

# TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

## Zilele artei teatrale din R.D.G. în țara noastră

Stinga : Valeria Seciu și Virgil Ogășanu în „Sufărintele tinărului W“ de Ulrich Plenzdorf — Teatrul „Bulandra“



Dreapta : Boris Olinescu și Sanda Maria Dandu în „Capete rotunde și capete țuguiete“ de B. Brecht — Teatrul „Ion Vasilescu“



Stinga : Sigrîd Zacharias și Nicolae Călugărița în „Ifigenia în Taurida“ de Goethe — Teatrul de Stat din Sibiu



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

Redactor-șef

**RADU POPESCU**

Colegiul de redacție :  
**AUREL BARANGA,**  
**MIHNEA GHEORGHIU,**  
**G. IONESCU-GION,**  
**HOREA POPESCU,**  
**ALECU POPOVICI,**  
**DINU SĂRARU,**  
**NATALIA STANCU-ATANASIU,**  
**FLO-RIN TORNEA** (redactor-șef adjunct).

## Festivalul național „Cântarea României”

Primele ritmuri . . . . . p. 1

## În lumina Programului de măsuri în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative

**CRITICA DE TEATRU ȘI ORIENTAREA CREAȚIEI**  
articole de : **Natalia Stancu-Atanasiu, Marius Robescu, Valentin Silvestru** . . . . . p. 3

## Dezbateri

Cluj-Napoca : Săptămîna teatrală clujeană . . . . . p. 7

**ION PASCADI** : Valoare și contemporaneitate în teatrul românesc actual . . . . . p. 8

**LEONIDA TEODORESCU** : Personaj și erou . . . . . p. 10

Bacău : Colocviul republican al criticilor de teatru . . . . . p. 12

**C. ISAC** : **V. I. Popa** despre teatrul de amatori . . . . . p. 13

☆

Galați : Colocviul despre arta comediei . . . . . p. 15

**V. MINDRA** : Eroii țărani și formele dramei istorice . . . . . p. 16

## Semnal

**VIRGIL MUNTEANU** : Amatori și animatori . . . . . p. 18

☆

**PAUL TUTUNGIU** : Întîlniri cu amatorii . . . . . p. 19

Cu **ALEXANDRU HRIȘCĂ** despre iubirea pentru teatru a muncitorilor . . . . . p. 21

Cu **FLORIN SAMOILĂ** despre pasiunea actualității . . . . . p. 23

Cinci întrebări pentru **CĂTĂLIN NAUM** . . . . . p. 26

☆

**NATALIA STANCU-ATANASIU** : Zilele artei teatrale românești în R.D.G. . . . . p. 27

**EMIL DINESCU** : Presa din R.D.G. despre spectacolele Teatrului Național din București . . . . . p. 29

**REP.** : Presa din R.D.G. despre spectacolele Teatrului German de Stat din Timișoara . . . . . p. 31

Zilele artei teatrale din R.D.G. în țara noastră — 27 noiembrie—5 decembrie . . . . . p. 32

**INGEBORG PIETZSCH** : Cu **WOLFGANG HEINZ** despre actori, regizori, roluri ; **MANFRED WECKWERTH** despre teatru, public, political în teatru . . . . . p. 33

## Tribuna regizorului

**RADU BOROIANU** : Propuneri pentru un viitor colocviu . . . . . p. 38

## *Primele ritmuri*

istoria culturii și artelor noastre n-a cunoscut moment mai fierbinte, mai plin de freamătul neliniștii creatoare, decît momentul actual. Au început să răsune primele ritmuri și acorduri, să se încerce primele armonii cromatice, să se deseneze cele dintii linii de desfășurare ale vast cuprinzătoarei sărbători a muncii și a frumosului — Festivalul național „Cîntarea României“. Un termen de comparație cu acest climat răscolitor de talente, covârșit de sugestii și inițiative artistice, s-ar putea găsi, poate, numai în marea acțiune pașoptistă de cercetare a zăcămintelor și de valorificare și răspîndire a virtuților spirituale, cîte aveau, de atunci, să delucască, să dovedească și să impună — prin eposul cîntecului bătrînesc și prin lirica doinei noastre — o trăsătură de bază, specifică națiunii române, de străvechi și adînci rădăcini istorice pe aceste meleaguri mioritice. Descoperirea, atunci, a fibrei genetice poetice a românului, departe de a se fi păstrat doar ca o butadă de efect romantic în introducerea lui Alecsandri la culegerea lui de poezii populare, a făcut, dimpotrivă, carieră activă și a stat, pînă azi, temei și argument al folcloristicii noastre. Azi, semnificația formulei „românul e născut poet“, iat-o adîncită, extinsă, amplificată. Nu numai în zonele celorlalte arte — muzice, coloristice, decorative, plastice, ludice. Viața însăși, în substanța și înfățișările ei imediate — în plin proces de eliberare și îndreptîndu-se decis spre instalarea deplină a omeniei în om — tinde să-și dezvăluie și să-și rostuiască o îndreptățire, dacă nu chiar o structurare, în poetic. Poporul nostru se regăsește, astfel, cu sine și capătă conștiința de sine; pe meleagurile lui trace s-a născut doar cel mai infabil, mai plin de farmec dintre mituri — Orfeu.

Vocația poetică a poporului, subliniată cu exultanță de bardul de la Mircești, se face vădită și se vrea astăzi una cu bucuria omului muncii de a-și demonstra, în faptă de artă, fapta de muncă, de a marca, prin noblețea cîntecului și jocului, bogata lui zestre de pricepere, de istețime, de hărnicie, de vitalitate, de încredere în puterile, în visurile, în convingerile, în opțiunile, în eforturile lui ziditoare. „Cîntarea României“ profilează ca pe o mărturie națională, deschisă, concretă, această contopire a gestului material productiv, cu gestul construind frumosul, lăsînd să cadă granițele, în bună măsură aparente, dintre meșteșugul artelor și arta meșteșugului.

Sub aceste auspicii, problemele muncii artistice nu pot rămîne străine de problemele muncii productive, cum nu pot rămîne străine, în general, de problemele vieții — condiția substanței artistice însăși. De aceea, în timp ce s-a legat mai strîns decît oricînd altădată relația dintre slujitorii profesioniști ai scrisului literar și ai artelor scenice și slujitorii lor amatori, desfășurarea stagiunii începe și ea să fie urmărită nu doar în funcție de realizările teatrelor profesioniste, de repertoriul selectat pentru acestea, ci și după realizările celor peste 20 de teatre populare, cîte fîmțează (deocamdată) pe întinsul țării, cu formații stabile de actori (și regizori), recrutați din rîndul oamenilor muncii, ca și după cele ce pregătesc ori sfîrșesc prin a închege, cu rost artistic, miile de formații de amatori ale caselor de cultură din satele și ale cluburilor muncitorești din uzinele țării.

Setea de satisfacțiile artei se manifestă sporit în rîndul mînuitorilor celor mai felurite unelte de muncă ; convingerea în necesitatea de a-și adăpa aptitudinile, nemijlocit, la izvoarele vieții — ale muncii — de toate zilele și de toate aspectele e tot mai vie în rîndul creatorilor de artă calificați. Față de această realitate, e bogată în semnificații alcătuirea, în spiritul Programului de măsuri al partidului — sub auspiciile intrunite ale C.C.E.S., sindicatelor, Institutului de etnologie și dialectologie, A.T.M. și Asociației Scriitorilor din București (secția de dramaturgie) — a unor brigăzi complexe de scriitori și critici de teatru, regizori, actori. Misiunea acestora este de a da sprijin, îndrumare, sfat sau chiar de a fi părtaș la realizări, alături de oamenii muncii care-și consacră timpul liber artei teatrului. Un teatru popular nu e numai o instituție de delectație amatorescă ; e un laborator, un atelier de artă. Pe lângă mai fiecare teatru popular, funcționează un ceneacu de literatură, cu precădere dramatică ; ce loc poate fi mai nimerit pentru depistarea darurilor scriitoricești, altcum „anonime“, pentru punerea lor în valoare, pentru educarea, dezvoltarea, consacrarea lor ? Unde s-ar putea exercita mai fecund — mai „spectaculos“, chiar — sprijinul unui scriitor sau al unui critic de meserie, decît într-un asemenea ceneacu ? Mai în fiecare reședință a unui teatru popular funcționează și o școală populară de artă. Elevii veniți aici — după-amiaza, seara — sînt, în timpul zilei, la bancul de lucru, pe tractor, la strung, la mașina de calcul etc. Poate fi catedră de artă a spectacolului, de artă a actorului, de estetică și istoric a artelor teatrale, mai ispititoare altunde, pentru un meseriaș al teatrului, decît aici, unde, vădit, setea de frumos e una cu setea de a fi ? Un teatru popular e un univers de disponibilități ; ce scenă s-ar putea oferi mai pasionant demersului unui regizor ? Unde, o experiență artistică i-ar putea fi mai fructuoasă, mai revelatoare ?

Specialiștii teatrului nu fac, desigur, acum, primele lor drumuri și nu iau pentru prima oară contact cu lumea amatorilor. Este, însă, pentru prima oară cînd o fac masiv și sistematic, cu conștiința responsabilă a unei datorii nu numai artistice, dar și civice, și cu gîndul unei „investiții reciproc avantajoase“. Fiîndcă aceste contacte duc la educarea întru artă a oamenilor muncii, dar duc, deopotrivă, la propria lor educare — dinspre oamenii muncii — întru viață, întru cunoașterea și înțelegerea ei mai profundă, mai reală, concretă. Se încheagă, din asemenea contacte, un sentiment proaspăt și viguros de comuniune, de participare solidară la un act de construcție culturală, etică, umană.

Asemenea sentiment l-au trăit de curînd și participanții la colocviile ce au avut loc, în diferite centre ale țării, pe felurite probleme care se pun astăzi teatrului, creatorilor, judecătorilor creației dramatice și teatrale românești. Unele din aceste colocvii — cum a fost, de pildă, cel de la Bacău (consacrat criticii dramatice), ori cel de la Gatați (privind funcțiile social-educative ale comediei), ori cel de la Oradea (legat de necesitatea unei dramaturgii pe măsura forțelor artiștilor amatori) — au fost, cum s-ar zice, „deschise“, îmbogățite, în trimiterile și în implicațiile lor, de demonstrația genuină a unor echipe și brigăzi artistice (ca, bunăoară, cele țărănești din Măgurești, Dărmănești, Mărgineni, Slănic Moldova, ori echipele amuncitorești din Bacău, ori, iarăși, cele țărănești din Holod, din Roșia, din Tîrgu Lăpușului), ca și de participarea la discuții și de judecățile unora dintre animatorii, protagoniștii sau spectatorii spectacolelor acelor echipe.

Roadele „deschiderii“ acesteia sînt încă de ordin afectiv ; ele nu vor intîrzia, însă, a atinge, de o parte și de alta, criteriile de judecată a faptelor de artă, modul de receptare a frumosului artistic. Va fi unul dintre roadelile majore ale neliniștii creatoare ce caracterizează, în aceste zile, climatul spiritual al poporului, climatul generat, din chiar primele lui ritmuri și acorduri, de Festivalul național „Cîntarea României“.

„T.“

ÎN LUMINA PROGRAMULUI DE MĂSURI  
ÎN DOMENIUL MUNCII IDEOLOGICE,  
POLITICE ȘI CULTURAL-EDUCATIVE

# CRITICA DE TEATRU ȘI ORIENTAREA CREAȚIEI

■ NATALIA  
STANCU-ATANASIU

## Imperativele prezentului și semnificația lor

A semeni întregii culturi, deci și teatrului. a cărui „conștiință de sine” a fost dintotdeauna și trebuie să rămână mereu, critica stă azi sub semnul *accentuării dimensiunii sale politico-ideologice și educative*. Comentatorii și teoreticienii teatrului sînt chemați să contribuie, din unghiul lor specific, la conceperea, din ce în ce mai puternică, a fenomenului cultural ca pe un *act cu o finalitate precisă și bine atinsă*: dezvoltarea conștiinței socialiste și formarea omului nou, stimularea participării creatoare a oamenilor muncii la făurirea unei societăți superioare; amplificarea clanului creator al celor ce muncesc, a spiritului lor de abnegație în împlinirea sarcinilor construcției socialiste.

Regîndind arta, critica este în situația de a se regîndi pe sine și de a tinde, într-un grad și mai accentuat, spre perfecțiune. Accentuarea caracterului dinamizator, a forței revoluționare a teatrului nu poate fi concepută fără o restructurare, o consolidare, o transformare a criticii înseși; a *bazei ei teoretice*, prin „ridicarea nivelului tratării ideologice, de pe pozițiile filozofiei marxist-leniniste, a problemelor dramaturgiei și artei scenice”; a *forței ei de direcționare* a vieții teatrale, prin promovarea din ce în ce mai viguroasă a „creației cu un conținut educativ, militant, a operelor cu caracter patriotic, revoluționar, apte să configureze epopeea națională”; a misiunii ei de *perspectivare și anticipare*; a misiunii ei de *amendare* și mai promptă, și mai drastică, în numele partizanatului ideilor comuniste, a unor orientări eronate, a falselor valori etc.

Am citat din Programul de măsuri. Precizînd rolul criticii, acesta prevede, cum era și firesc, și modul în care se cer exercitate pe viitor aceste funcții „tradiționale”.

Personal, aș vrea să insist asupra unor aspecte care reprezintă chiar o *modificare de statut*, hotărîtoare în transformarea *comentariului critic în acțiune critică*, cu un mai pronunțat rol de  *direcție și de animator*.

Documentul despre care vorbim remodelează înseși coordonatele de activitate ale criticii, acordîndu-i acesteia noi investiții.

Accentul deosebit, pus pe rolul de *mediere activă* între creator (sau creație) și specta-

tori, pe datoria criticii nu numai de a milita pentru... ci de a întinde, efectiv, noi punți între scenă și sală, și de a verifica, neobosit, soliditatea lor — este inedit.

Îi înecă criticului, în acest sens, nu numai impulsivitatea apariției unor lucrări legate organic de spiritualitatea noastră națională și de comandamentele social-politice ale prezentului socialist, ci și datoria de a face ca aceste opere să-și găsească verificarea și ecoul firesc în rindul maselor largi ale oamenilor muncii. (Ceea ce influențează, din nou, însăși perspectiva criticului asupra artei.) Îi înecă, deopotrivă, și țelul „educării etice și estetice a maselor”, și cel de „a stimula participarea permanentă a reprezentanților opiniei publice la discutarea și orientarea literaturii și artei noastre contemporane”.

**T**ot nou, prin acuitatea și modul în care se conturează, îmi apare și obiectivul îndrumării și stimulării de către critică a mișcării de amatori — atenția pe care e dator să o acorde forței de creație și transfigurare artistică a celor mai buni oameni ai muncii, care se apropie de artă nu numai pentru a se exprima și a-și dezvolta armonios personalitatea, ci și pentru a se alătura artiștilor profesioniști în opera de modelare a omului nou, de ridicare a conștiinței. Sunt convinsă că o atare obligație — care reprezintă baza unei sensibile largiri a ariei de influență, de intervenție a criticului și a unei mai substanțiale implicări în transformarea valorilor și atributelor activității artistice în instrumente de modelare și influențare a maselor largi de oameni ai muncii — va consolida și înobiliza statutul social și profesional al criticului. După cum bănuiesc că frecventarea unor manifestări genuine de teatru, ca și întuirea mai exactă a realei — și posibilei — dialectici cerere-ofertă, îi vor lărgi perspectiva, îi vor optimiza și puterea de control și de direcționare a mișcării teatrale profesioniste, întărindu-i credința în semnificația repertoriului, în virtuțile „meseriei”, în valoarea conceptului românesc de teatralitate, în necesitatea, dar și în condițiile experimentului etc.

Imperativele sînt clare. Semnificația lor pentru domeniul criticii — evidentă. Importanța lor pentru „viață” și rațiunea de a fi a artei — salutară.

Problema principală care se conturează în fața criticii este aceea de a trece la finalizarea lor, de a afla cît mai inspirat acele „mijloace multiple și variate”, adecvate realității, mature și eficiente, la care se referă Programul.

Ceea ce va defini, în mare măsură, capacitatea creatoare a criticii.

■ MARIUS  
ROBESCU

## Investitura socială a criticului

**C**eea ce se poate spune, cu siguranță, despre teatru, în comparație cu alte arte, este că se află într-un raport mai direct cu viața socială. Ce reprezintă sala de teatru, dacă nu un simbol al colectivității — modelul cetății înseși —, iar reacțiile ei, cum ar fi altfel interpretate, decît ca expresie a unei opinii de un grad foarte înalt? Statutul criticului, în ceea ce are esențial, de aici decurge: el este un factor, ba chiar un director de opinie. Curajul, onestitatea, ca și capacitatea sa profesională, trebuie să fie mai presus de orice iudoială. Cele afirmate trebuie înnoite și reînnoite, asupra lor se cuvine să se mediteze amănunțit, pentru a fi — de ce nu? — împărtășite artiștilor, colaboratorii cei mai prețioși ai criticului. Ultimele indicații de partid oferă, în acest sens, prilejul cel mai nimerit. Știu că, pentru unii oameni de teatru, regizori, actori, ca și pentru alți artiști, criticul închipuie un adversar de un tip special. Important este să-i smulgi acestui adversar cuvinte de laudă, indiferent de propriile-ți sentimente și indiferent de ale lui. Să-i birni umbra inflexibilitate. Deosebindu-mă, în ce mă privește, de criticii, în ipostaza lor acreditată, susțin, totuși, că nu există punct de vedere mai greșit. De fapt, investitura socială a criticului nu este o însemnătate exterioară, pe care, acaparînd-o, la un moment dat, acesta poate uza de ea după bunul său plac. Calitatea exponențială a criticului este garantată de colectivitatea unde el s-a născut, are, așa zicînd, un caracter de legitimitate. Desigur, criticul poate fi decăzut din demnitate, pe motive simple: rea-credință, incompetență. Dar, pe aceleași motive, pot fi decăzuți și artiștii, în clipa cînd „talentul” lor se dovedește o impostură.

**M**ai înți de toate, socot, criticul nu este decît un spectator. E drept, un spectator cu o structură morală puțin deosebită, un spectator mai independent. Independența lui constă în aceea că, față de faptele înfățișate, el poate avea un alt punct de vedere decît cel al artistului. El nu va aprecia atît iluzia estetică, ci, mai ales, conținutul acesteia. Criticul este, apoi, un spectator mai

educat, deoarece îi comunică artistului păterea sa (indiferent: bună, rea), într-un limbaj artistic și cordial. Aș vrea să spun, cu aplicare deosebită la domeniul teatrului, că, poate, cea mai grea sarcină a criticului este de a păstra balanța exactă între piesă (înțeleasă ca spectacol virtual) și spectacolul real. Acest moment al activității îi cere să fie o natură asemănătoare cu a regizorului, permeabilă, adică, la două tipuri de cultură, cea literară și cea teatrală, în sensul cel mai pur și mai restrâns al termenului. În zilele noastre, tendința regizorului, de a-și lua anumite libertăți (creatoare) față de text, este invederată. Rămâne de datoria și de specialitatea criticului de a aproba amintitele libertăți ori de a le contesta.

În sfârșit, criticul este responsabil, în chip expres, cu judecata sa, față de două instanțe: a publicului și a faptului de artă însuși. Cum se știe, cele două nu se suprapun: ba, chiar, uneori, între ele intervine o opoziție relativă. Tine de calificarea criticului a le concilia, cu tendința de a le pune de acord definitiv. Nu pot încheia fără să amintesc și acea răspundere, de un fel mai abstract, cu privire la viitor. Spectacolul de teatru este, prin definiție, unic. El se repetă de zeci, de sute de ori, dar rămâne irepetabil, în perspectivă istorică. Consemnarea lui, transmiterea în posteritate, o face criticul, prin scrisul său. E de închipuit o răspundere socială mai mare?

## ■ VALENTIN SILVESTRU

### Să milităm mai angajat pentru promovarea valorilor

În accepția elementară, criticul teatral e un om care vine la premieră și pe urmă scrie o recenzie la gazeta, această recenzie provocând, de obicei, nemulțumiri scriitorului, care se consideră neglijat în raport cu regizorul și cu actorii, provocând nemulțumiri și artiștilor, care socotesc că se

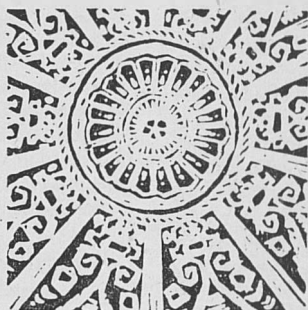
dă prea mare importanță textului, în dauna analizării spectacolului, provocând, desigur, nemulțumiri și directorului teatrului, care supune prompt cazul opiniei publice prezente și posterității, într-un fel — cum se zice de obicei — „singurul judecător adevărat și obiectiv e publicul”, de aici rezultând indirect că el, criticul, e un judecător neadevărat și neobiectiv și că între el și public ar fi „un divorț”. Această perspectivă rudimentară asupra actului critic și a raporturilor sale sociale se schimbă greu și încet; ea n-a fost îndreptățită niciodată — și cu atât mai puțin e azi, când funcția criticii în cadrul culturii teatrale e complexă, ea, critica, fiind realmente citită, socotită un ghid calificat de către zeci și zeci de mii de cititori ai ziarelor și revistelor din toată țara, investită de partid, prin documente programatice, cu sarcini de cea mai mare însemnătate.

Printre aceste sarcini, enunțate în Programul de măsuri pentru aplicarea hotărârilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste, în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative, e și aceea de a contribui, prin mijloace multiple și variate, la educarea etică și estetică a maselor largi populare. De această îndatorire critica teatrală caută a se achita, cu convingere, nu numai prin cronicile atât de laconice publicate în ziare și reviste. Chiar și în atari cronici se face un efort, acum, mai calificat ca odinioară, de înrîurire spirituală, prin considerații estetice generale și prin analiză raportată la contextul ideologic și cultural, prin descifrarea mesajului cuprins în operă și prin descoperirea particularităților operei. Dar, dacă mai avem câțiva critici de cabinet, imobili din toate punctele de vedere, precum și câțiva critici întâmplători, în special autori ultragiați și vindicativi, care scriu despre teatru cu parapon continuu, introducând elemente de confuzie și chiar zăpăceală în tabla de valori, în schimb, majoritatea absolută a criticilor profesioniști își concep activitatea ca un sacerdoțiu civic și caută neistovit noi posibilități de a spori cunoașterea teatrului de către cetățeni și de a stimula implantarea mai decisă a artei teatrale în actualitatea patriei. Criticii valizi nu se mai restrâng doar la examinarea spectacolului din orașul lor — fie el Bucureștiul însuși — ci caută să cuprindă ce e mai concludent în mișcarea teatrală din întreaga țară. Nu se mai mulțumesc doar cu articolul de ziar, ci trec la studiul de generalizare și chiar la carte; în ultimii cinci ani, au apărut mai multe volume de critică și teatrologie decât în întreaga perioadă interbelică. Criticii au adus o contribuție notabilă la

elaborarea, pentru prima oară la noi, a unei istorii complete a teatrului românesc, de la origini pînă în prezent. Concepută ca activism cultural, critica se înscrie, prin inițiative directe și prin participări serioase, competente, în programul tuturor manifestărilor teatrale colective. Festivalurile zonale și seminariile de creație din ultimii ani, de la București, Piatra Neamț, Cluj-Napoca, Timișoara, Satu Mare, Birlad, Craiova, Botoșani, Constanța s-au bizuit esențial pe prezența laborioasă și eficientă a criticilor. Secția criticilor teatrali din cadrul Asociației oamenilor de artă e formațiunea cea mai activă și mai eficientă a acestei organizații obștești. Au și un coloeviu republican al lor, anual, la Bacău, în care își examinează, responsabil, stadiul profesiei și problemele specifice. Criticii nu sînt numai semnatori de articole de gazetă. Ei mai sînt și consilieri ai editurilor care publică teatru, membri în Consiliul Culturii și Educației Socialiste, în consiliile teatrelor, în comitetele județene de cultură și educație socialistă. Îi puteți întâlni în juriile competițiilor naționale ale profesioniștilor și amatorilor, ținînd conferințe de popularizare la universitățile populare și în casele de cultură, prefățind spectacole, dialogînd cu spectatorii după reprezentație, vorbind artiștilor despre destinul artei în contemporaneitate, în

dezbaterele organizațiilor obștești din teatre, desfășurînd o muncă amplă, continuă, tenace, de propagandă elevată în favoarea teatrului românesc — nu numai în țară, ci și în cadrul a diverse reuniuni internaționale.

E adevărat că în exercițiul critic se observă neajunsuri. Conciliantă, uneori, inutil dură, alteori, emițînd judecăți drepte, dar și judecăți parțiale, sumare, contestabile, furnizînd idei, dar și cheltuindu-se uneori în arguție vană, critica se oferă, firesc, și ca... critică, ca orice activitate spirituală față de care există exigențe multiple, normale. E probabil că în perioada următoare va trebui să ne diversificăm modalitățile de acțiune, pentru a dezvălui unui număr mult mai mare de oameni și într-un chip mult mai eficient frumusețile teatrului. De asemenea, va trebui să milităm mai angajat și mai aplicat pentru promovarea valorilor, împotriva mediocrității, pentru înălțarea artei naționale spre nivelul cerințelor societății socialiste. E neîndoielnic, însă, că la chemările adresate acestei profesii, răspunde azi nu cîte o individualitate trufașă și, izolată, ci un detașament activ de militanți culturali dăruiți, animați de spirit cetățenesc autentic, capabili să răspundă efectiv înaltei misiuni ce le-a fost încredințată și pe care și-au asumat-o.





## Cluj-Napoca :

# Săptămîna teatrală clujeană

Stagiunea teatrală la Cluj-Napoca începe, de patru ani încoace, cu o suită de spectacole prezentate, pe scena Naționalului, de teatrul-gază și de celelalte teatre naționale din țară. Acțiunea, cel puțin la nivelul inițiativei și al efortului organizatoric, este lăudabilă și poate sluji drept pildă alior teatre, pe care startul anonim în stagiune le plasează în afara ecoului acestui important moment cultural autumnal.

Ediția din acest an a Săptămîinii teatrale clujene a început cu spectacolul Despot-Vodă de Vasile Alecsandri, prezentat în premieră de un colectiv al Teatrului Național din Cluj-Napoca. Același teatru a mai prezentat, tot în premieră, Casa care a fugit pe ușa de Petra Vintilă, precum și Viața unei femei de Aurel Baranga, spectacol al stagiunii trecute.

Manifestarea a continuat cu suita reprezentațiilor colectivelor invitate : Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași — Act venețian de Camil Petrescu ; Teatrul Național din Craiova — Fire de poet de Eugene O'Neill ; Teatrul Național din Timișoara — Henric al VI-lea de Shakespeare. O deficiență organizatorică, unanim regretată, a împiedicat, în ultimul moment, participarea Teatrului Național din București la această interesantă reuniune.

În interval de o săptămîină, s-au prezentat spectacole vrednice de interes, momentul inaugural al stagiunii teatrale clujene fiind, așa cum era și de așteptat (și așa cum ar fi de dorit să se întimplă pretutindeni în țară, unde există teatre), călduros primit de spectatori. Săptămîna teatrală clujeană a cuprins, după aceeași tradiție statornică aici, colocviul de teatrologie, organizat de gazde, în colaborare cu A.T.M., avînd ca temă Dimensiunile contemporane ale spectacolului românesc de teatru. Temă, cum lesne se poate observa, generoasă, oferind prilejul unor dezbateri vii, stimulate de exigența sarcinilor ideologice și educative ale teatrului românesc contemporan, așa cum rezultă ele, cu limpezime, din directivele Congresului educației politice și al culturii socialiste și din Programul de măsuri.

Participarea a fost numeroasă. Au prezentat comunicări sau au luat cuvîntul în cadrul discuțiilor critici de teatru (Margareta Bărbuță, A. I. Brumaru, Dan Culcer, Carmen Tudora, Kötö Jozsef, Wolf Aichelburg, Radu Anton Roman, Ion Lazăr, Bogdan Ulmu), esteticieni (Ion Pascadi, Ion Toboșaru), cercetători ai istoriei teatrului (Simion Alterescu, Ana Maria Popescu, Elisabeta Munteanu), profesori la I.A.T.C. (Horia Deleanu, Ileana Berlogca, Eugen Nicolară), dramaturgi (Leonida Teodorescu, Paul Cornel Chitic), regizorul Mihai Dimiu, actorul Dorel Vișan. Lucrările colocviului, coordonate de Valentin Silvestru, Ion Noja și Petre Bucșa, au scos în evidență rolul important pe care scena îl are în modelarea conștiințelor, în educarea maselor largi de spectatori. S-au subliniat caracterul larg popular al teatrului nostru, trăsăturile lui realiste, s-a vorbit despre necesitatea eroului exemplar în dramaturgie, s-au făcut ample și competente analize ale spectacolelor realizate în ultimii ani, s-au făcut referiri la activitatea criticilor de teatru, la necesitatea aprofundării teoretice a problemelor legate de teatrul contemporan românesc. Dacă organizatorii vor realiza, ca și anul trecut, editarea lucrărilor colocviului, teatrologia românească va dobîndi un nou instrument de lucru, valoros, deopotrivă, pentru critici, istorici, esteticieni, cercetători, pentru oamenii de teatru înșiși.

Actuala ediție a arătat și unele carențe organizatorice : s-a făcut simțită, astfel, absența slujitorilor scenei, a căror opinie ar fi fost de cel mai mare interes ; după cum se cere să se găsească, pe viitor, modalitatea de a face să fie de față și reprezentanți ai publicului, beneficiarul direct al tuturor eforturilor creatorilor de teatru.

Față de abundența comunicărilor prezentate, față de diversitatea temelor, care nu a dată au depășit cadrul propus, dar și față de nivelul necorespunzător al unor comunicări (improvizată fără obiect, considerații estetizante, aprecieri simpliste, vulgarizatoare, judecăți rudimentare), se cere, din partea organizatorilor, o mai mare exigență, care se poate realiza printr-o viguroasă selecție prealabilă a participărilor.

Credem, de asemenea, că viitoarele colocvii clujene, a căror oportunitate nu poate fi nici o clipă pusă la îndoială, vor trebui să-și precizeze tema, să delimiteze mai riguros teritoriul propus spre investigare.

V. M.

## ■ ION PASCADI

# Valoare și contemporaneitate în teatrul românesc actual

Imperativele artei par a face firești cei doi termeni din titlu, iar discuția, aparent, fără rost. Pe scenă trebuie prezentate valori artistice, și nu surogate, pastişe, iar valorile, adresându-se oamenilor de astăzi, trebuie să fie contemporane cu aspirațiile lor, cu lumea în care trăim. Asemenea aserțiunii simple, repetate, poate, uneori, prea des și fără o acoperire reală ajung, din păcate, să se demonetizeze, devenind, parcă, banale. Ne vom strădui să dovedim că lucrurile sînt mai complexe și să scoatem adevărul de sub povara lacului comun; ceea ce ne obligă să începem prin semnalarea unor prejudecăți care circulă, uneori, cu putere de principiu sau sub presiunea practicii imediate.

Se consideră, astfel, că: 1) un spectacol este valoros dacă are succes (de critică, de public, de casă, pînă la urmă). 2) Un spectacol este valoros dacă este ieșit din comun, ajungînd să frizeze insolitul pentru a atrage atenția. 3) Un spectacol este valoros dacă vehiculează idei și idealuri importante din punct de vedere social, indiferent de forma sa artistică, de realizarea sa teatrală. La fel, contemporaneitatea este redusă de unii la: 4) un fel de „prezenteism“, care răspunde cerințelor socio-culturale imediate; 5) o compoziție care să dea iluzia realului pînă la contopire cu acesta; 6) o structură în care oamenii să se regăsească, statistic vorbind, în ce au comun, ca într-o oglindă; 7) ceea ce este pozitiv, înaintat și corespunde idealurilor noastre majore (sau este net opus acestora); socialismul este văzut, astfel, în roz, fără probleme, fără contradicții, fără con-

flicte, iar eroii dilematice și situațiile dilematice, nerezolvate sau chiar nerezolvabile, sînt excluși. Încercînd să răsturnăm aceste șapte prejudecăți, vom reuși, poate, să răspundem dificilei teme ce ne-o propunem prin titlu.

1. Succesul este un indicator al valbrei, dar nu se confundă cu ea. Reprezentînd un flux de opinie validat de o audiență, în cazul teatrului, el este, prin definiție, colectiv și mai contagios decît în receptarea izolată, pentru că presupune o ambianță, o anumită atmosferă favorabilă. Chiar cînd depășește momentul și, astfel, intră în circuit, devenind o „durată“, numărul de reprezentații posibile înainte de a epuiza toți spectatorii virtuali nu înseamnă, încă, o definitivă și absolută consacrare („valoarea nu se decide prin vot“, spusese George Călinescu), ci presupune o serie de alți parametri, fiind atît de ceea ce este intrinsec opere, construcției sale, raportului ei cu seria artistică din care face parte, cît și de ceea ce-i este extrinsec: cerințele politice, etice, filozofice ale epocii, așteptările grupurilor și claselor sociale, interesele estetice și extraestetice constituite. Se cunoaște succesul de public al unor spectacole, dar aprecierea lor (a spectacolelor, nu a textului piesei) presupune și alți parametri de judecată decît dorita reacție pozitivă a publicului. Viziunea scenică a regizorului, interpretarea actoricească, scenografia fac parte, încă, din ceea ce-i este immanent teatrului; dar acestora li se adaugă — dincolo de intențiile textului, transpuse în spectacol — și efectele acestuia, pe multiple planuri.

2. Originalitatea, nouitatea formulei teatrale, fără îndoială, scoate un spectacol din comun, îl face, poate, chiar șocant; ceea ce nu garantează nimic în ce privește valoarea sau contemporaneitatea lui. *Regele Lear* la Teatrul Național din București. *Hamlet* la Teatrul „Nottara“. *Matca* lui Marin Sorescu, atît la Teatrul Mic cît și la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, au evidențiat o față necunoscută și neașteptată a textelor clasice sau au permis creații regizorale și actoricești personale; acest criteriu nu poate fi neglijat, dar nu este singurul. Măsura în care, uneori, nouitatea este căutată cu orice pret, șocul psihologic este calculat, pentru a ascunde slăbiciunile textului, fastul montării aco-

peră sărăcia de idei a acestuia, ne arată că nu este permisă absolutizarea unei singure perspective — fuga după neașteptat — pentru că unei surprize îi urmează, de obicei, judecata lucidă, care dezvălește opera de ceea ce a mascat-o. Originalitatea modalității de expresie în arta interpretativă este, însă, o importantă condiție a evoluției acesteia; uneori — dincolo de reușite sau căderi — chiar și căutările, luate ca atare, pot fi fertile, dacă depășesc suprafața și privesc forma spectacolului în accepțiunea ei dialectică: aceea de organizare internă a conținutului, care, el însuși, devine altul, altceva, de la caz la caz.

3. Un rol foarte important îl are substanța ideatică a piesei, astfel că, pentru idealuri și aspirații nobile, o construcție teatrală reușită poate fi apreciată, din acest punct de vedere, ca o izbândă artistică. Conținutul de idei, singur, nu este, însă, suficient și construcția dramatică însăși începe prin a suferi de un oarecare schematism; ceea ce presupune ca spectacolul să poată sugera o viziune mai amplă și să poată corecta neîmplinirile textului închinat unor teme pe cât de mărețe, pe atât de dificile. Nobilele idei privind patria, trecutul de luptă al poporului și al partidului comunist, referirile la actualitatea noastră socialistă nu salvează, prin ele însele, un spectacol neizbit, neconvingător: chiar dacă, prin alura sa, el pare a fi contemporan. (El, poate, locul să precizăm că, în concepția noastră, „contemporan“ nu înseamnă doar ceea ce se petrece în prezentul socialist, ci se referă la viziunea artistică a dramaturgului sau a regizorului, iar ceea ce este „actual“ privește teatrul românesc ca spectacol, și nu doar ca text; ceea ce ne îngăduie să vorbim de contemporaneitatea și de actualitatea unei piese istorice sau străine.)

4. Teatrul trebuie să fie prezent în viața unei societăți, implicat și integrat în problemele ei, în contradicțiile ei, să răspundă exigențelor pe care viața, realitatea le ridică; dar simplul răspuns prezentist la un apel imaginar nu este suficient. Mai mult, ne-am întâlnit cu împrejurări în care contemporaneizarea era forțată, în care imperatiile prezentului erau trase de păr: chiar dacă spectacole de acest gen par a satisface exigențele momentului, ele, de fapt, le trădează. Asta, pentru a nu mai spune că, prin natura ei, arta — oricât de ancorată ar fi în prezent — tinde să-l depășească, aspirând spre universalitate și eternitate; or, drumul în această direcție nu trece nici prin lozinci de ultimă oră și nici prin neoașisme, ci prin construcții durabile, a căror substanță rupește trecutul cu prezentul și cu viitorul.

5. Artă scenică presupune nu numai prezența oamenilor, ca material de construcție, ca este vie tocmai prin actele acestora, care, aparent, au o desfășurare cit mai asemănătoare cu cea proprie vieții. Într-un sens,

teatrul este cea mai concretă dintre arte, pentru că, ontologic vorbind, suportul semnificației este un semnificant uman, care trimite la un semnificat, de asemenea, omnesc. Trimiterea această la viață, apariția vieții, nu trebuie să transforme teatrul într-o „cutie cu iluzii“; oricât de mimetic este, prin natura sa, spectacolul, el nu are o existență adevărată, ci una simbolică. Teatrului i se potrivește, poate, cel mai bine formula lui Tudor Viann, care arată că opera nu este reală, dar nici ireală, ci *areală*; în sensul că teatrul presupune o detașare față de imediatitatea vieții, dar nici nu poate să te trimită într-un plan care să iasă din cadrele ei. Naturalismul, în artă scenică, duce tocmai la ignorarea sau anularea distanței care îi dă operei un *caracter spectacular*, adică, invită la contemplare, meditație, extragere a semnificațiilor implicite, trimitere la ceea ce ea simbolizează. Valoarea are o „obiectivitate“ de un tip special: ea nu rezidă în obiect (adică, în oamenii reali, în mișcările și gesturile lor în timpul spectacolului), nici în subiect (adică, în proiecția imaginărilor, personală, proprie fiecărui receptor), ci în „realitatea“ spirituală a produsului ce se naște, în interacțiunea acestor termeni funcționând, socialmente, ca artă. În clipa, în care, însă, această realitate nu mai poate fi distinsă de cea existentă în mod obiectiv (în sensul clasic al termenului: independent și în afara conștiinței umane), atunci când ea se topește în viață, arta dispare; e riscul pe care opera îl întâmpină atunci când este primită neadekvat. În cazul teatrului, primejdia este mult mai mare decât în alte arte: deci, orice cuvânt, gest, mișcare trebuie să se integreze organic compoziției care este spectacolul, să-i respecte legile, să se subordoneze normelor sale.

6. Caracterul de oglindă al artei teatrale trebuie înțeles în sens metaforic, pentru că, altfel, ea devine o dubletă fără rost a realității: dacă nu o exprimă în ce are caracteristic, ci în media statistică a comportărilor, atitudinilor, mișcărilor personajelor reale, riscul de a deveni o schemă o anulează artistică. Dincolo de importanța dramaturgiei, ca punct de plecare, valoarea spectacolului o constituie veridicitatea, naturația, dar și tipicitatea fiecărui erou; or, aici, un rol extrem de însemnat revine interpretării actoricești.

7. Confuzia dintre ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie, în planul vieții sociale, neînțelegerea specificului generalizării artistice fac să se creadă că se extrapolează asupra întregii noastre orânduiri ceea ce este valabil pentru un caz sau o situație. Teama de cazurile-problemă, de ceea ce pare să nu fie sau nu este specific naturii socialismului generează o judecată critică negativă neadekvată, crezându-se că orice tinar din piesă trebuie să reprezinte tineretul, că orice muncitor

este exponentul întregii clase muncitoare, că orice activist de partid sau de stat îi reprezintă pe toți activiștii. Contrar principiilor reamintite recent de secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care vorbea de persistența contradicțiilor în socialism, de faptul că nu trăim într-o lume fără probleme (inclusiv de conștiință), înțelegerile simpliste încearcă să elimine tot ce nu dă o înfățișare strălucitoare, fără pată, oriînduirii noastre, uitându-se că devenirea este dialectică, deci, contradictorie, că stările de spirit, atitudinile, comportările eroilor piesei corespund unei dialectici a vieții înseși, dar că raportarea la ea nu trebuie făcută procentual (alătea cazuri negative pe scenă cite în viață), ci prin prisma sensului general. Ajungem, uneori, într-o astfel de situație, ca „Scînteia”, organul central al C.C. al P.C.R., să fie mult mai critică și ascuțită decît toate piesele la un loc.

Să construiești caractere, să dai viață, într-un mod personal (adică, specific actorului și viziunii regizorului), unor personaje create de dramaturg, este un lucru dificil; dar aici se află, de fapt, secretul creației. Spectacolul este interpretare a textului, dar nu în sensul redării lui, al rostirii elegante sau corecte; el este un teritoriu unde în fiecare clipă se naște noul, izvorăște arta, țîșnește creația slujitorilor ei. A înțelege arta spectacolului ca o permanentă renaștere, a căuta să scoți la iveală mereu noi fațete ale valorilor textului dramatic, a i te supune, dar a-l și învinge — iată în ce constă *contemporaneitatea teatrului*.

## ■ LEONIDA TEODORESCU

### Personaj și erou

Una din problemele cele mai dificile ale literaturii — și nu numai sub raportul studierii profesionale a literaturii, dar și sub raportul înțelegerii directe, nemijlocite a unei lucrări — este generată, cum nu se poate mai intim, de inadecvarea aproape totală a terminologiei literare.

Termenii „personaj” și „erou” reprezintă un asemenea caz oarecum hibrid, pentru că diversele lor accepții nu numai că le nuanțează diferit conținutul, dar, uneori, li-l plasează pe orbite absolut independente. Astfel, termenul de erou este folosit în sensul de personaj central sau personaj principal, ca în expresii mai mult decît frecvente, de tipul „eroul acestui roman”, „eroul acestei piese” etc. Această circumscriere a noțiunii de erou vizează în primul rînd raportul personajului cu subiectul și, prin urmare, și cu conflictul. Cu alte cuvinte, în cazul de față, personajul devine „erou” doar în măsura în care devine purtător al subiectului. Din acest punct de vedere, „eroi” sînt Hamlet, lady Macbeth, Figaro (și nu contele Almaviva) etc. Valoarea exponențială sau reprezentativă a personajului nu joacă nici un rol aici. Pentru că „erou” este și Hamlet (frământat de problemele abisale ale existenței și ale condiției umane), dar și subdezvoltatul Hlestakov. Este o accepție strict funcțională a termenului, legată *doar* de amploarea sarcinii sale dinamice. N-are nici o importanță, din acest punct de vedere, dacă „eroul” este un sublim sau un nemernic.

O a doua accepție a termenului vizează, însă, în exclusivitate cel de-al doilea aspect, deci, caracterul reprezentativ al personajului. De data aceasta, raporturile cu subiectul, cu conflictul, cu compoziția sint, de cele mai multe ori, neglijabile. Așa fiind, personajul devine „erou” numai dacă este exemplar și numai dacă exemplaritatea sa frizează sublimul, înțeles, poate, nu atît ca noțiune estetică, cît, mai ales, dintr-un punct de vedere, de cele mai multe ori, extraliterar (filozofic, etic etc.). Astfel, Oedip devine erou, pentru că dă o anume rezolvare, precizez, o *anume rezolvare* și nu *orice rezolvare*, raporturilor dintre om și destin. Vina lui Oedip este numai și numai o vină tragică, deci, numai sub aspect estetic se poate vorbi de o vină; orice altă discuție a vinii lui Oedip este ridicolă, dacă nu chiar stupidă. Oedip nu este acuzabil nici de pomicid, nici de incest; în ambele cazuri, el este instrumentul unui destin (prezis, dealtfel). Dar, în acest impas existențial aproape absolut, Oedip găsește o modalitate (care pare, în datele concrete ale textului, a fi singura) de manifestare a demnității sale de individ, în raport cu acest monstru care este destinul. Dar posibilitatea de manifestare a demnității de om trece, în cazul lui Oedip, prin sancțiunea tragică, iar mecanismul care declanșează această posibilitate — în tragedia lui Sofocle, ca și în orice altă tragedie — este disproporția dintre vina tragică și sancțiunea tragică.

Prin urmare, eroul, privit ca personaj exemplar, este departe de a fi un campion al succesului. Eroul, mai ales în dramaturgie, nu *este*, în nici o împrejurare, exemplar, el întotdeauna *devine* exemplar. Poate, din această pricină, elicismul francez a găsit un termen special pentru acel tip de

personaj care emite idei, uneori, exemplare, fără ca personajul însuși să fie un erou. Este vorba de *raisonneur*.

Exemplaritatea eroului, însă, nu implică și o amplă desfășurare: eroul poate fi, în egală măsură, un personaj central, dar și unul episodic. Vezi romanul rus din secolul al XIX-lea, unde acest tip de erou abundă. Dar exemple se pot găsi oriunde.

În anindouă accepțiile date conceptului de erou întâlnim un determinant comun — acela al selecției și al restricției. În raport cu personajul, eroul impune (și presupune) o selecție și o restricție. Criteriile restricției diferă, evident, dar, oricare ar fi criteriile, drumul de la personaj la erou implică o eliminare masivă. Uneori, eliminarea este absolută. Atunci, eroul, ca personaj exemplar, nu există, într-o serie destul de lungă de scrieri — *Revizorul*, *Căsătoria*, *O noapte furtunoasă*, *D-ale carnavalului* etc. Aceasta evidențiază, poate, și mai mult forța și rigoarea restricției. Pe de altă parte, în lucrările dramatice de factură modernă, în care există o reală reconsiderare a subiectului și a conflictului, dispare, citeodată, chiar și eroul în sens de purtător al subiectului, pentru că subiectul se deplasează de la un personaj la altul, ca să dispară de tot. Într-unul din momentele piesei, pentru a lăsa loc să apară un alt subiect, și așa mai departe. Un caz evident, în acest sens, este cel al piesei lui Cehov *Trei surori*, unde, de fapt, nu există personaje principale, iar cele care pot fi bănuite de această calitate sînt atît de multe, încît termenul de „principal“ devine un non-sens; mai mult de jumătate dintre personajele piesei se pot socoti principale. Dar, în *Trei surori*, nu există nici erou în sens de personaj exemplar. Astfel, din orice punct de vedere am privi-o, piesa *Trei surori* este o piesă fără eroi. Și, totuși, este o capodoperă.

Prin urmare, personajul-erou (oricum l-am considera) nu este un factor axiologic, nu impune valoarea, nici nu leagă, nici nu dezleagă valoarea.

Să acceptăm (cel puțin pentru un moment, ca o ipoteză de lucru) ideea că perso-

najul este, în ultimă instanță, un procedeu de un anumit grad de dificultate. Or, un procedeu poate funcționa prin două ipostaze esențiale: prin prezența sa și prin absența sa. Uneori, absența unui procedeu — dar nu orice fel de absență, ci așa-zisa *absență funcțională* — poate fi la fel de importantă ca și prezența acestuia. Astfel, absența eroului — ca personaj de tip exemplar — în *Revizorul* are o funcție de revelare a mediului infinit mai puternică decît prezența frecventă a eroului demascator în comedia de rînd din secolul al XIX-lea. Nu este vorba atît de neputința mediului de a genera eroi exemplari, pentru că, la urma urmei, orice mediu poate să genereze eroi exemplari, fie ca reacție pozitivă, fie ca reacție negativă. Este vorba de ceva mult mai profund și, în același timp, mai grav: eroul exemplar este exterior, este străin acestui mediu. Cu aceeași situație ne întâlnim și la Cehov și în comediiile lui Caragiale. La o lectură superficială, am fi înclinați să considerăm aceste comedii drept sumbre, triste, amare etc. etc. De fapt, însă, din punctul de vedere al soluțiilor (sănătoase și nesănătoase), comediiile de acest gen sînt cît se poate de sănătoase și, sociologic vorbind, relevă faptul că eroul exemplar trebuie căutat în altă parte și nu aici. Forța socială a comediei de tipul descris este profund morală, sub aspectul actului scriitoricesc privit ca act civic, pentru că scriitorul ia asupra-și responsabilitatea de a delimita astfel un anume grup de indivizi, care, în calitatea sa de grup, reprezintă, indiscutabil, o valoare socială. Reproșurile de tipul: „există și funcționari cinstiți“ (cazul *Revizorului*) sau: „există și politicieni cinstiți“ (cazul lui Caragiale) sînt în afara discuției, pentru că nu despre asta este vorba în piesă. Pentru că, altfel, orice se poate nega prin orice.

Indiferent de faptul dacă personajul-erou funcționează prin prezența sau prin absența sa, în sine, el nu dă un sens axiologic lucrării dramatice, pentru că absența lui poate fi la fel de eficientă și de fertilă ca și prezența lui. Din această pricină, personajul-erou nu este un semnificant axiologic, ci doar unul dintre momentele care definesc lucrarea, o anume variantă a personajului.

Bacău:

## Colocviul republican al criticilor de teatru

**I**n zilele de 22 și 23 octombrie, la Bacău, s-a desfășurat, conform unei tradiții bine statornicite, Colocviul criticilor dramatizi, aflat la a cincea ediție republicană. Ca și la reuniunile precedente, au participat membri activi ai secției de critică a Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale din țară, numeroși profesori de la Institutul de teatru (cu un grup de studenți ai secției de teatrologie), secretari literari, zia-riști, actori, activiști culturali: în afara acestora, în acest an, marcat de însemnatele directive ale Programului de măsuri în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative, au luat parte la Colocviu un număr însemnat de instructori și membri ai formațiilor de artiști amatori din județ.

Coordonat, ca de obicei, de membrii Biroului secției de critică a A.T.M., sub egida organelor locale de partid și de stat, gazde atente și pline de sollicitudine, Colocviul și-a propus ca temă *Rolul criticii în orientarea dramaturgiei și spectacolului contemporan românesc, în spiritul unanimismului revoluționar al societății noastre.*

Temă largă și cuprinzătoare, dezbătută în numeroasele comunicări (18) și intervenții. Caracterizată de spirit responsabil, dorință de eficiență și colegialitate, dezbateră s-a bazat, în primul rînd, pe substanța recențelor documente de partid, manifestîndu-se, în bună măsură, ea o critică a criticii: s-a discutat

funcția de direcție și funcția de animator a criticii, s-au seriat criteriile de discernere a sensurilor ideologice în spectacol; critica și repertoriul, rolul activizator al criticii dramatice în modelarea corespunzătoare a afișului teatral, plodoaria pentru piesa românească de actualitate, caracterizată de angajare și valoare, au stat în centrul atenției.

Integrarea temeinică a criticii în viața cotidiană a teatrului a constituit un alt aspect al colocviului. Au fost propuse modalități diverse de acționare în câmpul teatral, variate forme de colaborare cu scenele, în vederea rezolvării depline a sarcinilor comune, ideologice și artistice. Firește, a fost abordat și raportul direct dintre critica dramatică și diferitele categorii de creatori: actorul, stilistica regizorilor etc. Dezbaterile au insistat, apoi, asupra nevoii de adîncire a analizei fenomenului teatral și, în acest sens, s-a ple-dat pentru o atenție sporită și cît mai calificată acordată spectacolului, ca fenomen artistic autonom.

Au asistat la lucrările Colocviului: Păun Bratu, secretar al Comitetului județean de partid Bacău, președintele Consiliului județean de educație politică și cultură socialistă, Aurel Ilie Calimandrie, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă. Dina Cocea, prim-vicepreședinte al A.T.M., Ana Toboșaru, secretar al A.T.M.

Coordonatorii colocviului (din partea biroului secției de critică a A.T.M.): Valentin Silvestru, Natalia Stancu-Atanasiu, Margareta Bărbuță, Ion Toboșaru, Constantin Paraschivescu.

Participanți la lucrări: Andrei Băleanu, Ileana Berlogea, George Genoiu, Mircea Ghițulescu, Mira Iosif, Carol Isac, Ioana Mărgineanu, Manuela Mihăilescu, Eugen Nicoră, Ștefan Oprea, Constantin Paiu, Ion Parhon, Victor Parhon, Doina Șipoș, Valentin Tașcu, Bogdan Ulmu, Stelian Vasilescu.

Colocviul de la Bacău s-a caracterizat, în această ediție, printr-o imediată angajare a criticii dramatice în îndeplinirea comandamentelor Programului de măsuri, vizînd rolul ce revine actului critic și participarea lui cît mai largă și mai directă la activitatea formațiilor artistice amatoare, în vederea ridicării nivelului interpretativ al acestora. Ca atare, programul întîlnirii a avut o latură inedită: depășirile participanților la spectacolele unor formații de amatori și ale unor teatre populare din județul Bacău. Trei echipe de lucru, alcătuite ad-hoc, au asistat, în comunele Măgîrești, Poduri și Dărmănești,

la reprezentațiile artiștilor amatori (un spectacol de brigadă artistică, o piesă într-un act și un montaj literar); apoi, au urmărit un montaj artistic în interpretarea colectivului Teatrului popular din Slănic Moldova. Concomitent, pe scena Teatrului Dramatic „Bacovia” din Bacău, a avut loc un spectacol realizat de clasele de teatru ale Școlii populare de artă din Bacău, în colaborare cu artiștii amatori din comuna Mărgineni, cu formațiile Combinatului de îngreșăminte chimice, Centrului de calcul, Liceului economic, Fabricii de confecții și Întreprinderii de mașini-unelte. Aceste viziuni, încheiate, toate, prin discuții la obiect între artiștii amatori și participanții la colocviu, s-au răsfrânt util în dezbaterile comune, problemele teatrului de amatori și raporturile acestuia cu critica dramatică devenind, astfel, un capitol de seamă pe agenda lucrărilor. S-au subliniat, în această ordine de idei, bogatele tradiții existente în teatrul nostru și, firește, în exerci-

țarea criticii, legate de colaborarea dintre artiștii profesioniști și amatori; s-au amintit inițiativele mai vechi, care au pus bazele democratizării teatrului și făuririi noii noastre culturi.

În noua fază de dezvoltare a mișcării artistice de amatori, și sarcinile criticii dramatice sînt, azi, calitativ noi. Îi revine criticii dramatice misiunea de a sesiza și respinge formele vetuste, perimate, ale colaborării dintre profesioniști și amatori, manifestările formale, rutinieră, de a pleda cu autoritate pentru ridicarea nivelului artistic al creației de masă.

A cincea ediție a întâlnirii republicane a criticilor dramatice a demonstrat concret necesitatea extinderii activității critice și a implicării responsabile a slujitorilor ei în îndeplinirea Programului de măsuri în domeniul activității ideologice, politice și cultural-educative.

M.I.

■ C. ISAC

## Victor Ion Popa despre teatrul de amatori

**T**răind și afirmându-se la nivelul societății, în întregul ei, teatrul profesionist se întâlnește cu teatrul de amatori pe multe din coordonatele activității sale. Punte de legătură cu publicul de toate categoriile, rezervă inepuizabilă de cadre, teatrul de amatori este unul din importante mijloace de exprimare a talentului colectiv și individual. El răspunde unei cerințe naturale de comunicare pe calea artei și continuă un străvechi depozit de teatru, păstrat de-a lungul timpului. Înclinației de a arăta, prin conflict și dialog, gândurile și atitudinile proprii îi urmează chemarea morală de a polemiza cu rămășițele trecutului și cu tarele de caracter. Extinderea masivă a teatrului de amatori, una dintre consecințele firești ale politicii de emulație culturală, în societatea noastră de azi, a ridicat această activitate la rangul unui fenomen de masă. Competițiile și întâlnirile au relevat, aproape de fiecare dată, un potențial creator care a depășit sfera teatrului de amatori propriu-zis, înscriindu-se în perimetrul artei autentice.

**A**evoca, în această fertilă împrejurare, tradițiile de cultură ce s-au identificat, în teatrul de amatori ca și în creația populară, în general, cu punctele de reper ale spiritualității întregului popor, este și

potrivit și necesar. Cărturari și artiști de seamă și-au îndreptat, și în trecut, atenția către îngheburile teatrale — câte se aflau — de la orașe și sate, încercînd să surprindă scintila talentului autentic, să îndrume teatrul de amatori către izvoarele artei adevărate.

La Victor Ion Popa, rivna cu care s-a ocupat, teoretic și practic, de teatrul de amatori, provine, mai cu seamă, dintr-o vocație pentru cultura de masă; inițiativele sale de răsunset — „Luna Bucureștilor”, Muzeul satului, teatrul radiofonic — contribuțiile sale la realizarea unui teatru muncitoresc și a unui teatru pentru copii, îndrumările cu valoare practică imediată adresate artiștilor amatori, îl așază printre cei mai importanți cititori moderni ai teatrului creat de cei mulți pentru cei mulți.

Victor Ion Popa s-a gîndit, mai ales, la artiștii teatrului de amatori atunci cînd a alcătuit „Micul îndreptar de teatru”, cînd a teoretizat arta spectacolului și relația text-regizor-actor, ca și atunci cînd a întreprins alcătuirea tratatului de scenografie, pe care, dacă nu prezentul, viitorul are obligația de a-l reda publicului interesat. O critică curentă a întreprins Victor Ion Popa, și scrisă și orală, vizitînd așezămintele de cultură și asistînd la spectacolele amatorilor, în special ale tîranilor. Dealtfel, el vedea aici izvorul viu al unui teatru firesc, de o autenticitate populară integrală, neafectată de improvizațiile modelor artistice. Articolele sale vizează, în primul rînd, felul în care actorii amatori sînt consecvenți față de ei înșiși, în ce măsură creează ei, și nu așa-zisii specialiști, a căror intervenție autoritară o consideră un adevărat atentat împotriva legilor firești ale existenței teatrului de amatori.

Din numeroasele observații și intervenții la obiect, marele om de teatru a fundamentat o teorie cu privire la rosturile și condițiile obiective ale activității teatrului de amatori. Numeroase articole, studii, note, însemnări, unele încă inedite, altele risipite în perioadele timpului, alcătuiesc — așa, fragmentat — un important material, din care putem, totuși, desprinde o preocupare organizată de îndrumare a teatrului de amatori, bazată pe constatările proprii, rezultate din urmărirea consecventă a spectacolelor acestora.

Victor Ion Popa a formulat un punct de vedere critic cu privire la repertoriul acestui teatru. La acea vreme, sărac și întâmplător, repertoriul era departe de a satisface cerințele moralizatoare ale spectacolelor. Înscenarea pînă la saturație a unor piese „de o dramaturgie improvizată”, care coborau pînă la platitudine, neoferind nimic sufletului și inteligenței spectatorului, îl indigna și îl îngrijora, în același timp, pentru că vedea în această nivelare și uniformitate a repertoriului, la un prag inferior, o primejdie pentru misiunea culturală și educativă a teatrului. Din conținutul singurelor piese aflate în circulație — V. I. Popa citează, printre acestea, *Doi surzi* de Florian Cristescu și *Mesterul Papuc* de Lia Hirsu — se degajă un soi de sfătoșenie simplistă, închipuind publicul căruia i se adresează ca un public apt numai pentru divertisment facil. Avînd mereu în atenție teatrul de amatori de la sate, el formulează, apoi, într-un ciclu de articole, criteriile principale ale repertoriului. „Omului de la sat — serie el în *Teatrul pentru cei mulți* — trebuie să i se vorbească în limba lui, cu întâmplările care îl interesează, prin gură de oameni pe care îi cunoaște, cu muzică și snoave care îi sînt în fire... ; mai limpede, teatrul de amatori — fie el la sat sau la oraș — trebuie să cuprindă maximum de actualitate”...<sup>1</sup> În articolul *Piese pentru diletanți*, se ocupă de piesele potrivite și de cele nepotrivite artiștilor amatori, granița dintre ele tînd de dificultățile de interpretare a rolurilor. *Patima roșie* de Mihail Sorbul, jucată de amatori într-un sătuc de ciobani din creierul Paringului, i se pare un exemplu de nepotrivită alegere, pentru că personajele piesei cer o anumită experiență scenică, o îndrumare pricepută, pe care nu o pot avea actorii din ael loc. Dar „oamenii n-au mai găsit altceva și aveau nevoie să joace. Le-o porunceam deopotrivă îndemnul inimii lor, ca și sfatul și cererea lumii care-i mai văzuse jucă-l. Iar piesă potrivită nu mai găseau. Ce dovadă mai puternică vreți — continuă el — că teatrul este pe placul mulțimii? Dealtfel, de ce ar fi de mirare? Teatrul a fost creat pentru mulțime și e firesc să se întoarcă la funcția lui normală”...<sup>2</sup>

Dealtfel, într-o schiță din 1935, a cărei destinație nu este specificată, arată situația și perspectivele teatrului popular, care nu a dat roade, în primul rînd, din pricina repertoriului necorespunzător. Cu comedioane facile, cu drame conținînd o morală ieftină sau un patriotism fals, nu se putea realiza un teatru eficient.

În aceeași schiță-proiect, sînt stipulate obiectivele teatrului sătesc, și anume :

1. petrecerea plăcută și utilă a timpului liber ;
2. apropierea de luminile cărții și învățăturii ;
3. descătușarea din „eu” — îndemnul de a trudi și pentru mulțimea obștei ;
4. multiplicarea personalității — deci, înțelegerea altora ;
5. obișnăia unei literaturi dramatice populare.<sup>3</sup>

De menționat, după cum se vede, că omul de teatru consideră edificarea teatrului popular drept o cale pentru crearea unei dramaturgii naționale. „Nevoia teatrului — scria el — este ca un vast dezbuzat care nu-și așteaptă decît prilejul să izbuenească. Și, fără îndoială că izbucnirea aceasta nu va rămîne numai ca o înflorire a jocului actoricesc, ci va izvorî, de la sine însăși, opera populară de teatru, adevărata țintă spre care trebuie să năzuim”...<sup>4</sup>

Victor Ion Popa observase, în tehnica pregătirii spectacolelor de amatori, o seamă de nepotriviri asupra cărora avea să revină cu insistență în cîteva note și articole. Meticulos cu amănuntele, preocupîndu-se de detaliu, ca și de ansamblu, elaborînd principii generale de orientare, ca și planuri pentru construirea unei scene mobile, necesară amatorilor, el preconiza întemeierea unei formații teatrale pe etape de cunoaștere și verificare. Nucleul ar urma să fie alcătuit din cei mai înzestrați actori potențiali ai colectivității respective și să se constituie pe baza afinităților de talent, și nu după criterii întâmplătoare.

Atrăgînd atenția asupra unor eventuale confuzii în ceea ce privește specificul activității teatrale, V. I. Popa cerea evitarea rețetelor școlărești, condiționînd orice montare în spectacol a unei piese de strădania către o cît mai bună realizare artistică. Pentru aceasta se impunea, ca o cerință principală, autenticitatea interpretelor. Personalitatea actorului se va afirma liberă, în afara oricăror falsificări și imitații. În acest sens, este de relevant concepția lui Victor Ion Popa cu privire la actorul amator, creator al unui teatru nou, proaspăt și vital, provenit din înclinația naturală către teatru a oamenilor. În mod accentuat, el s-a ocupat, din acest punct de vedere, de teatrul sătesc, născut spontan, dintr-o străveche înclinație pentru spectacol, transmisă din generație în genera-



ție. Aceste idei, cu valoare practică actuală, le-a ordonat în studiul *Spre un teatru sătesc*, a cărui lectură integrală evidențiază o concepție fundamentală despre posibilitățile teatrului sătesc, în strânsă legătură cu dezvoltarea generală a artei teatrale. „S-a văzut — scrie Victor Ion Popa — repezițiunea cu care românul capătă deprinderea convenționalismului teatral și deci nu numai înțelegerea ca privitor, ci, mai mult, chiar nevoia să-și arate darurile de făptuire dramatică: joc și compunere. Asta vrea să spună, că, pe lângă cele multe mijloace de exprimare: dans, ointec, stilhuri sau înflorare — în lemn, în piatră, fier sau țesături — țăranul află, în teatru, unul mai mult. Însușirea s-a făcut repede și a început să dea roade. Astăzi sint sumedenie de colțuri ale țării unde se joacă teatru alcătuit de țărani și jucat tot de ei. Așadar, socot că ar fi de scos de aici câteva date prețioase pentru atitudinea dramatică românească — căci în simburile de teatru, cit se arată astăzi în sate, cu nu pot vedea numai o înfățișare a teatrului țărănesc, ci însăși temelia viitoarei noastre îndrumări pe acest țărm”.<sup>5</sup>

Preconiza teatrul de amatori, Victor Ion Popa preconiza realizarea unui climat de creație în care să predomine exigența principiilor, dezvoltate în articolele citate aici ca și în altele. El asocia împlinirea unor spectacole

la nivelul așteptărilor, cu b critică constructivă, în care să predomine „lupta dirză împotriva vechiului și nepotrivitului teatru școlăresc, unde țănci cu mustăți de vacs spun cuvinte teribile...”.

Oricite aspecte depășite de mersul vremii ar cuprinde moștenirea teoretică și practică a lui Victor Ion Popa, ea se adresează și astăzi cu folos oamenilor de teatru, de la care se așteaptă o mai eficientă prezență și participare la realizarea unui teatru de amatori activ, în pas cu dezvoltarea societății și cu perspectivele ei.

<sup>1</sup> *Teatrul pentru cei mulți*, publicat în „România literară”, nr. 40, 19 noiembrie 1932. În manuscris, în colecția Sorin Popa: reprodus în *Scrieri despre teatru*, ediție îngrijită de V. Mindra și Sorin Popa, p. 148. Buc., Meridiane, 1968.

<sup>2</sup> *Piese pentru diletanți*, publicat în „Vremea”, an. XIII, nr. 628, 23 noiembrie 1941. În manuscris, în colecția Sorin Popa.

<sup>3</sup> *Teatrul popular*, 1935, schiță în manuscris, în colecția Sorin Popa, p. 1—2.

<sup>4</sup> *Teatrul sătesc*, 1937, în manuscris, în colecția Sorin Popa, p. 3.

<sup>5</sup> *Spre un teatru sătesc*, 1937, în manuscris, în colecția Sorin Popa, p. 4—6.

## Galați:

### Colocviu despre arta comediei

*Între 15 și 21 noiembrie s-a desfășurat, la Galați, prima ediție a Colocviului dedicat artei comediei. Manifestarea a cuprins o suită de spectacole, urmate de dezbateri cu publicul, și, în final, o serie de comunicări pe tema „Funcțiile social-educative ale comediei românești, probleme de creație și modalități de expresie”. Un colectiv alcătuit din oameni ai muncii și specialiști ai teatrului, apreciind realizările artistice ale participanților la spectacolele colocviului, a decernat următoarele distincții:*

**CEL MAI BUN SPECTACOL DE COMEDIE:** Slugă la doi stăpâni de Carlo Goldoni (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț).

**CEA MAI BUNĂ REGIE:** Lucian Giurchescu, pentru spectacolul Plicul de Liviu Rebreanu (Teatrul de Comedie).

**CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE:** Ion Popescu-Udriște pentru decorul și costumele la Plicul de Liviu Rebreanu (Teatrul de Comedie).

**CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE A UNUI ROL MASCULIN:** Horațiu Mălăele, pentru rolul Truffaldino din Slugă la doi stăpâni (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț).

**CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE A UNUI ROL FEMININ:** Miucă Iancu pentru rolul Chirița din Chirița în provincie de Vasile Alecsandri (Teatrul Dramatic din Galați).

**CEL MAI BUN ROL EPISODIC:** ex aequo Mihai Pălădescu, pentru rolul Odăiașul Ion

Taman din Plicul de Liviu Rebreanu (Teatrul de Comedie); Gheorghe V. Gheorghe, pentru rolul Chelnerul din Simbătă la Veritas de Mircea Radu Iacoban (Teatrul Dramatic din Galați).

#### MENȚIUNI:

Regizorului Iulian Vișa, pentru modalitatea originală de expresie a spectacolului Slugă la doi stăpâni (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț).

Scenografului Mircea Ribinschi, pentru decorul spectacolului Chirița în provincie de Vasile Alecsandri (Teatrul Dramatic din Galați).

Actorului Geo Costiniu, pentru rolul triplu din Hotel Zodia gemenilor de Valentin Munteanu (Teatrul Giulești).

Teatrului „Maria Filotti” din Brăila, pentru cea mai bună opțiune repertorială în domeniul comediei românești contemporane: Mielul turbat de Aurel Baranga.

## *Eroii țărani* și *formele dramei istorice*

O dimensiune mai puțin cercetată a dramaturgiei istorice românești pare a fi piesa de teatru închinată mișcărilor țărănești. Având ca punct de plecare nu episoade de cronică domnească, ci, mai curînd, acte de arhivă nude, evocări folclorice (de la un moment dat, și relatări jurnalistice), temele acestei categorii dramaturgice diferă de tragedia istorică a eroilor daมนาți prin chiar natura antiromanească a faptelor pe care le evocă. Departe de a se deosebi de textele dramatico-istorice centrate în jurul ilustrelor figuri de *donni* numai prin elementele documentare, evocarea teatrală a marilor răscoale a dus la creații de o construcție literară diferită. Mai întii, structurarea datelor conflictului a părăsit, în mod necesar, tiparul romantic al pieselor biografice, îndrumîndu-se către o dezvoltare de aparență epică a acțiunii, eroul principal fiind, de această dată, mulțimea. În al doilea rînd, tipologia a cunoscut, în aceste drame istorice cu țărani, o trecere pronunțată către conturarea realistă a caracterelor și, totodată, către un limbaj mai modern. În sfîrșit, acest sector al dramaturgiei istorice s-a desprins mai clar de modelele universale ale speciei, dobîndind o adîncire particulară a specificului național.

Fără îndoială că cele mai bune dintre piesele inspirate de răscoalele țărănești se disting prin acuitatea socială a conflictelor, și — prin urmare — prin necesitatea adoptării unui *punct de vedere*, prin cerința implicării deschise a gândirii social-politice a scriitorului. Primejdia descriptivismului mai mult sau mai puțin pitoresc este mult diminuată, cu toate că se ivesc alte pericole, acela al exagerărilor sociologice, de pildă, sau cel al dialogului superficial folclorizat.

O atentă rememorare a principalelor scrieri literar-teatrale care ilustrează această direcție tematică poate elibera bogate semnificații. O asemenea trecere în revistă a unui număr de titluri relevă, pe de o parte, tradiția, mai veche, decît se crede, a pătrunderii eroilor țărani în dramaturgia noastră istorică, pe de altă parte, varietatea tonalităților literare, de la o etapă la alta, de la un autor la altul.

Încă înainte ca mișcările sociale ale țărănilor, înregistrate de istorie, să fie reflectate în teatrul românesc, figuri de țărani au dat o coloratură socială mai accentuată pieselor dominate de eroii demonici ai romantismului. Răzașul, Vulpoi și Moș Tănase, în *Răzvan și Vidra*, Limbă-dulce și Jumătate, în *Despot Vodă*, au dat o anume acidulare protestatară participării lor la acțiunea dramatică. O piesă cu mult mai veche, scrisă, poate, prin 1846 (dar reprezentată mai tîrziu), *Plăieșul logofăt mare* de Theodor Codrescu, introducea în primul plan al unei acțiuni de coloratură istorică personaje tragice de țărani, într-o distinctă opoziție socială cu boierimea.

Drama istorico-țărănească — ca specie distinctă — începe, însă, să se alieze odată cu cele dintii piese despre răscoala iobagilor ardeleni din 1784. În 1891 apare tragedia *Horia*, scrisă de profesorul transilvănean Ghiță Pop (autorul unei teze de doctorat despre esența tragicului) în versuri albe, transpusă, mai apoi, în libret de operă. Este, aci, de remarcă tratarea în tiparele tragediei clasice a unei teme de esență romantică. Aprecierea din prefața pe care i-o acordă, la prima

ediție, societatea studentească „Petru Maior” cu privire la „*progresul pe terenul literaturii noastre de acest gen*” manifestat „*prin modelarea momentului tragic al revoluțiunii lui Horia*” poate fi un punct de plecare pentru o dezvoltare a particularităților acestei drame elasiciste.

Superioară piesei lui Popp ni se pare a fi drama într-un act *Se face ziua* de Zaharia Bârsan (1912). Gravitând în jurul lui Crișan, tovarășul lui Horia, câteva personaje țărănești de pregnanță generică reflectă, în decorul unic al unei colibe sărăcăcioase, cu într-un microcosm revelator, temeuriile și tragisanul întregii mișcări populare.

O altă răscoală din Transilvania va inspira unul dintre cele mai valoroase poeme dramatice ale lui Lucian Blaga. *Avram Iancu* (1934), dramă istorică dominată de prezența țaranului înarmat, atinge o particulară intensitate literar-teatrală în partiturile celor oțtiva interlocutori morți ai personajului titular.

După 1944, episodul răscoalei lui Horia va cunoaște câteva noi interpretări dramaturgice, de la patetica evocare — mai curînd statică — din drama lui Mihail Davidoglu (1956), pînă la *Urme pe zăpadă*, una dintre cele mai consistente creații tragice din opera atît de variată (și inegală) a lui Paul Everac. Efortul concentrației dramatice obține, în această bucată de o reală virtuozitate, o activare acută a dialogului, care dezvoltă o reînscăpabilă parabolă cu privire la libertate: iscoadele care-i capturează pe conducătorii răscoalei apar ca adevărații „prînși”, căci moartea fostelor lor căpetenii va îngropa, totodată, și visul posibilei lor dezrobiri.

Din suita tragediilor închinată lui Horia, ni se pare a fi fost pe nedrept uitată drama istorică, de o viabilitate teatrală certă, *Focurile*, publicată în 1946, de Magda Isanos și Eusebiu Camilar. Găsim în acest text, ca și în alte drame mai recente (cum ar fi *Elegie pentru Cetatea soarelui* de Mihai Georgescu, inspirată de răscoala de la Bobilna), dovada tensiunii inovatoare pe care mișcărilor țărănești o provoacă în structura rea literară a teatrului istoric contemporan.

Un capitol deosebit al acestei tendințe în expresia teatrală îl compun creațiile dramatice inspirate de marile spectacol tragic al răscoalelor din 1907, unde viziunea istoriei nu implică în nici un fel autenticitatea biografică a conducătorilor mișcării, ridicînd, în schimb, problemele unei arhitecturi dramaturgice bazată pe mișcarea conflictuală a mulțimilor și stimulînd rezolvări moderne ale funcțiilor corului antic. Începînd cu *Lupii*, drama publicată în 1915\*), la numai opt ani după marile mișcări țărănești, de către I. C. Vissarion, și terminînd cu *Boieri și țărani* (1955), prima piesă de teatru a dramaturgului contemporan Alexandru Sever, imaginile anului 1907 au adăugat dramaturgiei istorice românești noi posibilități de explorare a raporturilor decisive dintre cronografia națională și problematica socială a existenței. Rezultatul imediat este acela al realizării unor drame *realiste* cu un accentuat relief *istorist*. Conflictul antrenează, în acest caz, destine individuale „de rînd”, fără excepționalitate, pe care le surprinde, însă, dintr-un unghi distanțat, capabil să realizeze dinamica grupurilor sociale și să concentreze observația tipologică la nivelul schițelor de prim-plan. Investigarea psihologică a personajelor se condensează, sub forma notațiilor expresive, în dialog și mișcare. Primejdia reducăiilor simpliste ale acestui proces de esențializare este puternică, mai cu seamă prin alunecarea în stereotipul discursiv sau sentimental. Piesa lui I. C. Vissarion cade, nu o singură dată, în aceste curse, dar izbutește și momente de autenticitate, favorizate de o considerare aspră a adevărului istoric, cu refuzul idealizării personajelor „pozitive”. Cele mai bune situații din *Lupii* realizează o apropiere maximă a adevărului *individual* de justificarea *socială* a atitudinii, prin expresivitatea graunului scenic, rezultat al observării limbajului *țărănesc* viu, opus arhaismului folcloric.

Am văzut, că drama istorică țărăneasă participă activ la procesul (cu mult mai larg) al *epicizării* formelor dramaturgice, prin proiectarea distanțată a acțiunii. În această direcție a jucat un rol și tentația dramatizării romanelor vieții rurale, ca și patronarea (invizibilă) a unor piese despre răscoale de către marile frosce epice cu același obiect. Pentru a da un exemplu, *Boieri și țărani* de Alexandru Sever, deși dezvoltă o schemă narativă proprie, reface, evident, elemente din *Răscoala* de Rebreanu. Prin multiplele consecințe din *formă* ale atributelor distincte din *conținut*, studiul dramaturgiei istorice țărănești prezintă un deosebit interes în chestiunea relațiilor intrinsece, ale valorilor estetice și extraestetice care susțin, laolaltă, structura artistică a dramei. ■

\*) *Lupii* de I. C. Vissarion, subtitulată „piesă socială în patru acte”, editată în volum la editura „Poporul”, a apărut, mai întii, în revista „România muncitoare”, ca material literar de propagandă.

## Amatori și animatori

A început, se desfășoară cea mai amplă manifestare pe care a cunoscut-o vrecdată viața spirituală a țării, Festivalul național al educației și culturii socialiste „Cântarea României“. Chiar de la etapa de masă și pînă în luna iunie a anului independenței, cînd va avea loc, ca o încununare, timp de mai multe zile, gala laureaților, vom fi martori, ba chiar părtași, ai unei întreceri a muncii și creației artistice la care, pentru întâia oară în mod programatic, activitatea artistică amatoare se împletește cu cea profesionistă.

Încă nu ne dăm bine seama ce adînci și cuprinzătoare semnificații poate să capete această nouă trăsătură desînitorie a întrecerii celor ce făuresc bunurile spirituale; ce conținut nou, stimulator, fertilizator, are această împletire de activități, această alăturare a forțelor creatoare; ce fericit schimb de experiență se va produce. Sigur e că va trebui din vreme să revizuiim termenii cu care operăm, să înlăturăm luciul prea deseși folosințe și al prejudecăților, să restituim noțiunilor înțelesul lor exact. Ce este un artist amator? Dar un artist profesionist? Ce-i desparte? Ce-i apropie? Unde se termină arta amatoare? Unde începe arta profesionistă? Unde se află punctul lor de convergență? Dar baza lor comună de pornire?

Să recunoaștem, am despărțit, simplificînd, sărăcînd, golînd de adevăr, teatrele profesioniste de echipele amatoare. Din neștiință. Din înțelegere greșită a lucrurilor. Din indiferență.

Un (reputat) critic la maniera unui teatru popular era o raritate. Un (foarte bun) regizor pregătînd un spectacol cu artiști amatori era un caz de excepție. Un (mare) actor printre interpreții unei scene populare era o adevărată curiozitate.

Relația nouă între arta profesionistă și arta amatoare pe care o relevă, la care cheamă Programul de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste, în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative, pornește de la o realitate existentă.

Artiști cu statut profesionist s-au aflat și mai înainte în mijlocul amatorilor. Ca instructori. Să instruiască, adică să transfere din bagajul de experiență proprie o sumă de noțiuni, de cunoștințe, în cadrul strîmt al pregătirii unei manifestări, de cele mai multe ori ocazionale. După care relația se întrepruie, cu un beneficiu minim pentru artistul amator.

Relația nouă pe care o stabilește în termeni clari Programul înlătură caracterul de asistență (cum e cea tehnică sau medicală) pe care artistul profesionist era chemat să o dea artei amatoare.

Se prefigurează — începutul se face în chiar aceste zile — o colaborare strînsă sub toate raporturile.

Și dacă e sigur că la confluența artei profesioniste cu arta amatoare vom întîlni dragostea de patrie, cinstirea muncii, setea de cultură și talentul, tot atît de sigur este că, față în față, pe ace-

eași scenă, artiștii profesioniști și amatori vor avea să-și împărtășească reciproc din propriile lor zăcăminte de însușiri: experiență, competență profesională și talent; amatori — talent, dar și pasiune, dăruire, entuziasm.

Pentru că — după cum nu de puține ori ne este dat să vedem — dacă talentul profesionistului se ofilește fără pasiunea, dăruirea și entuziasmul care să-i însuflețească arta, pasiunea, dăruirea, entuziasmul, care sînt trăsături întregitoare ale amatorului talentat, fertilizează arta acestuia. Și pot, desigur, fertiliza și arta profesionistului.

Altfel spus, dacă artistul profesionist poate să-i fie un îndrumător artistului amator, nu-i mai puțin adevărat că artistul amator, în această nouă relație, poate să-i fie profesionistului un animator.



## Întîlniri cu amatorul

grupaj  
realizat  
de  
PAUL  
TUTUNGIU

*Relația dintre producție și știință s-a prelungit pe această nobilă și îndrăznească punte: arta amatoare. Atît muncitorii cit și studenții, reprezentanți ai unor importante categorii sociale, optează pentru realizarea integrală a omului, pentru acel concept, complet și armonios, totodată, numit de filozofi homo humanus. Artistul amator astăzi student va merge în uzină sau pe ogor nu numai în calitatea sa de specialist în producția de bunuri materiale, ci și ca un catalizator al afirmării celor ce muncesc pentru și prin cultura spirituală. Legătura dintre viitorul inginer și muncitori nu se rezumă la linia tehnologică; ea se deschide către toate orizonturile, în sensul modelului uman al orînduirii noastre, incluzînd și aspirația spre cultură. „Tipul unan nou pe care vrem să-l săurim în societatea noastră — spune tovarășul Nicolae Ceaușescu — trebuie să se caracterizeze prin pasiune pentru munca creatoare, printr-un înalt spirit de răspundere față de interesele generale ale colectivității, printr-o ținută morală aleasă, printr-o elevată viață spirituală“.*

*Cadrul competitiv oferit de marele Festival național „Cîntarea României“ ne prilejuește o întîlnire cu actori și cu regizori amatori, cu acești oameni care, după programul de muncă, urcă pe scenă pentru a da viață vocației lor, pentru a se bucura nemijlocit de aura culturii.*

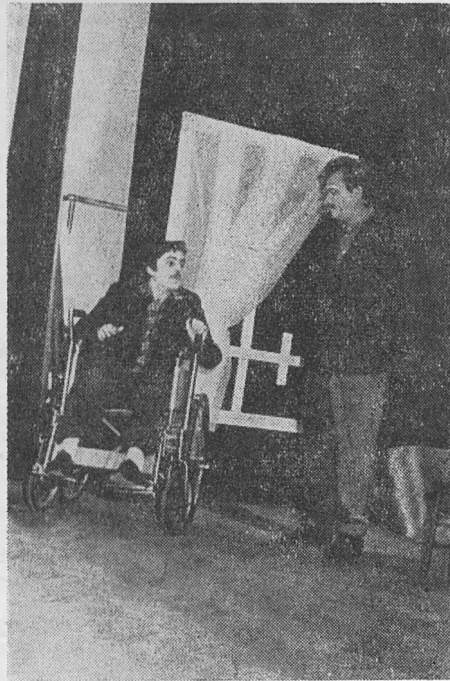
### Uzina — gazdă a teatrului

Pare aproape un paradox îmbinarea, la propriu, a cuvintelor uzină (fabrică, adică sediul producției de bunuri materiale) și teatru (manifestare artistică specifică, adică, bun spiritual, în cel mai exact sens). Uzinele „Electronica“ au, dacă nu ne înșelăm, încă de la înființare, o formație de teatru. Muncitorii de la „Electronica“ au urcat pe o scenă improvizată la club și au devenit actori. Cronica acestei trupe de teatru, un caiet cu copertile patinate de cele aproape două decenii de activitate, stă mărturie că în 1960 au fost prezentate schița G.F.R. de I. L. Caragiale și procesul literar *Întîlnirea* de Constantin Chiriță; între 1962—1963, *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu și comedia eroică a lui Kuprin, *Fiul secolului*; în 1964, *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian; în 1965, *Ștafeta nevăzută* de Paul Everac. Nu vom cita toate spectacolele montate de actorii „Electronicii“, pînă în 1976, cînd au prezentat, de pildă, *Andilandi* de D. R. Popescu; dar va trebui să caligrafiem cu tuș tipografic numele acestor din ce în ce mai îndrăzneți interpreți: ei se numesc Alexandru Hrișcă (asupra căruia ne-am oprit într-o fișă de portret), Aurelian Grigore, Adriana Iliescu, Ana Maria Iltu, Aurel Popovici, Radu Matei, Adrian Medlich, Nicolae Popa Oprea, Mihai Boboc, Elena Sirbu, Iolanda Teodor ș.a.

Foarte interesanta „cronică“ a teatrului „Electronicii“ este nu numai o mărturie a faptelor de teatru pe care inimoșii și talentații muncitori le-au împlinit, ci și o oglindă a ceea ce înseamnă munca de amator de teatru, de la neajunsurile explicabile pînă la întîmplările neprevăzute. În literale scrise cu toc și peniță, cu cerneală violetă, s-a păstrat gustul amar al nereușitelor, dar și cel al satisfacțiilor, emoțiilor și certitudinilor. Iată cîteva din aceste însemnări: „20.I.1961. Pentru motivul că nici pînă în prezent echipa nu are un regizor, repetițiile merg foarte greu. (...) 3.II.1961. Programare la Casa de cultură «I. Mai», cu procesul literar și recitări. Ne-am deplasat fără a da spectacolul, mobilizarea noastră fiind greșit făcută. (...) 27.II.1964. Astăzi am fost chemați la Casa de cultură

a raicului «I Mai», pentru a ni se decerna, în cadru festiv, diplomele acordate în urma Concursului de teatru, lăza raională. Noi am participat cu *Domnișoara Nastasia*. Au primit premiul I pentru interpretare Constantin Manoliu, Ligia Mihăilescu, Adriana Ilescu, Ileana Popa Oprea. (...) I.VI.1964. A bătut al doilea gong în sala Studioului «Lucia Sturdza Bulandra». În spatele cortinei sînt zece inimi... Nu este lucru ușor să joci de-adevăratelea : ua ciripit de păsărele vioaie, o talangă, un muget — toate pe un anume fond muzical... Așa a început spectacolul nostru cu *Jocul de-a vacanța*... Ploaia de flori și aplauzele ne-au dovedit că munca noastră nu a fost în zadar...”

Nu mai este nevoie de un comentariu special pentru a evidenția drumul parcurs de teatrul muncitoresc, la propriu, de la „Electronica”. Fructele spiritului nu se cuceresc mai ușor decît merele de aur ale lui Prislea cel Voinic, și „Cronica” trupei de la Uzinele „Electronica” ne sugerează, în acest sens, imaginea treptelor constituite în scară.



Două scene din spectacolul cu piesa „Să nu uităm” de Valentin Munteanu în interpretarea artiștilor amatori de la „Electronica”

## Unde timpul liber devine timpul artei

Aș vrea, cînd scriu despre acest om, despre Alexandru Hrișcă, să înmoi penița în cerneală de aur. Nu pentru că Alexandru Hrișcă se deosebește de ceilalți regizori amatori din țară, prezenți cu miile, poate, în întreprinderi, ci pentru că reprezintă atît de fericit ideea de regizor amator, idee-prototip pe care multă

vreme am crezut-o imposibil de materializat.

Psihologii recunosc în egoism unul dintre instinctele primare cu care omenirea vine încă din preistorie. Altruismul, dăruirea personalității tale, a entuziasmului tău, a puterii tale creatoare, pentru și în slujba semenilor, nu este un dar înnăscut. Mi se pare că artistul amator are nevoie de altruism, pentru că actul său curajos, de a aborda teatrul, această a doua realitate a lumii înconjurătoare, nu este numai o acțiune pentru sine, ci și o dovadă de iubire de semenii.

Copilărit prin ținutul Rădăuților și venit, în plină tinerețe, în București, prin 1947—1948, cînd în țară se declanșaseră marile prefaceri revoluționare, Alexandru Hrișcă s-a numărat printre comuniștii care, în fabrici și uzine, au impulsionat noua producție in-

dustrială a patriei socialiste, dar și printre miile de animatori culturali care, în felul lor propriu, prin piese de teatru într-un act sau în trei acte, prin brigăzi artistice de agitație, prin coruri și formații de dansuri, au constituit un elocvent argument al afirmării, în cultură și prin cultură, a maselor largi de oameni ai muncii.

Cînd, în 1965, semna regia la spectacolul *Stațeta nevăzută* de Paul Everac, Alexandru Hrișcă era, de-acum, o personalitate a Uzinelor „Electronica”: nu vreunul dintre foarte talentații ingineri de concepție, autor al unui nou tip de radioreceptor, ci acel „unul”, pentru care timpul liber însemna tot timpul petrecut în uzină, închinat efortului muncitorilor de a fi în pas cu timpul lor spiritual. Între 1966—1971, pune în scenă *Domnișoara Nastasia*, de G. M. Zamfirescu, *Sosele deseară* de Tudor Mușatescu și *Cu cine mă bat* de Aurel Storin.

Alexandru Hrișcă este unul dintre miile de absolvenți ai Școlii populare de artă (secțiile regie și actorie), setos de lecturi, spectatorul numărul 1 al scenelor și stagiunilor profesioniștilor bucureșteni, studentul lor atent și sirguincios. (Știu oare maestrul actoriei românești că, pentru unii spectatori — pentru cei ce iubesc teatrul cu nouă inimi deodată — stalul este un amfiteatru prestigios, un veritabil Institut, practic, de actorie și regie?) El, regizorul amator și anonim, modest și ascunzîndu-și cu demnitate meritele, respectuos, dar temerar și ferm în acțiunile sale artistice, a învățat să folosească mijloacele mass-media pentru comunicarea adevărului său artistic. La Uzinele „Electronica”, stația de radioamplificare cu circuit intern a transmis emisiuni „Teatru la microfon” semnate de Alexandru Hrișcă. Colaborează cu cinematografia română, ca figurant și chiar ca interpret în roluri episodice (a obținut, prin concurs, rolul Mustăciosului, aceluși secretar al organizației de partid care apărea, alături de Ștefan Ciobotărașu, în filmul *Așteptarea*). Este prețuit de toți tovarășii lui de muncă și activează, un timp, ca președinte al Comisiei sindicale a Centralei industriale, apoi e chemat membru în Consiliul Național al Radioteleviziunii și în Consiliul profesoral al I.A.T.C.

Treizeci de ani din viața lui Alexandru Hrișcă conțin, aproape zi de zi, fapte de artă amatoare, producția de bunuri materiale căpătînd, și în felul acesta, un fel de nimb spiritual al lucrului bine-făcut, un fel de pecete a umanismului socialist, care nu înseamnă altceva decît omul realizat pe orizonturile tuturor posibilităților lui.

Iată de ce, scriînd despre acest regizor necunoscut marelui public, despre așa-zisul om simplu, am simțit nevoia să scriu cu litere de aur că muncitorul din societatea socialistă este o sinteză de aspirații realizate. Cu atît mai mult cu cît, pentru el, timpul liber înseamnă timpul estetic.



## Cu Alexandru Hrișcă despre iubirea pentru teatru a muncitorilor

— Stimate tovarășe Alexandru Hrișcă, activitatea dumneavoastră în lumea amatorilor de teatru, în care v-ați afirmat și ca regizor și ca interpret, durează de citeva decenii. V-aș ruga să încercați să formulați o definiție a actorului amator...

— Cred că artist amator este acel om în permanență preocupat de două probleme: a-și reface capacitatea de muncă printr-o odihnă activă — în cazul nostru, teatrul — în stare să-l reconforteze psihic; a aduce colectivului său o modalitate plăcută și foloșitoare de a-și petrece timpul liber. O modalitate demnă, capabilă să umple golurile din cultura personală și, dacă nu sună puțin pretențios, să-i satisfacă setea de spiritualitate. Amatorul contribuie la difuzarea, în condiții optime, în microclimatul productiv, a valorilor artei teatrale sau literare. În nici un caz, țelul artei amatoare nu este de a concura arta profesioniștilor, chiar dacă — sînt, desigur, multe cazuri — lotul profesioniștilor, inclusiv cel al stelelor de prima mărime, s-a îmbogățit cu valori descoperite în rîndurile actorilor amatori.

— În faptul că un muncitor practică teatrul, după ce a ieșit din schimbul de opt ore, vedeți, deci, în primul rând, un frumos obicei de dezvoltare armonioasă a personalității sale...

— Este știut că, în societatea noastră, fiecare om al muncii are drumul deschis către cultură. Or, atunci când începe să activeze într-o formație artistică de amatori, chiar un om al muncii mai slab pregătit se poate transforma structural, în câțiva ani. În primul rând, prin acumularea de noi noțiuni și prin educarea simțului pentru frumos, el își îmbogățește cunoștințele spirituale, horizontul său de idei se lărgeste. Interpretul de teatru trăiește sentimente intrucîtva asemănătoare cu cele ale pictorului. Amatorul actor simte că el re-face imaginea lumii, creează tipuri umane. Creația este o reacție în lanț, dar în lumea lăuntrică, în teritoriul intim al eu-lui.

Fiecare spectacol presupune, cum știți, o seamă de etape de lucru, care nu pot fi sărite — distribuția, lectura la masă a textului, analiza lui, relația actor-personaj etc. Acest, aș zice, proces tehnologic de producție a spectacolului de teatru face ca în conștiința actorului amator să se întipărească nu numai noțiuni, dar și modalități noi de a gândi. Actorul amator ajunge la o conștiință critică, marcînd, astfel, un salt către omul capabil să aibă cu adevărat o atitudine a lui. Personalitatea lui capătă un contur distinct, nu numai ca iubitor de teatru avizat, cu un anumit grad de competență în materie, ci și la locul lui de muncă; simțul estetic cunoaște o influență omologată de sociologia muncii productive, conștiința critică față de opera de artă se adaugă conștiinței critice față de munca productivă. Se ajunge, astfel, dacă îmi permiteți să mă exprim așa, la acea Conștiință, scrisă cu majusculă, a omului înaintat, nou, propriu societății socialiste multilateral dezvoltate.

Tinuta, modul de a vorbi, comportarea, ca atare, cu colegii, cunosc o transformare totdeauna fericită; asta cred că realizează în amator formarea unei conștiințe estetice. De la conștiința estetică se ajunge la conduita estetică. Luptînd să obțină pe scenă o dicțiune cât mai bună, efortul devine deprindere în viața de toate zilele. Tot ce v-am spus nu este decît rezultatul a ceea ce, realmente, s-a întîmplat cu colegii mei, în formația de teatru de la Uzinele „Electronica“.

— Trăim un timp în care, conform legilor obiective ale societății socialiste multilateral dezvoltate, artiștii amatori i se asigură un loc de prim rang. Festivalul național „Cîntarea României“ este merit, așa cum ne sugerează și această frumoasă expresie patriotică, să promoveze marea unitate care leagă omul producător de bunuri materiale de creatorul bunurilor spirituale. Dum-

neavoastră, ca vechi animator în activitatea artistică de amatori, cum tălmăciți programul de acțiune al partidului nostru, în direcția promovării în cultură a omului care desfășoară o muncă productivă ?

— Hotărîrea Plenarei din 1971 a Comitetului Central al partidului, privind activitatea cultural-educativă, prevestea o acțiune mai amplă pe acest tărîm. Faptul a fost dovedit prin organizarea — pentru prima oară în istoria țării noastre — a Congresului educației politice și al culturii socialiste. Hotărîrea adoptată de acest Congres și aprobată de Plenara din 3 noiembrie 1976 se referă — cum știm — la toate laturile activității materiale și spirituale a oamenilor muncii din România de azi. În ceea ce privește mișcarea artistică de amatori, Hotărîrea pune baze mai trainice acestei activității desfășurate de oamenii muncii, pentru ei înșiși, în timpul lor liber, cum am încercat să explic mai sus. Sistemul de organizare a Festivalului național „Cîntarea României“, sînt convins, va asigura acestei activități condiții optime, în ce privește atît cadrul de desfășurare, cît și lucrările dramatice așteptate de marea publică. Această Hotărîre a venit, după părerea mea, într-un moment foarte potrivit, cînd profilul spiritual al oamenilor se conturează în funcție de rodnicia activității lor la locul muncii. Din această perspectivă, mișcarea artistică de amatori dobîndește semnificații și valențe cruciale, în procesul edificării unui om substanțial nou, definind, prin acțiunea și spiritul său, viața și civilizația societății socialiste multilateral dezvoltate pe care o construiește.





# Teatrul în amfiteatru



## Cu Florin Samoilă

regizorul Teatrului studențesc  
„Cotidian“

despre  
pasiunea  
actualității

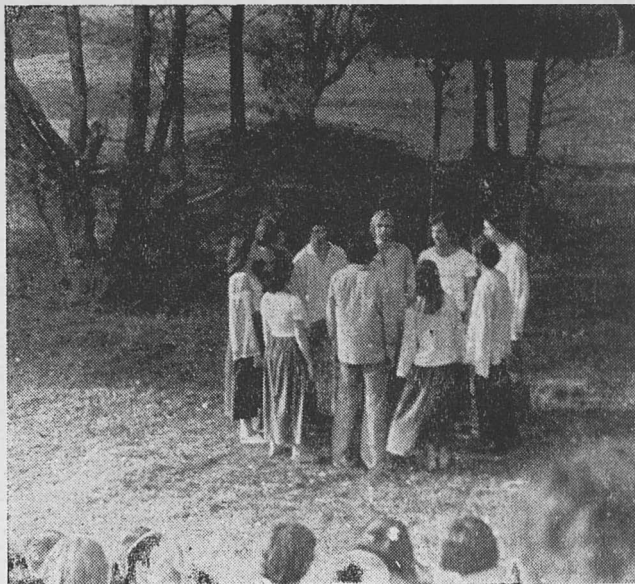
— Dumneavoastră sînteți director adjunct, pentru problemele artistice, al Casei de cultură „Grigore Preoteasa“, sînteți asistent la Institutul de teatru (anul IV — clasa lector Constantin Dinulescu) și, totodată, sînteți șeful resortului de formații artistice al Centrului universitar București. Sînteți, prin răspunderile ce vi s-au încredințat, unul dintre cei mai actuali — dacă-mi permiteți superlativul — factori din viața studențească. Un alt argument al superlativului meu este actul pe care l-a săvîrșit colectivul studențesc de teatru de amatori pe care-l conduceți, schimbîndu-și denumirea: dacă, acum doi ani, se intitulă încă Teatrul „Rotund“, începînd din această toamnă, el se numește Teatrul „Cotidian“. Mi se pare că aceasta exprimă și identitatea spirituală a regizorului...

— Speculația dumneavoastră este cu atît mai interesantă cu cît surprinde o realitate: colectivul nostru de teatru — identificîndu-se cu idealurile etice și estetice ale tineretului revoluționar — este, într-adevăr, prin căutările sale creatoare, prin tentația de a intra în miezul, în esența structurată artistic, a realității, o trupă cotidiană, iar mesajul ei este încărcat de o anume voluptate a actualității. În urmă cu doi ani, am preluat de la regizorul Constantin Marinescu, care lucrează acum la Tîrgu Mureș, aceluși Teatru „Rotund“. Am prezentat 12 spectacole. Știți, desigur, că Teatrul „Cotidian“ (să-l numim cu noua lui emblemă) funcționează în cadrul Student-clubului. Am adoptat întîi formula de teatru „rotund“, formulă de exprimare care realizează o legătură directă între studentul-actor și studentul-spectator. Piesele interpretate sînt din categoria genului „seurt“: Muza de la Burdujeni de Negruzzi, cele trei Povestiri ale lui Osvaldo Dragun. Arvinte și Pepelea de Vasile Alecsandri. un recital de muzică și poezie intitulat 1907: întru cinstirea aniversară a Independenței de stat a României am lucrat un spectacol deosebit, aflat acum în faza finală și a cărui premieră o vom prezenta peste cîteva zile.

Trupa Teatrului „Cotidian“ este formată din studenți de la Institutul Politehnic București, de la Institutul de medicină și farmacie și de la facultățile Universității. Vă rog să rețineți cîteva nume: Mihăilescu Iosif, Dan Saghin. Calmi Anca, Gabriela Teodorescu. Spectacolele le-am regizat, însă, cu o seriozitate de profesioniști, sub impulsul actualității nemijlocite. Dealtfel, și în pregătirea noastră, am ținut seama de realitățile cotidiene; forma de manifestare a teatrului nostru este, cum am mai spus, directă și ia, la un moment dat, accentele și structura unei dezbateri. Spectacolele noastre se bucură de mult succes. (În paranteză, și în completare: organizăm și recitaluri de folk și poezie; asta, întrucît ne-am apropiat foarte mult și conlucrăm cu grupul cameral „Folk“.)

— Într-adevăr, se vorbește mult de „joia“ de la Student-club...

— Da. Dar prezentăm spectacole și în celelalte cluburi din Centrul universitar București, apărăm și pe scenele institutelor și în întreprinderi. Realizăm, și în felul acesta, o legătură armonioasă între muncitori și studenți.



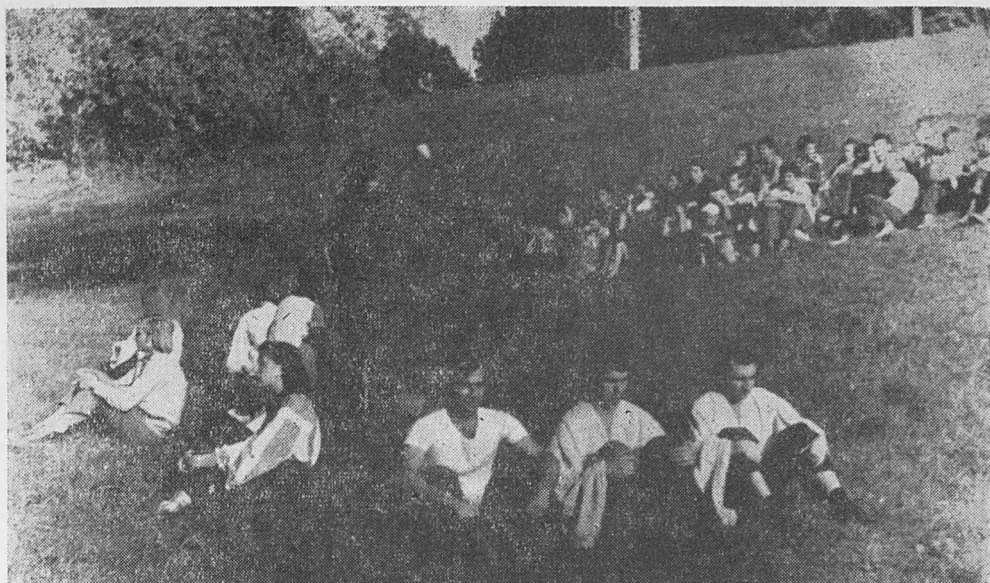
## Portretul unui tânăr regizor

Cătălin Naum a regizat, la Teatrul studentesc „Podul”, peste 15 spectacole: *Cerșetorul și cîinele mort* de Brecht,  $6 \times 4 = 24$  (Sonete de Shakespeare), un spectacol-colaj, *Document 1921*, prezentat cu ocazia a 55 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, *Pretutindeni există tu*, *Pămîntule*, spectacol distins cu Marele Premiu la Festivalul artei studentești de la Timișoara, *O noapte furtunoasă*, *Om de omenie*. Cele trei premii obținute de trupa condusă de el, la trei din Festivalurile artei studentești, relevă un tânăr cu vocație regizorală, meditativ, dar iubind teatrul în acțiune, refuzat inerteii. El are o concepție anume despre munca cu actorii amatori, ce-i sînt, dealtfel, aproape colegi de generație. Studenții sînt, pentru Cătălin Naum, un mediu ideal și un factor purtător de mesaj teatral, de asemenea, ideal. Consecvent în angajarea ideologică, regizorul Cătălin Naum, alături de profesorii cu titluri prestigioase, academice, din domeniul științelor pozitive, își poate revendica o parte — modestă, dar prețioasă — în modelarea noii generații revoluționare de tineri intelectuali. Într-un fel, și el este profesor: profesor

de estetică a timpului liber, conceput activ, profesor de frumusețe sufletească.

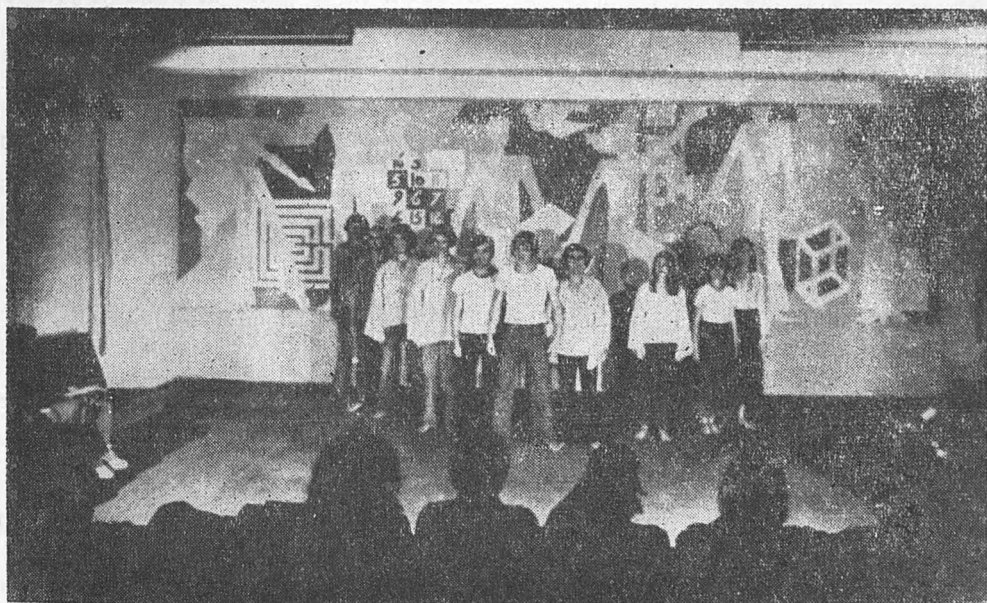
Nu ne vom mira, de aceea, cînd, mine, îi vom vedea pe colaboratorii săi de azi, aumind și conducînd — ca ingineri specializati în construcții de mașini sau în motoare cu combustie nucleară — formații de teatru din uzine. Este argumentul întîm al lui Cătălin Naum, că munca lui, deși nu se desfășoară într-un teatru profesionist, este de o profesionalitate remarcabilă, în contextul, bogat în semnificații, al luptei duse de om cu sine însuși, în societatea noastră socialistă, în direcția nobilă a perfectibilității, a cuceririi caratelor umanismului comunist.

Cătălin Naum a fost aspru — și, poate, pe drept — criticat, în legătură cu unele dintre experimentele sale regizorale (*Hamlet*-ul său, de pildă). Acesta s-a bucurat, totuși, și de înțelegerea și prețuirea multora, dacă nu pentru altceva, măcar pentru virtutea de a fi relevant că, în teritoriul actorilor amatori, ieșirea din clișeu, căutarea noului, îndrăzneala de a-l impune, sînt la ele acasă; că și aici, dacă nu mai ales aici, și nu doar pe scena profesionistă, e activizată disponibilitatea spre descoperirea și fructificarea celor mai eficiente modalități de a lega, cu mijloacele artei, mesajul scenei de conștiința și mentalitatea spectatorilor. Aflat, și el, încă aproape la început de drum, acest regizor al studenților care vin să cunoască alfabetul teatrului la Casa lor de cultură este, acum, pe cale de a-și cristaliza, în mediul excepțional al celor prin excelență tineri, un limbaj artistic propriu, care, sperăm, nu-i va distinge numai numele, ci și roadele creatoare.



**TEATRUL STUDENȚESC „PODUL” AL CASEI DE CULTURĂ A STUDENȚILOR „GRIGORE PREOTEASA”**

La pagina 24 și în pagina de față, sus, două imagini din spectacolul „A îi patriot” (scenariul, Nicolae Manea; regia, Cătălina Naum), prezentat într-o tabără pionierescă din județul Timiș. Jos, același spectacol, la Centrul universitar Timișoara.





## Cinci întrebări pentru Cătălin Naum

— Dumneavoastră sînteți regizorul Teatrului „Podul“... Acest colectiv de teatru studentesc este bine afirmat în mișcarea teatrală de amatori. De cînd sînteți regizorul „Podului“ ?

— Cum știți, Teatrul „Podul“ împlinește, în curînd, zece ani de activitate ; a fost un colectiv inițiat de un grup de studenți de la Institutul de teatru. De cinci ani, de cînd am terminat Facultatea de regie teatru, sînt regizorul acestui colectiv, fiind angajatul Centrului universitar București, la Casa de cultură „Grigore Preotcașă“.

— Ce înseamnă, azi, trupa Teatrului „Podul“ ?

— Gruparea unora dintre cele mai valoroase talente actricești din Centrul universitar București ; cred că mai înseamnă un fericit loc de întîlnire și de mărturisire a unor pasiuni nobile, adiacente celor legate de profesia de bază...

— Ce profesii vor avea actualii studenți, membri ai trupei „Podul“ ?

— Cîțiva vor fi profesori, alții vor absolvi artele plastice și Conservatorul, alții vor ajunge medici, lingviști. Majoritatea, vor fi ingineri.

— După absolvire, acești iubitori de teatru rămîn, de obicei, membri ai colectivului condus de dumneavoastră ?

— Unii dintre ei, nu, pentru că au fost repartizați în provincie. Dar am realizat un lucru deosebit : am reușit să menținem legătura cu unii dintre foarte bunii actori și chiar scenariști ai teatrului nostru. De exemplu, inginerul Nicolae Manea ; el a scris, special pentru „Pod“, un scenariu, care, la ediția trecută a Festivalului artei studentești, a luat un premiu. Este vorba de Poem pentru 24 de ore.

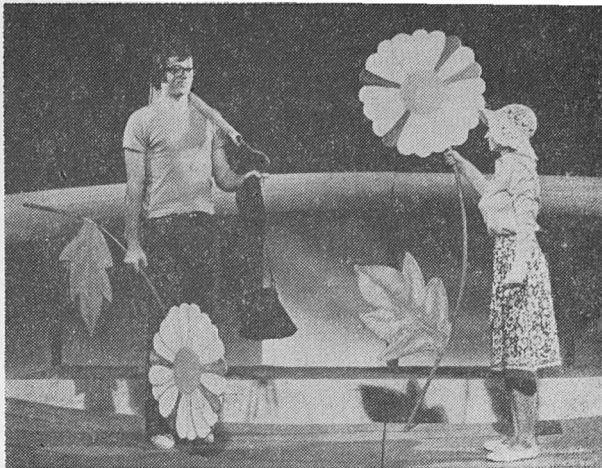
Sandor Dorel, absolvent al Facultății de filozofie, menține și el legătura cu noi ; am scris împreună un scenariu, Ștefan Vodă, după cunoscuta trilogie a lui Delavrancea. Și acest scenariu s-a bucurat de un premiu. La ultimul Festival al artei studentești, studenții de la „Pod“ au obținut trei premii de interpretare : Ghiniță Constantin, Ileana Georgescu, Ileana Albescu. Să-i mai amintim pe Puiu Antemir, Bogdan Pătrașcu...

La ora actuală, colectivul teatrului s-a îmbogățit. Avem o trupă în întregime nouă, care înlocuiește formația celor ce au absolvit facultatea și au plecat în producție. Trăim un fenomen foarte interesant : fenomenul de nou început, cînd mulți pornesc la drum împreună, dar nu se știe cîți vor rămîne. Sînt în trupă vreo douăzeci de studenți cu care am și început repetițiile : Simion Făgăreanu, de la Politehnică, Ioviță Adrian, de la matematică (Universitate), Zina Drăgan, de la geologie (Universitate) și... i-aș putea aminti pe toți.

— Ați început, după cite aflu, repetițiile la trei spectacole...

— Da. Este vorba de un scenariu scris tot de Nicolae Manea, intitulat, provizoriu, Vinovatul (titlul definitiv va fi altul, pentru a evita omonimia cu textul lui Ion Băieșu) ; un alt scenariu, după Un dușman al poporului de Ibsen, și o piesă, apărută recent în revista „Teatrul“, Comedia nebunilor de Alexandru Sever.

## Noi „deschideri“ scenice ale dramaturgiei românești



Wolfgang Häntsch și Elke Münch în „Nu sînt Turnul Eiffel“ de Ecaterina Oproiu, la „Landestheater Eisenach“. Regia, Dieter Roth

S-ar putea scrie foarte mult despre ceea ce au însemnat, pentru noi, Zilele artei teatrale românești în R. D. Germană, despre mulțimea manifestărilor — spectacole, vizite, întâlniri, discuții — pe care le-au favorizat, despre cadrul sărbătoresc creat turneelor unor prestigioase ansambluri românești, ilustrări ale nivelului și orientărilor artei noastre interpretative, regizorale și scenografice, despre mesajul de prietenie al acestei manifestări, îndemnul la o mai bună cunoaștere reciprocă și la o mai strînsă colaborare.

În întîmpinarea Zilelor artei teatrale românești, activitatea de traducere și popularizare a unor valoroase texte dramatice a cunoscut o febrilitate inedită. Ca o sinteză a activității „efervescente pe care, în mare măsură, a provocat-o și a dirijat-o, Henschel-Verlag a publicat un bogat catalog al tuturor traducerilor sale din domeniul teatrului, libretelor de operă, operetă etc. Sînt cuprinse aici, „spectacole în folio“ — opere clasice, opere din perioada interbelică, dar, mai ales, multe creații dramatice românești contemporane, de la piese de Aurel Baranga, Horia Lovinescu, D. R. Popescu la lucrări de Teodor Mazilu ș.a.

O parte dintre acestea au devenit, cu prilejul Zilelor... titluri pe afișele teatrelor din R. D. Germană, iar prezentarea lor în deschiderea stagiunii a fost, desigur, de natură să le lanseze.

Zilele... au meritul de a fi sprijinit spectaculos, aș zice, cunoașterea întregii opere a lui Caragiale (cunoaștere completată și prin turneele teatrelor românești). În timp ce Naționalul ieșean obținea aplauze furtunoase cu *O scrisoare pierdută*, o mică trupă din Eisleben anunța *Conu Leonida față cu reacțiunea*, iar teatrul din Rudolstadt, ca și cel din Weimar, prezenta *D-ale carnavalului* (regia: Christoph Lissman), descifrînd-o, cel dinții, ca pe o farsă fără alte reliefuli. Dintre spectacolele caragialeene văzute, o bună impresie ne-a lăsat *Năpasta*, la Eisenach (realizat în regia lui Eugen Mercus), tocmai prin aspirația realizatorilor (Renate Bahn, Herbert Oranien, Uwe Schmidt) de a identifica dimensiunea tragică a dramei, de a face credibilă figura Ancăi și de a menține sim-

patia în jurul actului ei, de a evoca un tip de justiție populară ridicat la rang de lege cosmică.

Prin opțiunea Teatrului din Gera, Mihail Sebastian și a sa *Steaua fără nume* au intrat în raza atenției spectatorilor din R. D. Germană. Calitatea montării — gravă, sensibilă, atentă la ascuțiturile satirice — care a beneficiat de câteva creații izbutite (Margot Busse, Lutz Günther, Manfred Banach, Hans Dieter Leinhos și, îndeosebi, Otti Plancrer — *Domnișoara Cucu*) ar fi fost și mai înaltă, dacă realizatorii ar fi relevat cu sporită atenție poezia și umorul operii lui Mihail Sebastian.

Un succes notabil l-au înregistrat și piesele dramaturgilor contemporani, selectate, în genere, conform unor afinități tematice și stilistice — în raport cu trupa, dar și cu spectatorii. Opțiunile teatrelor germane s-au oprit asupra comediei lui Aurel Baranga, *Opinia publică* (Teatrul „Maxim Gorki“ din Berlin și Teatrul din Cottbus); asupra lucrărilor lui Mircea Radu Iacoban (*Simbătă la Veritas*), Dumitru Solomon (piese scurte) și Ion Băieșu (*Preșul*), la Teatrul din Weimar; a dramei lui Iosif Naghiu, *Intr-o singură seară* (Teatrul din Erfurt); asupra Ecaterinei Oproiu cu al ei *Nu sînt Turnul Eiffel*, piesă binecunoscută publicului din R. D. Germană (Eisenach).

Pretutindeni am înregistrat descifrări mature ale conflictelor, ale dezbatărilor etice, întruchipări emoționante ale integrității și aspirației spre integritate morală a eroilor, sesizări exacte ale valorilor estetice ale pieselor.

*Intr-o singură seară* de Iosif Naghiu, la Erfurt (în regia lui Ekkehard Kiesewetter,

cu Wolf Dietrich Kölner-Marcu, Günther Müller-Oniga, Thomas Schneider-Petre), ne-apărut ca o adevărată lecție a ceea ce înseamnă să intuiești specificul, vocea aparte a unui autor, ca o lecție de simplitate și profunzime. Întreaga atenție e concentrată pe stările și pe coliziunea eroilor. Înțeleasă ca o confruntare de idei și nu de temperamente, între oameni viguroși și complecși, drama capătă o consistență aparte, noi rezonanțe meditative, iar, în final, o neașteptată forță de revelație. Kiesewetter îmbină replicile lui Naghiu cu tăceri semnificative, într-un original contrapunct. O puternică susținere interioară conferă incandescență conflictului, forță, replicii, dă greutate privirii și gesturilor (atent supravegheate și reduse la minimum).

Diferențele — stilistice, în primul rând — dintre Naghiu și M. R. Iacoban determină, în spectacolul de la Weimar, o modalitate opusă în înscenarea piesei *Simbătă la Veritas*. Preocupările regizoarei Sanda Manu, ale scenografului Bernhard Schwarz, ale interpreților Fred Graeve, Barbara Lotzmann, Manfred Heine, Gudrun Volkmar, Hasso Billerbeck, Hannes Radloff, Sylvia Kuziemiński, Detlef și Regine Heintze și ale celorlalți merg în sensul creării unei rețele dese și fine de acțiuni fizice și de relații sufletești, al îmbogățirii textului cu date și explozii temperamentale, al nuanțării stărilor și punctării spectaculoase a coliziunilor, al potențării ideii marii prietenii, regeneratoare, care îi leagă pe Ion, Mara, Victor și ceilalți. Montarea, antrenantă, captivează publicul și printr-o ritmare savantă a alternării secvențelor dramatice cu cele comice.

Marca șansă a *Opinieii publice* a lui Aurel Baranga, pe scena Teatrului „Maxim Gorki” din Berlin, a constituit-o calitatea artiștilor interpreți. Am reținut, în chip deosebit, disponibilitățile Ursulei Werner, care a fost, pe rând, mereu convingătoare, și o gravă, discretă Otilia Pascu, și o credibilă Gina, și

o sofisticată și stupidă Niculina Gologan, și o pitorească Maricica Tunsu, ca și fantezia și, totodată, precizia șarjei comice a lui Eberhard Prüter (Manolescu). Am aplaudat cu entuziasm farmeul, naturaletea cuceritoare, umorul lui Jörg Gudzuhn, interpretul lui Chitlaru, virtuozitatea cu care a trecut nu numai proba binecunoscutei scene a „autocriticii”, ci și pe cea a „declarației” etc.

Zilele artei teatrale românești în R. D. Germană ne-au dat, nouă, criticilor români, posibilitatea unei substanțiale meditații asupra teatrului, nu numai ca dramaturgie și artă scenică, ci și ca oglindă a unei realități umane; ca expresie a unor condiții sociale și existențiale; ca instrument al cunoașterii de sine și al acțiunii de a dialoga și de a te face cunoscut de alții. Aspectul cel mai pasionant nu a fost identificarea „împarelor” de acasă (aceleași moduri de lectură și înțelegere scenică etc.), ci, dimpotrivă, descoperirea unor noi perspective, „deschideri”, a unor propuneri inedite de transfigurare scenică.

Interesantă mi se pare și o altă perspectivă, aparent opusă celei de până acum: ce au însemnat Zilele artei teatrale românești pentru teatrul din țara-gază?

Substanțialele considerații ale slujitorilor scenelor din R. D. Germană, prezenți la o dezbateră organizată, la Berlin, de către Asociația oamenilor de teatru, au constituit, implicit, un răspuns la această întrebare.

Dezbaterea, care a avut și valoarea unui fructuos schimb de opinii între delegația română și creatorii de teatru din R. D. Germană, a fost condusă de secretarul Thomas Wiecek și a beneficiat de participarea președintelui Asociației, profesorul Wolfgang Heinz, și a vicepreședintei A.T.M. din țara noastră, Dina Cocea.

Vorbitorii au subliniat aportul titlurilor românești la diversificarea și îmbogățirea repertoriilor, adevărata revelație pe care au avut-o, uneori. „Am descoperit un strălucit creator, un excepțional comediograf” — s-a spus despre Caragiale. „Am descoperit un mare om de teatru, pe nedrept necunoscut până acum” — a spus, despre Mihail Sebastian, în numele tuturor colegilor săi, Rüdiger Volkmar, regizor din Gera. „*Steaua fără nume* a fost o piesă îndrăgită, de la început, de întregul ansamblu și ne-a îndemnat să investigăm și universul celorlalte creații teatrale ale acestui autor”.

„Zilele artei teatrale românești în R. D. Germană ne-au adus în dar lucrări aparținând unui gen, din păcate, puțin cultivat în literatura noastră contemporană și rarori prezent pe scenele noastre: satira în actualitate. Am inclus cu plăcere pe afișul Teatrului „Maxim Gorki» *Opinieii publice* a lui Aurel Baranga” — mărturisise I. Rödel.

Obiectivele, acuitatea, finețea și gravitatea dezbaterii etice, apreciate ca dominante în piesele românești actuale, au suscitat în chip deosebit interesul creatorilor din R. D. Germană. Forța de atracție a fost atât de mare

„Năpasta” de I. L. Caragiale la „Landestheater Eisenach” — Regia, Eugen Mercus



încît includerea lor în repertorii a echivalat, în unele cazuri, cu o sensibilă modificare de profil a teatrelor și cu experiențe profesionale inedite. Într-o asemenea situație s-a aflat, prin opțiunea sa, Teatrul din Erfurt. „Ne-au reîmînt și, apoi, ne-au cucerit din ce în ce mai mult, de-a lungul repetițiilor, adîncimea, simplitatea, finețea și discreția meditației despre prietenie, din piesa lui Iosif Naghiu, *Într-o singură scară*. Prin mesajul ei generos, prin problemele de creație pe care ni le-a pus, întîlnirea cu piesa lui Naghiu a fost pentru noi un eveniment fericit”. (E. Kiese-wetter)

„Ne-au pasionat adevărul de viață și modalitatea dramatică surprinzătoare, șocantă, din *Nu sînt Turnul Eiffel* a Ecaterinei Oproiu” (unul dintre interpretii spectacolului de la Eisenach).

Spectacolele cu piese românești au generat importante revirimente artistice și, în unele cazuri, au revigorat relația teatrului cu spectatorii. „Problematika umană, tumultul sufleteș, chemarea la luciditate și perfecționare din piesa lui M. R. Iacoban au găsit un deosebit ecou nu numai în inimile interpreților, ci și în cele ale publicului.

Virtuozitatea dialogului, finețea spirituală, fantezia pieselor lui D. Solomon ne-au încitat la căutări, ne-au stimulat forța de creație și au găsit audiență la public” (Barbara Abend).

Explorarea universului spiritual al pieselor românești, a dimensiunilor și deschiderilor lor etice și intelectuale, a structurilor lor dramatice nu a fost întotdeauna prea simplă, lipsită de dileme.

„La început, citind piesa lui Sebastian, ne-a lipsit «morala clară». Ne-am dat apoi seama că, firește, Sebastian, cu scrisul său subtil, nu putea să răspundă unei asemenea «crințe». Meritul *Stelei fără nume* constă tocmai în faptul că-și prelungește întrebările mult după lăsarea cortinei”.

Transfigurarea scenică a repertoriului românesc a generat noi și interesante probleme de creație, izvorînd din aspirația reflectării valorilor și semnificațiilor naționale ale pie-

selor și, în același timp, din dorința de a reliefa cu maximă pregnanță dimensiunile general-umane în contemporaneitate — punți directe de comunicare cu publicul germ.in. Au apărut noi chestiuni privind *stilul* reprezentării scenice. Așa, de pildă, modul în care se cere concepută șarja comică a frîmîntat nu numai pe creatorii *Opinie publice*, dar a și generat, în cadrul dezbaterii mai sus pomenite, un viu schimb de opinii, cu caracter general, susținut cu forță și limpezime, în viu și cald dialog, de către Wolfgang Heinz și Dina Cocca.

Se pare că cele mai multe dificultăți le-au avut de rezolvat actorii, a căror „școală”, al căror stil de joc, consacrat și practicat, nu corespundea ideal solicitărilor pieselor românești. Așa încît succesul lor remarcabil în comediile lui Caragiade ori Baranga, în dramele lui Iacoban, Naghiu etc. a fost o dovadă admirabilă a marii lor disponibilități interioare, a mobilității lor, a tinereții lor spirituale, a vocației lor de interiorizare, esențializare și simplitate (așa cum am constatat *de visu* cu toții : așa cum au arătat, cu multă căldură, actorii din *Simbătă la Veritas* : așa cum a subliniat Sanda Manu, regizoarea îndrăgită de colectivul din Weimar, pentru inteligența, fantezia, profesionalitatea și tactul ei pedagogic excepțional).

★

Zilele artei teatrale românești în R. D. Germană ne-au oferit satisfacția de a constata, pe viu, modul în care operele românești cunoscute pot fi filtrate, adîncite, din perspectiva unei alte culturi, a unei alte arte teatrale, a unei alte spiritualități specifice. Manifestarea la care ne referim ne-a permis, de asemenea, să constatăm cu bucurie felul în care valorile dramei românești sînt receptate de un public cu o experiență de viață diferită și, totuși, apropiată de a noastră, prin subordonarea la aceleași idealuri constructive, prin cultivarea aceluiași idei, aceluiași generoase idealuri comuniste.

**Natalia Stancu-Atanasiu**

**Presa din R.D.G.  
despre  
spectacolele  
Teatrului Național  
din București**

*Așteptate cu interes și primite cu satisfacție de un public numeros, reprezentațiile Teatrului Național la Weimar, Gera, Erfurt și Berlin au constituit unul din momentele cele mai expresive din Zilele artei teatrale românești în R.D.G., serie de manifestări menite să întregască și să intensifice cunoașterea și înțelegerea dramaturgiei și spectacolului din țara noastră.*

Cele dintîi cronici apărute în presa din R.D.G. apreciază *largă paletă de posibilități* ale unui ansamblu interesat în primul rînd de valorile clasice ale dramaturgiei naționale, de operele contemporane de stringență actualitate socială ale autorilor ro-

*mâni, dar profund legat de cultura universală. Articolele subliniază că spectacolele Teatrului Național au însemnat mai mult decît un răspuns strictei dorințe de cunoaștere a mișcării scenice românești, întrucît ele au oferit noi soluții artistice de înțelegere,*

de trăire, de bucurie. Opinia presei e că prima scenă profesează un *teatru dinamic și pasionant, de o mare inventivitate, excepțional sub raportul interpretărilor actori-ești.*

Vorbind despre spectacolul *Camera de alături*, ziarul „Neues Deutschland” observă că piesa afirmă cu vigoare înclinația dramaturgiei românești spre ceea ce-i acut în problematica de astăzi, iar „Der Morgen” so-coate că scrierea explicitiază tendința de a prospecta cu sensibilitate, cu dăruire și cu fermitate aspecte ale dezvoltării sociale. „Neue Zeit” vede în scrierea lui Paul Everac o piesă spirituală, cu dialoguri încusite, considerînd că dintre interpreți, impresionează cel mai puternic Ion Lucian, Ion Marinescu și Valeria Seciu.

Coana Chirița a deținut și a cucerit atenția prin forța satirică, prin farmecul ingeniu, prin exuberanța și vitalitatea acestei opere din zorii literaturii noastre. „National Zeitung” socotește spectacolul lui Horea Popescu o deosebită, o uluitoare aventură artistică avînd meritul de a se fi eliberat de *diletantism istoric și de a da frâu liber unei inspirații ingenioase și burlești.* Susținut de interpretări cuceritoare, deloc comune, *excentrice, clovnești, un cumul expansiv de virtuozități,* datorat unui colectiv actoricesc înșuflețit de o autentică bucurie de joc, spectacolul captivează. Aceași caldă apreciere e făcută spectacolului și în alte cronică. „Der Morgen” reliefează că reprezentarea a prilejuit ceasuri de frumusețe prin tot ceea ce-i colorat, vesel și contagios în dăruirea, mobilitatea și strălucirea actorilor, în frunte cu Draga Olteanu în rolul Coanei Chirița. „Neue Zeit” remarcă montarea colorată, caracterul popular al spectacolului și temperamentul artistic al actorilor Draga Olteanu și Florin Piersic. „Junge Welt” scoate în evidență virtuțile actoricești ale unui colectiv profesind un teatru al bucuriei de viață.

Un loc central în analiza turneului Teatrului Național îl ocupă spectacolul *Richard al III-lea.* Sub titlul „Un Shakespeare neobișnuit”, „Bildung Zeitung am Abend” scrie: *Spectacolul cu Richard al III-lea montat la „Deutsches Theater” a stîrnit la timpul său un amplu răsunet, dar ecoul celui prezentat de ansamblul din București pare a fi încă mai mare.* Atîta ironie s-a făcut rareori simțită în scenă în reprezentațiile cu această piesă. În spectacolul Teatrului Național, Richard urzește cu umor și detașare întuneceate intrigi pentru obținerea puterii, iar prin aceasta nu se micșorează fondul tragic al acțiunii, dimpotrivă, tot ceea ce-i criminal în personaj se dezvăluie cu un coeficient sporit de duritate. Un spațiu larg se acordă spectacolului și în „Neues Deutschland” care consideră că una din trăsăturile distinctive ale acestei reprezentării semnată de Horea Popescu e cultivarea teatralității, a expresivității scenice, regizorul combinînd frumos și elocvent pe toată întinderea ariei de joc. Notînd că reprezentarea pune un accent pe

semnificațiile de simbol ale textului și în mod special pe ceea ce-i intens dramatic și spectaculos în piesă, într-o concepție atît de diferită de altele și care se cere respectată, cronicarul remarcă interpretarea lui Radu Beligan, unul din cei mai proeminenți actori ai României, care realizează un Richard neconținut la pîndă, neconținut ascultîndu-se pe el însuși, sondîndu-și interioritatea, confruntîndu-se cu observațiile și proiectele născute din cunoașterea unei lumi permanent ținute sub observație. Pornind de la credința că Richard al III-lea în versiunea Teatrului Național emite o seamă de propuneri inedite și controversabile, ziarul „Der Morgen” socotește spectacolul un prilej de a dezbate soluțiile propuse de o nouă versiune scenică care creează premisele unui joc pe mai multe planuri și oferă captivante impresii plastice, iar în partea a doua a reprezentației izbutește rezolvări clare, chiar surprinzătoare. Cronicarul conchide: *din punct de vedere actoricesc, Radu Beligan-Richard a stăpînit întreaga seară. El juca un politician calm, inteligent și fanatic, înzestrat cu o primejdioasă putere de fascinație, care își îngăduie după ce-și premeditează și-și înfăptuiește fiecare plan, să arunce o privire disprețuitoare spre public, dar se întoarce imediat la țelurile sale, continuîndu-și lucrul. În jurul acestui Richard care folosește oamenii precis, sigur, nemilos, ca pe niște unelte, se creează o senzație glacială. Pe drept cuvînt, această creație a fost aclamată cu căldură.*

„Junge Welt” prețuiește că Horea Popescu, regizorul spectacolului, a creat în ample configurații scenice o atmosferă impresionantă care spune multe despre violența ce pîndește și poate lovi pe oricine. Criticul apreciază arta lui Radu Beligan, care a realizat un Richard cu un zîmbet prietenesc-feroce; cînd acest Richard — scrie cronicarul — *traversează scena, se simte mîndrie, triumful interior și arta disimulării. Avem de a face cu o creație impresionantă și semnificativă, înfăptuită cu economie de mijloace artistice.* Cronicarul ziarului „Neue Zeit” se asociază aceleași păreri: *Radu Beligan i-a împrumutat lui Richard trăsături dinamice, a dezvăluit motivațiile lăuntrice ale personajului, a conturat cu accente bine cumpănite răutatea posedată de ambiția puterii și a realizat rolul, și a relevat ceea ce-i gîndire și spectaculos în destinul personajului.* După ce adaugă: *rămîn în amintire și multe alte realizări, printre care Valeria Seciu în Lady Anne, ziarul conchide: sînt memorabile rezolvările scenice ale regizorului și scenografului Horea Popescu.*

Comentînd spectacolul, „National Zeitung” scrie: *reprezentarea a ținut publicul timp de trei ore și jumătate cu răsufierea tăiată. Menționînd că avem de-a face cu o înscenare modernă, eu splendide rezolvări scenice, care*



ne câștigă prin fantezie, articolul reține puternica și de-a dreptul neașteptata caracterizare a personajelor feminine din spectacol; el pune în același timp în evidență modalitatea suverană de interpretare a lui Radu Beligan, care, în rolul lui Richard, dezvăluie voința de putere și sfința de ucigaș a personajului ca una din expresiile vitregirii sale de natură oferind explicația cea mai plauzibilă uneia din cele mai abile dar și cele mai crude figuri de potențați.

Turneul Teatrului Național în R.D.G. s'a deșteptat o mișcare de interes și prețuire pentru teatrul nostru, demonstrând, o dată mai mult, că arta înseamnă o formă deschisă de viață, îndeplinind nu numai o funcție de cunoaștere și de afirmare a omului, dar și rostul de a consolida desclădirea și comunicarea între popoare și culturi.

Emil Dinescu

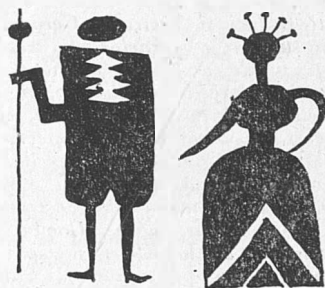
## Presa din R.D.G. despre spectacolele Teatrului German de Stat din Timișoara

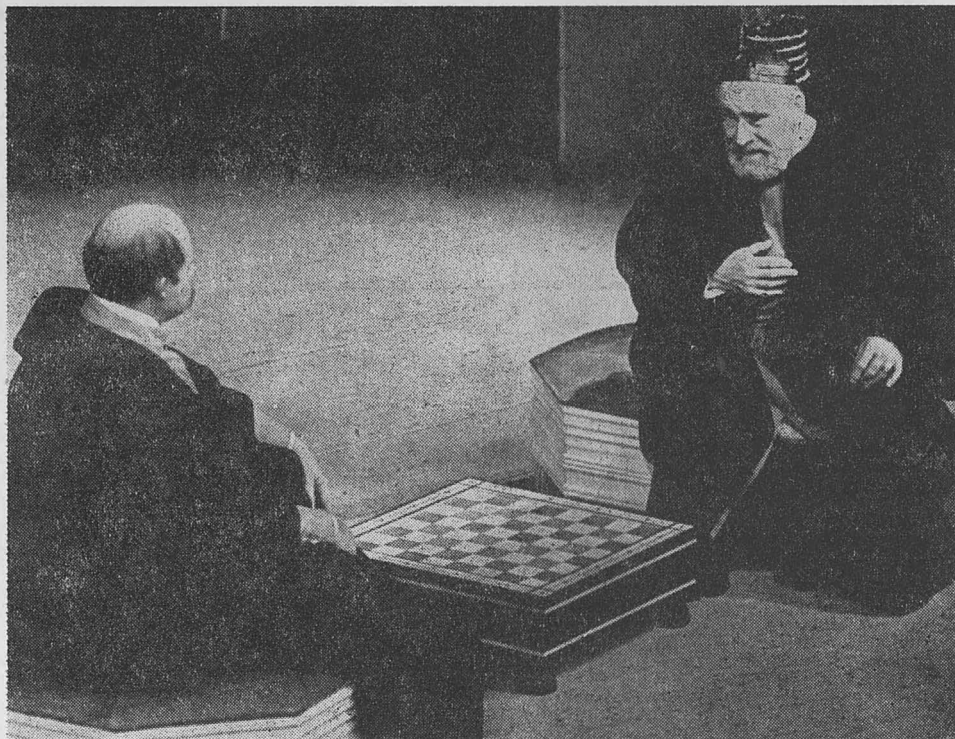
*Spectacolele cu Moartea unui artist de Horia Lovinescu și cu piesa populară — jucată, pentru prima oară, chiar în R.D.G. — Comedia dulapului de Friedrich Wolf au fost întâmpinate, în cele zece zile de turneu, prin regiunea Turingiei, de un public mai de mult cunoscător al acestui teatru cu un vădit spirit de prietenescă îmbrățișare.*

Pretutindeni — în orașul Gera, cu care teatrul are statornice relații de schimb de experiență, ca și în orașele Jena, Greiz, Maxhütte, Lobenstein, Rudolstadt — „stilul casei“ a fost din nou recunoscut, în presa locală, ca un stil de teatralitate plin de efect și de înclinare spre comedie; au fost prețuite, atît de către critica de specialitate cît și de către spectatori, calitățile artistice ale reprezentațiilor. Ansamblul Teatrului a avut dese întâlniri și a discutat, despre problemele artei și despre modul de realizare a spectacolelor, și cu reprezentanții publicului, recrutați, în deosebi, din rândurile oamenilor muncii (ca, de pildă, cu muncitorii din Maxhütte, la clubul căroră a fost înfățișată *Moartea unui artist*, sau cu cei de la Fabrica de fire sintetice din Schwarz, ori cu artiștii amatori din satul Ebersdorf, veniți în mod special la Lobenstein să urmărească reprezentația *Comediei dulapului*). Ziarele locale „Thüringische Landeszeitung“, „Thüringer Tagesblatt“ și „Thüringische neueste Nachrichten“, „Volkswacht“ etc. au apreciat toate, de asemenea, deopotrivă, dăruirea artistică și forța de comunicare a actorilor timișoreni. „Artiștii Teatrului German de Stat din Timișoara — spune, de pildă, „Volkswacht“ — au entuziasmat, pur și simplu, publicul; acesta a răsplătit, minute în șir, cu aplauze călduroase, realizarea lor excelentă, care va rămîne pentru multă vreme în memoria sa, ca o extraordinară experiență teatrală. *Moartea unui artist*, spune același ziar, a fost așteptată cu deosebită curiozitate, dat fiind faptul că Horia Lovinescu, cunoscut cititorilor germani, vine pentru prima oară, cu această piesă, în fața lor“. A fost prețuită viziunea regizorală a lui Dan Radu Ionescu (în altă ordine de idei, și colaborator la punerea în scenă a

*Stelei fără nume* de Mihail Sebastian, în orașul Gera). „Larg cuprinzătoare, decent îndrumătoare a protagoniștilor, atentă la aptitudinile lor interpretative, atentă, în același timp, la înfățișarea clară a fabulei, fără a se ajunge, însă, să se estompeze larga paletă filozofică și etică a problematicii piesei“. Cu deosebire au fost apreciați actorii Peter Schuch, Josef Jochum, Monika Baialici, Mathias Pelger, Irmgard Schati, Ida Jaresek Gaza, Elisabeth Kölbl și alții, pentru linia lor emoțională, pentru naturalețea, pentru știința caracterizării. Trăsătura definitorie a Teatrului timișorean a fost sintetizată în formula „caractere impresionante, impresionant caracterizate“.

Turneul Teatrului German de Stat din Timișoara a fost, mai presus de toate, apreciat în cadrul desfășurării Zilelor artei teatrale românești în R.D.G., ca o prețioasă contribuție la stringerea legăturilor artistice și de reciprocă cunoaștere, între poporul nostru și poporul frate din R.D.G.





Wolfgang Heinz (dreapta) în „Natan înțeleptul“ de Lessing

## Zilele artei teatrale din R. D. G. în țara noastră

27 noiembrie — 8 decembrie

Intre 27 noiembrie și 8 decembrie, teatrele, lumea creatorilor și iubitorilor de teatru din țara noastră vor cinsti arta teatrală (cu deosebire, scrisul dramatic) ce se dezvoltă astăzi în Republica Democrată Germană. Se încheie, cu acest prilej, un prețios și bogat în învățăminte schimb de experiență, de opinii și de instructive constatări, început odată cu deschiderea stagiunii, în țara prietenă, prin Zilele închinare, acolo, artei teatrale românești. În pregătirea și intimpinarea Zilelor artei teatrale din R.D.G. în România, revista noastră a găzduit (în numerele 9 și 10/1976) câteva contribuții prestigioase și de preț, aparținând confrăților noștri de la „Theater der Zeit“, Hans-Rainer John, Martin Linzer și Ingeborg Pietzsch. Aceste studii priveau politica teatrală, problemele, tendințele, liniile tematice și stilistice distinctive ale slujitorilor scenei și ale dramaturgilor contemporani din R.D.G. Ecou al celor văzute, trăite și dezbătute în urma turneelor Naționalelor din București și Iași și Teatrului German de Stat din Timișoara, a colaborării scenelor germane cu slujitori ai scenelor noastre și a spectacolelor cu lucrări clasice și contemporane românești jucate de către actorii teatrelor din R.D.G., sînt și însemnările (nu numai sentimentale impresii de călătoriz, ci cuprinzînd și observații critice), cărora, de asemenea, le-am făcut loc în paginile noastre, alături de unele extrase din coloanele de specialitate ale presei din localitățile în care spectacolele românești au fost reprezentate.

Statornic prezentă în planurile noastre repertoriale, creația dramatică germană, clasică și contemporană, se află, anul acesta, sub impulsul organizării Zilelor artei teatrale din R.D.G., cu atât mai evident cercetată și supusă prețuirii și valorificării de către teatrele noastre. De la Hans Saachs, Goethe, Schiller, la Friedrich Wolf, Bertolt Brecht și Leon Feuchtwanger; de la Kleist și Gerhard Hauptmann, la Peter Hacks, Ulrich Plenzdorf, Rudi Strahl, Regine Weickert, Joachim Knauth, mai toată întinsa rețea care împinzește geografia teatrală a țării noastre vede înscrise pe așele acestei stagiuni — și, mai ales,

ale acestor Zile — numele creatorilor de teatru german clasic și contemporan. Lucrările acestora, puse în scenă și interpretate atât de ansambluri românești, cât și de ansamblurile teatrale ale naționalităților conlocuitoare, deschid marelui public o paletă bogată și, în bună măsură, edificatoare în ce privește însușirile și calitățile definitorii ale scrisului dramaturgic din R.D.G. Culoarele acestei palete vor fi întregite de spectacolele cu care Teatrul Național din Weimar și internațional renumitul Berliner Ensemble vor veni în turneu în țara noastră.

Încercarea de a împropăta memoria cititorilor noștri, precum și de a face cunoscute unele probleme ale concepției artistice și realizări ale creatorilor de teatru, de literatură dramatică din R.D.G., se încheie, în pragul Zilelor închinată lor, cu extrase din două interviuri luate — semnificativ, în chip polar — de criticul de teatru Ingeborg Pietzsch: unul, născutului scenei din Republica Democrată Germană, actorul, regizorul și profesorul Wolfgang Heinz, președintele Asociației creatorilor de teatru din R.D.G.; cel de-al doilea, regizorului Manfred Werkwerth, elev și emul al lui Bertolt Brecht, animator de frunte al unora dintre cele mai valoroase experimente înnoitoare din teatrul țării prietene.

■ INGEBORG  
PIETZSCH

cu Wolfgang Heinz  
președintele Asociației creatorilor  
de teatru din R.D.G.

despre

- actori
- regizori
- roluri

— ...În ce măsură își poate păstra actorul individualitatea, sub autoritatea unei mari personalități regizorale? Cum poate un interpret să-și manifeste, în acest caz, propria lui personalitate, în întruparea rolului?

— Actorul — spun o banalitate — nu e chemat să se înfățișeze pe sine pe scenă, ci să dea corp unui personaj propus de autor. Cu alte cuvinte, el trebuie să realizeze datele comportamentale proprii omului pe care are a-l interpreta, în anumite situații date. Toate acestea, el urmează să le execute cu mijloacele sale, fizice și psihice (acestea din urmă, fiind rezultatul aptitudinilor înnăscute și al experiențelor acumulate de-a lungul vieții, care au înrăurit aptitudinile înnăscute), într-un cuvânt, cu individualitatea lui. Cum ar putea să-i fie răpită această libertate, când procesul creației pornește totem dinlăuntrul său, chiar dacă nu numai în temelul propunerilor autorului, ci și la incitația regizorului? Propunerile regizorului pot fi, bineînțeles, cu atât mai lesne apropiate de către actor, cu cât acestea sînt mai îndreptățite și mai juste. Și, ele vor fi cu atât mai îndreptățite și mai

juste, cu cât — ca să folosesc cuvintele dumitale — personalitatea regizorului va fi mai mare. Mai simplu spus: cu cât îi este mai bogată cunoașterea vieții, cu cât știe mai multe despre legile artei teatrale și despre procesele creatoare ale actorului, cu atât mai binevenite vor fi impulsurile regizorului, fiindcă sînt exacte.

— ...Dar cum, pe ce cale, cu ce mijloace, îl poate ajuta regizorul pe actor?

— Vrei să zici, cum poate regizorul să-l ajute pe actor a se purta pe scenă, potrivit cu realitatea și cu adevărul? „A se purta“ este un proces care se constituie din cele mai diferite momente psihice și fizice; un proces care poate fi sesizat numai ca acțiune. Nici un om n-a fost în stare să-și asimileze nemijlocit, prin organele senzoriale, vreun sentiment, vreun observație, vreun gând, vreun pornire volițională. Noi îl vedem pe om acționînd și tălmăcim această acțiune în fel și chip. Știm — ar fi să mergem prea departe cu explicația modului cum știm, dar știm — că un om care plînge, de cele mai multe ori — nu totdeauna — suferă. (Poate

vârșă lacrimi și de bucurie.) În orele de repetiții, regizorul și actorul se pun de acord, teoretic, asupra unei serii de moduri comportamentale. Un anumit ajutor încolțește chiar din momentul când regizorul propune, ca exprimare a unui anumit fel de „a se purta“, anumite acțiuni. La nevoie, e ținut să-l ajute pe actor să realizeze, concret, aceste acțiuni; altminteri, e drept, spectatorul va fi în măsură să „citească“, în persoana interpretată, felul cum se comportă, dar procesele lăuntrice ale acesteia — cu deosebire, cele emoționale — nu le va putea reține. Dacă, de pildă, o femeie spală rufe, ea înfățișează un anumit fel de a se purta. Dar acest fel de a se purta este, oare, cel dorit? Ea poate spăla rufele bărbatului ei; acesta poate să fie un nătărău care vine acasă după ce și-a băut leafa la cârciumă. În acest caz, femeia, va spăla cu alte sentimente, cu altă stare de spirit decât ar face-o pentru un bărbat cumsecade, credincios; sau dacă ar face-o având în perspectivă o călătorie de vacanță. În primul caz, așa și va îndeplini treaba ca pe o corvoadă, cu gândul s-o isprăvească cât mai degrabă și cam nepăsătoare dacă rufele n-or ieși chiar curate-ourate. Cu totul altfel vor arăta lucrurile în celălalt caz, și cu alți ochi se vor uita spectatorii la felul cum trebluiește femeia. Actorul căruija urmează să i se ofere un asemenea ajutor nu trebuie, așadar, să fie îndemnat numai spre executarea acțiunilor fizice; el trebuie, în același timp, să fie determinat să definească, în sine însuși, emoțiile concrete, pornirile voinței, scopurile personajului. Abia atunci, „spălățul cămășii“ va fi un comportament corespunzător situației, caracterului etc. Regizorul se cuvine să-l ajute pe actor a realiza aceste procese lăuntrice, când actorul nu e singur în stare s-o facă. Oricum, actorul e dator, cel puțin, să dispună de talent și de o anumită capacitate meșteșugărească, iar regizorul, să cunoască legile inerente proceselor psihofizice. Dar, a vorbi despre asta nu ține de temă.

— Acesta ar fi, prin urmare, cazul fericit când regizorul izbutește să deștepte în actor lanțuri asociative și reprezentări precise...

— Nu. Iartă-mă. Cazul fericit este acela când actorul singur, de la sine, le descoperă.

— Cereți actorului să nu vină la repetiție cu textul știut pe de rost; cu ce intenție i-o cereți? Vreți să determinați, prin aceasta, posibilitatea unei anumite improvizații?

— Trec ușor și pe lângă problema aceasta. Omul este oricând în stare să producă procese de gândire, în limita puterii lui de a pricepe. Când răspunde, de pildă, la întrebarea: cât fac  $17 \times 19$ , el realizează, în chip deliberat,

un proces de gândire. Dar sentimente nu poate să-și trezească după voie; cel puțin, în chip nemijlocit. Și, dacă izbutește s-o facă, pe calea autosugestiei, sentimentele astfel „provocate“ vor fi de o natură aproximativă și rareori vor avea un caracter concret, așa cum pretinde arta. Totuși, cum, pe ce cale ajunge actorul la asemenea sentimente concrete? Știința ne învață că foarte precise observări și foarte precise reprezentări — acestea, în fond, reproduceri ale observărilor — sînt, de-a lungul vieții, legate de emoții precise. Când omul exprimă, o dată, un gând, adică, o legătură de noțiuni, fiecărei noțiuni îi stă la bază o observare, respectiv, o reprezentare, iar gândului, o serie de observații, respectiv de reprezentări. Astfel legate, reprezentările dau viață emoțiilor. Așadar, când actorul rostește o frază pe care nu doar și-a întipărit-o în minte, ca pe un șir de cuvinte, ci prin care exprimă, formulînd-o, o cugetare, aceleași procese ale gândirii vor dobîndi, în forul său lăuntric, ca și în viață, virulență. Dacă, însă, în învățarea rolului, își însușește numai șirul cuvintelor, chiar conferindu-le un înțeles, nu înseamnă, nici pe departe, că „a sesizat și a formulat cugetarea“; din această cauză, nu se instalează nici sensul subtextual. Bineînțeles, trebuie să se învețe „pe de rost“, dar numai gândurile fixate lexical de către autor, și anume, în accepțiunea unui lanț causal. La repetiție, actorul e chemat să reproducă această succesiune, dar nu neapărat literal.

Se întâmplă, însă, ca, atunci când gândim, să extragem, parcă, gândul dintr-un torent de variante. Multe serii de reprezentări nu ajung să vadă lumina, dar infestază, ca să zic așa, expresia gândului ajuns conștient, întrucît de toate gândurile, nu numai de cele iscate pe calea abstracției, și chiar de reprezentările încă neintrate în conștiință, sînt legate „tonuri emoționale“, care ajung la un „acord emoțional“ de o natură specifică, concretă. În astfel de situații, de asemenea, poate interveni ajutorul regizorului, prin propunerea unor asociații. Cu timpul, actorul va sfîrși prin a contopi elementele dobîndite cu cele proprii; intenția de a reproduce va dispărea, exprimarea proceselor lăuntrice se va producea de la sine înțeles; întregul sistem de impulsuri, în sistemul nervos central, se va desfășura automat. În acest moment, se naște ceva minunat: din subconștient încep să țîșnească, potop, noi elemente asociative; s-ar putea zice că actorul începe să înflorească. Așa ceva, însă, nu e cu puțință decât atunci când condițiile înfloririi sînt create, ca și la plante, conform legilor naturii.

— Așadar, unul dintre scopurile spre care năzuim cel mai mult ar fi ca regizorul să funcționeze numai ca observator, ca verficator, ca stimulator...

— Da, și e de sperat că, odată și odată, așa va fi.



Cu

## Manfred Weckwerth

despre

- teatru ● public
- politic în teatru

Stimate doctor Weckwerth, în ultima vreme ați lucrat mai mult pentru televiziune decât pentru teatru. Ați purtat, cu anuți spectatori, o seamă de dezbateri despre filmele dumneavoastră pentru televiziune. Mi se pare că întrebarea privind publicul, „deprinderile lui de a vedea”, cerințele lui, este una dintre cele mai importante, într-o convorbire asupra artei. Poate, chiar întrebarea centrală...

— ...Acesta este și temeiul activității mele din ultima vreme, închinată, mai ales, unui public „de masă”, spectatorului de televiziune, despre care, din păcate, se știe încă prea puțin. După părerea mea, munca la televiziune folosește muncii în teatru, și viceversa. Așadar, de câțiva vreme, am lucrat, nu exclusiv pentru televiziune, ci alternativ, în teatru și la televiziune. Văd, în aceasta, un program folositor, nu numai mie. Mînuirea camerei de luat vederi s-ar cuveni să aparțină culturii generale a unui regizor de astăzi. Cunoașterea principiului montajului, așa cum a fost el dezvoltat de arta filmului, înseamnă dialectica artei reprezentării, pusă în practică, cum ar zice Benjamin. Iar „reproductibilitatea tehnică a unei opere artistice” este orice altceva decât o treabă tehnică, este o problemă de atitudine față de noul public. Așa se face că, odată cu Richard al III-lea, am lucrat și pentru show-ul Renatei Richter la televiziune, iar după încercarea unei adaptări filmice a Cimentului lui Gladkov, la o receptare actuală a lui Gorki, montînd Egor Buliciov (la Zürich). Am lucrat, apoi, la filmarea romanului lui Eberhard Panitz, Nelegiuita Sofia, iar pentru teatru, la o piesă din patrimoniul „moștenirii”.

Programul meu de lucru exprimă părerea mea despre exigențele crescînde ale marelui nostru public. Este un public cu o uimitoare conștiință, deopotrivă politică și psihologică. Este rezultatul unei dezvoltări sistematice, cultural-politice, a relațiilor de tovărășie dintre public și interpret (ar fi cazul să înlăturăm din vocabularul conceptual, atât de prezumțios, „educarea publicului”). Totuși, se nasc, în ultimul timp, probleme, care nu sînt expresia unor neajunsuri, ci, dimpotrivă, expresia unei

eficiente politici sociale. Pe scurt, pretențiile pe care societatea le ridică față de individ sînt la fel de mari cu cele pe care, pe bună dreptate, individul le ridică față de societate. Mai toate forțele sînt angajate în soluționarea acestei probleme, a satisfacerii cerințelor prin producție și a producerii de noi cerințe. Știința și economia nu sînt scopul eforturilor noastre, ci un mijloc. Un mijloc atât de important, însă, încît, provizoriu, poate pricinui o confuzie, mijlocul fiind luat drept scop. Această confuzie, care, adesea, se naște din suprasolicitare, din criză de timp, din presiune economică, din dificultăți acumulate, nu atinge, în primul rînd, economia, știința sau tehnica. Atinge arta. Problema e evidentă: care este utilitatea ei imediată? Și, întrucît utilitatea imediată a artelor e mult mai neînsemnată decât cea mediată, se trage concluzia că arta n-ar avea nici una, că ar fi un lux. Iar luxul țî-l poți permite numai după ce au fost acoperite toate nevoile.

Vorbeam, nu de mult, în cadrul unei discuții privind filmul Cimentul, cu un docent în filozofie marxist-leninistă. Acesta părea oarecum descurajat sau, mai degrabă, perplex, de următoarea constatare: cînd înfățișează, la cursul său, probleme ale dialecticii materialiste și-i roagă pe studenți să reflecteze pentru a realiza ei înșiși ideea, pentru a nu urma pasiv gîndirea profesorală, într-un cuvînt, cînd își îngăduie „luxul unei gîndiri publice” (pentru care, la o adică, trăim și pentru care facem, de altminteri, și teatru), se produce rumoare în sală, ca o „înterupere de curent”, auditoriul se ocupă cu orice altceva. În clipa în care zice: acum rezum; întîi, în al doilea rînd, în al treilea — se face iar liniște și studenții încep, silitori și atenți, să scrie în caiete. Aici, așadar, are loc o intervertire între mijloc și scop. Firește, nu înregistrarea faptelor este scopul cursului, ci educarea gîndirii — ceea ce, în fond, nu înseamnă altceva decât educarea personalității socialiste. Situația citată e un exemplu de reducere a proceselor dialectice la rezultate.

Bineînțeles, se pot reduce nu numai procese ale învățării, ci și procese artistice; astfel, se poate ajunge repede la rezultate — de oarece, să zicem, n-avem vreme. Problema este, însă, dacă, în acest caz, mai avem de-a face cu rezultate ale artei. Această re-

ducție a parcursului gândirii, prin care se ajunge rapid la rezultat (personajele-model, moralitățile, lozincile, răspunsurile, regulile ș.a.m.d.) duce pe om la imitarea a ceea ce vede. Numai că: a fost pus omul în situația de a vedea, sau doar de a holba ochii? Cu alte cuvinte, de a călea pe niște urme ale unor procese și a trage de pe urma lor foloase? Deprinderea, cu totul pragmatică, de a măsura procesele exclusiv după rezultatele sau faptele nemijlocite este, transpusă la publicul din teatru sau de la televizor, o stare de fapt, palpabilă, evidentă. Ceea ce nu înseamnă că publicul ar fi devenit mai rău; dimpotrivă. Dar, exigențele obiective ale societății au crescut mai puternic decât capacitatea individului de a folosi societății, fiindu-și, totodată, sieși, folositor. Astfel, între individ — cu trebuințele lui de neschimbat, cu egoismul său necesar și pozitiv — și cerințele societății, acelea ale profesiei, ale învățăturii, ale muncii, iau naștere conflicte; chiar și numai pe calea modului vechi al receptării informațiilor, așadar, al învățăturii. Exigențele timpului nostru, ale societății, au devenit mai mari, iar mijloacele de a le recunoaște științifice și de a le stăpîni nu sînt îndeajuns de dezvoltate.

În teatru, ca și altădată, individul învață cele mai multe lucruri ca un autodidact. Fiecare o ia de la început. Rarori, cineva pornește de acolo de unde altul s-a oprit. (Așa ceva propusese, cîndva, Brecht, cu a sa teorie a modelelor.) Există la noi tendințe clare, dar, tocmai prin aceasta, false; față de neliniștitoarea fărîmițare a profesorilor și a problemelor, se spune, s-ar conveni ca teatrul, măcar, să fie locul unde să se păstreze integralitatea omului, unde el să se simtă departe de complexitatea existenței și de nenumerabilele ei disocieri. Aceasta este o teză pur burgheză, care culminează la Adorno; el pretinde a se lupta împotriva obiectivării, împotriva domniei legilor sociale, împotriva dezindividualizării, împotriva scientizării. Aici, din neputința de a-i face față, progresul este denunțat ca eroare.

Conflictele de acest tip duc la concluzia că oamenii n-ar mai simți plăcere în a gândi autonom, ci se refugiază într-o gândire omologată, ceea ce duce, mai departe, la constituirea unui public mulțumit cu ce primește; iar teatrul s-ar exersa în „a trage” în publicul acesta, oferindu-i, de-a gata, rezultate: gaguri, afirmații nedovedite, inoade, indicații, lozinci. Actorul devine, astfel, o instituție de servicii care livrează, de pildă, o voioșie generală (keep smiling). Toate acestea în-deamnă, e drept, la ris, dar la un ris creator, indiferent față de conținuturile politice. Asemenea reducții sînt o mare primejdie. Ele trebuie sesizate fiindcă, inițial, efectul lor este reconfortant și agreabil; dar sfîrșesc prin a trece, în catalogul mărfurilor „de gata”, desfătarea, luxul, jocurile gândirii, jocurile, în genere, fantezia, experiențele, ero-rile (metode de cea mai mare importanță, în

știința de azi), atitudinea critică, negația negației. Temporar, teatrul și televiziunea obțin, astfel, succes și un rapid acord al publicului. În nici un caz nu se ajunge, însă, ca teatrul să satisfacă sau măcar să deștepte cerințe (ceea ce nu este, în fond, decît un alt cuvînt pentru „a face politică”). Atît în procesele artistice, cît și în cele științifice, trebuie, însă, nu numai să satisfaci cerințele imediate (care nu sînt, nici pe departe, cele adevărate), ci și să-l faci pe om conștient de cerințele lui reale.

— Apar, la noi, spectacole care suferă de pe urma faptului că sînt dominate de un titlu, de o teză; ele sînt puse în scenă pornindu-se nu de la navele episoade fundamentale ale pie-sei, ci de la o idee prestabilită.

— În această privință, sînt de spus două lucruri. Întîi, că toate acestea nu pledează nici împotriva tezei, nici împotriva teatrului, ci împotriva confundării uneia cu celălalt. Dacă, de pildă, analizez un personaj, să zicem, un mic-burghez — și este absolut necesar să pornești sociologic spre personaj — și vorbesc despre nivelul relațiilor sociale, fără să spun mai nimic despre omul concret, nu fac decît să proiectez cîmpul relațiilor sociale care stă la dispoziția omului, pentru activitatea lui. A spune: acesta este un mic-burghez, așadar, a suprima individul, a trece sociologicul asupra psihologicului, înseamnă a confunda nivelurile, deoarece niciodată cunoașterea despre un om nu poate fi epuizată prin faptul că indic locul său din punct de vedere sociologic. În acest caz, nu mă aflu încă la nivelul individului, ci vorbesc despre o mulțime (...)

În al doilea rînd: precizarea unei teze este necesară, în teatru, fiindcă, în fond, trebuie să știi unde vrei să ajungi. La Brecht era chiar nevoie să fie pusă în efigie o propozițiune, așa cum o demonstrează cunoscutul exemplu al lui Mutter Courage: Mutter Courage vrea să câștige ceva de pe urma războiului și pierde totul. Ceea ce, în piesă, e în plus este individualitatea, teza realizată. Dar, acestea sînt niveluri total deosebite. A voi să înscenezi teza ar fi o nerozie.

— Aici voiam să ajung. Asemenea spectacole există, totuși...

— ...dar sînt marcate de sărăcie, fiindcă n-au acceptat să parcurgă drumul ocolit al teatrului. Cunoșc, însă, și cealaltă direcție, aceea care se refuză, în toate chipurile, științei, atît în faza pregătirilor cît și în cea a lansării. Fîndcă, pasă-mi-te, arta ar vorbi pentru ea însăși, s-ar impune spontan și acesta ar fi criteriul calității ei. O teză rea, chiar dacă îi ia pe Goethe drept martor prin-

cipal : „Ești artist, creează — nu vorbi !“. De ce ar fi teoria spontaneității valabilă pentru o formă elevată a producției umane ?

— Toate acestea, cred, sînt boli ale copilăriei, în teatrul nostru, aflat în continuă mișcare, în preschimbare...

— Poate. Numai că teatrul nostru, după 30 de ani în socialism, nu mai este un copil. Condiția de existență a teatrului socialist este cunoașterea precisă a ceea ce semnifică, propriu-zis, teatrul și a ceea ce-l distinge de celelalte arte. Răspuns la această întrebare ne este datoare știința teatrului. Mai mult decît orice altă artă — arta plastică, muzica — teatrul este un proces viu. Mai puțin decît alte arte, el dă rezultate (imagini, tonuri, culori) care rămîn ca obiecte independente de producător. Teatrul există numai întrucît produce, numai ca acțiune a unor oameni vii. În aceasta constă și farmecul lui. Să mai adăugăm că avem de-a face cu teatrul doar atîta vreme cît spectatorul e prezent...

— ...cît, prin reacțiile sale, spectatorul ia parte la orientarea teatrului.

— Aceste procese trebuie să-și afle locul în munca noastră teatrală. Sînt abstracțiuni, dar, în înțelesul practicii sociale, nu sînt abstracte, prin umare, nu sînt nepractice. Ele sînt și teorie practică și practică teoretică. O practică socială fără ele nu există, în accepțiune marxistă. Dacă teatrul vrea cu adevărat să fie deplin integrat proceselor sociale, să nu stea doar pe banca amuzamentului, atunci trebuie să se dea răspuns „concret“ acestor întrebări „abstracte“, pentru a îmbogăți practica socială.

Faptul că înțelegem ușor teatrul nu înseamnă că el este de la sine înțeles. Nu numai reacționarii sapă la temelia teatrului sau procedează la reducția lui, prin necunoașterea (sau printr-o cunoaștere inexactă) a ceea ce înseamnă, propriu-zis, teatrul și a ceea ce înseamnă plăcerile lui caracteristice, de neînlocuit. Există și altfel de primejdii. Mă gîndesc la opinia (vehiculată, mai ales, de studenții de stînga din Occident) potrivit căreia arta — așadar, și arta reprezentației — ar fi, în mod fundamental, un mijloc burghez de a îndepărta pe spectator de realitate, pentru a putea manevra realitatea; după ei, expunerea nudă a faptelor, exprimarea răspicată, discuția politică ar obține, astăzi, efecte mai bune și unai directe și în teatru. Desfătarea ar fi un mijloc al restaurației; rațiunea, un mijloc al progresului. Teza aceasta e falsă. Sărăcia și aceea, oricît de necesare ar fi, uneori, în lupta revoluționară, nu pot fi țelul revoluției, care aspiră la eliberarea omului, așadar, la descătușarea tuturor capacităților lui; printre acestea, nu în ultimul rînd, capacitatea de delectare.

Noțiunea de delectare, așa cum o definește Marx, în „Contribuții la critica economiei politice“, este una dintre cele mai cuprinzătoare, mai frumoase, mai adînci, mai mobilizatoare dintre cîte există, în genere, în marxism. Un teatru politic care renunță la delectare renunță, implicit, și la politică și la teatru. El se autonimizește.

O variantă mai nevinovată a acestei teze poate fi înțelinită, la noi, atunci cînd dintr-o reprezentație teatrală se face de-a dreptul un forum de discuție politică, întrerupîndu-se jocul, în anumite scene importante, pentru a se introduce o discuție politică la obiect între spectatori și actori. Se presupune, în acest caz, că actorii sînt și oameni politici și, ca atare, „specialiști“. Totuși, procedul nu este potrivit, pentru că se renunță la efectul specific teatrului, spre a ținti alt efect, pe care îl produce, mai bine, altfel de manifestări, cum sînt, de pildă, adunările, mitingurile și altele.

Eroarea devine evidentă cînd dezbateren ia drept obiect un domeniu „de specialitate“ ; de pildă, fizica. Am observat cum actori care jucau în Galileo Galilei ajungeau să-și închipuie, cam după vreo sută de reprezentații, că sînt nu numai buni actori, dar, în aceeași măsură, și buni fizicieni. Niște fizicieni care au văzut spectacolul au ascultat apoi, cu stupoare, cum protagonistul îi lămurea, într-o discuție, asupra teoriei relativității. Cînd i-am întrebat de ce nu au încercat să-l contrazică, de vreme ce tot ce spunea era fals, unul dintre fizicieni mi-a răspuns, amintindu-l pe Lenin : că doi cri doi fac cinci, poate contesta oricine ; dar, cînd cineva afirmă că doi ori doi egal cremă de ghetă, aceasta nu se mai poate contesta. Teatrul n-a putut niciodată să înfățișeze, ca atare, filozofia, politica, fizica ș.a.m.d. El poate, însă, să înfățișeze filozofii, politicieni, fizicieni și comportamentul acestora. Actorul este în situația de a arăta cum se poartă fizicienii, fără ca el să fie fizician. Tot așa, actorii nu trebuie să se transforme în politicieni profesioniști ; spectatori, în schimb, trebuie să fie, se presupune că sînt, oameni politici. Faptul că intervin în lupta politică, în calitate de contemporani, este și un efect social al teatrului ; dar nu este teatrul, ca atare. Teatrul constă în înfățișarea vie a unor întîmplări ce se petrec printre oameni. Nu este un paradox, ci o condiție fundamentală, de neînlocuit, a teatrului, faptul că, de pildă, cineva moare, fără să moară, că cineva spune, pe scenă, că este Galileo și, de fapt, nu este. A reduce una dintre aceste laturi duce la moartea teatrului. Un om care crede că, în teatru, poate să facă, în mod nemijlocit, politică (sînt situații cînd așa ceva se poate, dar eu iau cazurile normale) este victima unei iluzii, căreia îi urmează repede o trezire malmură. Teatrul este, în cel mai bun caz, încurajarea omului spre politică. Încurajarea spre unul dintre elementele de care avem cel mai mult și cel mai omenește nevoie... ■

■ RADU BOROIANU

## Propuneri pentru un viitor colocviu

Explicînd regia ca pe o superioară organizare „interioară” a lumii de idei și sentimente vehiculate de autor, prin talentul și adecvarea totală a interpretului-actor, nu putem să nu revenim la teoria triumghiulară a lui Meyerhold și să nu fim de acord că nici un împrumut din artele conexe nu va suplini perfecțiunea actoricească. Comparația dintre regizorul lucrînd cu actorii și șeful de orchestră dirijînd ni se pare, tuturor, oportună. Numai că nu realizăm că ea pune într-o lumină ciudată pe cei ce, și astăzi, aruncă „anatema” asupra unui „spectacol de regizor”, fără a îndrăzni, însă, a încredința tiparului formula „concert de dirijor”. În realitate, exceptînd exercițiile formale, neizbutite, spectacolele care au suscitât și vor suscita discuții conțin, de fapt, un proces complicat și îndelungat de căutări comune, ale tuturor realizatorilor lor, pentru o exprimare proprie, caracteristică, pentru o creație autentică.

Nu am să insist asupra modalităților, unori, bizare de alcătuire a trupelor, de opțiune a absolvenților pentru un anumit teatru, sau de colaborare întâmplătoare a regizorilor: socotesc asemenea discuțiile prea importante pentru a fi elucidată într-un singur articol. O propun, însă, dezbaterii colective, eventual, într-un viitor colocviu profesional.

Mă voi referi la unele nedumeriri iscate pe parcursul activității mele cu actorii; unii dintre ei pot fi, pe drept, bănușiți a fi desfășurat o muncă nu destul de aprofundată, în anii de descifrare a tainelor tehnicii actoricești. Spre stupefacția mea și a colegilor mei, întîlnim în generația tînă de actori cazuri de lipsă de disponibilitate și de impresivitate mai numeroase decît în generațiile mature; aceștia se bazează pe teoria că „talentul ajunge”, teorie ce-și găsește originea în principiul pedagogic „fă ca mine”! Camil Petrescu nota, în 1937: „Actorul pasionat și cald e prea mic de statură, ar fi ridicol lingă actrița înaltă, iar cel înalt e mlădios ca un morcov. Actrița de temperament este slabă și rolul cere «une belle femme»...” Adăugăm, de la noi, glasuri gîjiite și o dicțiune care va împune, probabil, și în teatru metoda dublajului, folosită în cinematografie (exceptînd cazurile cînd interpreții sînt și regizori).

Este evident că, prin aceste cîteva notații, fac un apel stăruitor la o mai atentă, profesională și științifică preocupare a catedrelor de arta actorului din cadrul Institutului de artă teatrală și cinematografică, privind expresivitatea corporală și vocală a studenților, preocupare menită să dea tot mai multe și mai bune rezultate, după recente reorganizări și cooptări în rîndul cadrelor didactice.

În sprijinul acestora, îmi permit să fac două propuneri; propuneri ce, de fapt, zac în vrem seriar uitat al Institutului, de circa patru ani.

Prima propunere vizează înființarea unui curs de improvizație la catedrele mai sus amintite; acest curs ar putea avea la bază acele simple, dar atît de convențional-teatrale jocuri ale copiilor (Peter Brook le socotește capitale!), și care ar duce, în afara verbului, la o eliberare, la o lărgire a paletei de expresivitate a celor două componente de emisie tehnico-emoțională ale viitorului actor. Aceluși subiect, eliberat de povara neputinței fizice, tehnice, i se poate oferi, apoi, studiul unei convenții sincretice, în colaborare cu catedrele de estetică și istorie a teatrului, pe tot parcursul celor patru ani, ca un antrenament zilnic, de neîncercat.

O a doua propunere are în vedere încercarea de a personaliza căutările autohtone în domeniul limbajului teatral și s-ar înscrie, ca atare, în contextul mondial al cercetărilor cu privire la o artă teatrală purificată de împrumuturi nefecitate. Ar urma ca, împreună cu Institutul de etnologie și dialectologie și cu Institutul de lingvistică, să se efectueze un studiu al originii vechilor noastre forme teatrale, populare, ale căror sensuri să fie descifrate și ale căror semne artistice și expresive să fie clarificate, pentru a deveni, apoi, material de lucru, practic, util. E vorba ca, în loc să împrumutăm, după ureche, experiențe ce nu-și găsesc locul decît într-un alt spațiu cultural și social-filozofic, să căutăm și să descoperim, la noi înșine, forme specifice de exprimare. În spațiul de desfășurare a unui folclor puternic inclinat a se exprima în fața colectivității, apare de neînteles rămînerea în urmă a cercetărilor în domeniul artelor de spectacol popular.

Nu știu dacă și în ce măsură propunerile mele vor fi îmbrățișate ca atare; apelul pe care-l fac își va găsi — sînt convins — ecou, în condițiile de azi, cînd dorința de afirmare a unei gîndiri revoluționare și o disponibilitate reală către nou sînt comune întregii noastre mișcări artistice. În aceste condiții, Institutul de artă teatrală și cinematografică este chemat a avea un rol sporit. ■



# CRONICA DRAMATICĂ

## PIESA ROMÂNEASCĂ PE SCENĂ

TEATRUL NAȚIONAL  
„VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

### ACT VENEȚIAN

de Camil Petrescu

Data premierei : 18 octombrie 1976.  
Regia : ADRIAN LUPU. Scenografia : GEORGE DOROȘENCO și SAFTA ȘERBU.

Distribuția : VIOLETA POPESCU (Alta) ; TEOFIL VĂLCU și DAN ACIOBĂNIȚEI (Pietro Gralla) ; FIORIN MIRCEA (Marcello Mariani) ; EMILIAN BELCIN (Nicola) ; CONSTANȚA LERCA (Fania).

Ncândoi, Teatrul Național din Iași a făcut o bună alegere înscriind în repertoriul *Actul venețian*. ● piesă de Camil Petrescu e oricând binevenită pe scena românească. În general, îl jucăm prea rar, prea puțin pe acest mare dramaturg al nostru și am acumulat prea puțină experiență în montarea dramaturgiei sale, deși ne place să ne de-

clarăm adepții teatrului „de idei“. E inexplicabilă rezerva, care mai există și azi, în teatrele noastre, față de una dintre cele mai valoroase creații dramatice românești, creație care înobilează zestrea noastră repertorială cu strălucirea unei gândiri profund umaniste, de aleasă ținută. Așteptăm de multă vreme să apară un nou curajos, care să se încumete să reediteze evenimentul de acum 12 ani, datorat lui Crin Teodorescu, punind în scenă, într-o nouă viziune regizorală, *Jocul ielelor*. Până atunci, teatrele ne obligă să ne mulțumim și cu cite un *Mitică Popescu* sau, în cel mai bun caz, cu *Act venețian*.

Sigur, *Act venețian* nu are miza majoră a *Jocului ielelor*, nici pe aceea a lui *Danton* sau *Bălcescu*. Este, în datele sale exterioare, o poveste de dragoste ratată sau, mai exact, o dramă a iubirii. Dar, iubirea, când dramaturgul este Camil Petrescu, atinge zone adinci ale conștiinței, devenind o problemă de însemnătate existențială, un test al înșeși rațiunii de existență, pentru croul principal. Pentru Pietro Gralla, iubirea se află pe același plan cu cele mai înalte principii de viață, ea fiind rezultatul unei opțiuni lucide, raționale, bazată pe o cunoaștere adincă a oamenilor, a omului iubit, pe o profundă cunoaștere de sine. Drama lui Pietro Gralla este o dramă a cunoașterii, o „dramă a tensiunii în conștiință“, o „dramă absolută“. Nu e vorba aici de un simplu adulter. Pietro Gralla nu suferă pentru că „a fost înșelat“, ci pentru că *s-a înșelat*. Ceea ce a crezut el a fi o monadă — „acel punct care reflectă în el toată existența universului“ — s-a do-

vedit a fi o femeie obișnuită, o femeie „cu slăbiciuni“. Or, femeia pe care o iubise el „era gândită fără slăbiciuni“. „Falimentul iubirii“ este, pentru el, și „falimentul minții“ care gândise o realitate inexistentă. Setea de perfecțiune, de absolut, proprie și altor eroi camilpetrescieni, îl mistuie și pe Pietro Gralla, atât pe planul social, al raporturilor sale cu epoca, cu moravurile decăzute ale societății aristocrate, de care se lovește în calitatea sa de comandant de armată, cât și pe planul intim, al iubirii. Pietro Gralla găndește mult. El își cristalizează imaginea unei lumi pe care, apoi, o confruntă cu realitatea. E un idealist, în sensul multiplu al cuvântului. Bătăliile le gândește înainte, până în cele mai mici detalii, cu riscul de a-și vedea planurile contrazise de realitate. Și, uneori, reușește. Și iubirea o gândește înainte de a o încerca, înainte de a se lăsa în voia sentimentului. Neconcordanța dintre realitatea reală și cea gândită de el îl prăbușește. „Falimentul iubirii (...) este și falimentul minții“, spune el, din nou lucid, mereu lucid — „câtă luciditate, atât dramă“. În iubire, ca și în lupta armată, Gralla operează cu măsura absolutului, ca și Gelu Ruscănu din *Jocul ielelor*, iar încrederea în idealul său moral este echivalentă cu încrederea în el însuși. Odată cu descoperirea erorii de gândire, de cunoaștere, în ceea ce o privește pe Alta, tot sistemul său de valori se prăbușește. Drama lui Gralla este, în ultimă instanță, drama descoperirii decalajului dintre ideal și real. O dramă a gândirii însetate de absolut.

Am insistat asupra acestor date esențiale ale piesei pentru că le consider determinante pentru realizarea spectacolului. La Teatrul Național din Iași, însă, ele au fost prea puțin puse în valoare.

Spectacolul, pus în scenă de Adrian Lupu — în decorul esențializat, cadru fix, alcătuit din pereți înalți, monumentali, metalici, de vechi palat medieval, de o culoare întunecată, cu reflexe roșu-venețian, cu un șir de sfeșnice de o parte și de alta, ambianță scenică prielnică unei gândiri concentrate, realizată de George Dorosenco — ne comunică, din primele clipe, alte date despre personajul principal decât cele ale piesei. În locul unui Gralla profund meditativ, concentrat asupra planului bătăliei pe care o pregătește manevrând machetele miniaturale ale unor corăbii, cunoaștem un Gralla exploziv, om de acțiune, care intră în scenă duelând cu slujitorul său, Nicola, într-un joc de antrenament. Las la o parte condiția fizică a interpretului, apreciatul actor Teofil Vălcu, care nu prea e favorabilă unor asemenea demonstrații de agilitate. Important mi se pare faptul că o asemenea scenă dă, de la început, altă direcție rolului. Bineînțeles, textul spune că Pietro Gralla e un luptător curajos, priceput în toate și iute la mînie, fost și sclav și corsar; dar, atât punctul de plecare al dramei, cât și drama însăși, ne prezintă un

personaj într-o permanentă ardere interioară, într-o permanentă concentrare a gândirii. Personajul realizat de Teofil Vălcu este, dimpotrivă, un om cu un temperament năvalnic, de o exuberanță cam factice, un „lup de mare“ de o anume anvergură, care se mișcă mult, cu gesturi largi și multe, vorbind sonor, cu un glas vibrant, pe care, însă, nu-l stăpînește suficient. Uneori, trebuie s-o spun, spre surprinderea și regretul meu, Vălcu precipită cuvintele și frazele pînă la a le face ininteligibile. Chestiune de tehnică, desigur, dar absolut importantă într-o dramă „de idei“. Concepția aceasta asupra rolului lui Gralla și-a pus pecetea asupra întregului spectacol. Căci revelația din actul II, de parte de a fi „revelația în conștiință“ a eroului camilpetrescian, se petrece tot sub forma unei dezlănțuirii temperamentale, cu multă agitație și gesticulație, injunghierea lui Pietro de către Alta căpătînd accentele unei crime pasionale. Drama în conștiință se oprește, de fapt, la pragul unei drame de alcool, despre un soț înșelat și o soție cam capricioasă. Tăieturile operate de regizor în text, pentru a evita „literaturizarea“, în favoarea „teatralizării“, schematizează, de fapt, în loc să esențializeze.

În rolul Altei, Violeta Popescu a fost mai aproape de esența personajului, în timp ce Florin Mircea, acceptabil atunci cînd își ridiculiza personajul (Marcello), n-a izbutit să-i dea acestuia și farmecul justificator. Corect, Emilian Belcin a realizat cu modestie un chip posibil al lui Nicola.

Am văzut spectacolul Naționalului ieșean în cadrul Săptămîinii teatrale clujene, unde a fost prezentat, se pare, în premieră, așadar, în condiții de turneu, înainte de a se fi consolidat pe scena proprie. E foarte posibil ca această situație să fi influențat mult spectacolul, împiedicînd în primul rînd concentrarea necesară a actorilor. Aș dori din toată inima ca, pe scena ieșeană, spectacolul să se apropie mai mult de zonele adînci ale conștiinței eroilor, pentru a transmite conștiinței spectatorilor, mai clar, valorile morale și estetice ale piesei lui Camil Petrescu.

Margareta Bărbuță



TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

# O NOAPTE FURTUNOASĂ

de I. L. Caragiale

Data premierii : 25 iunie 1976.

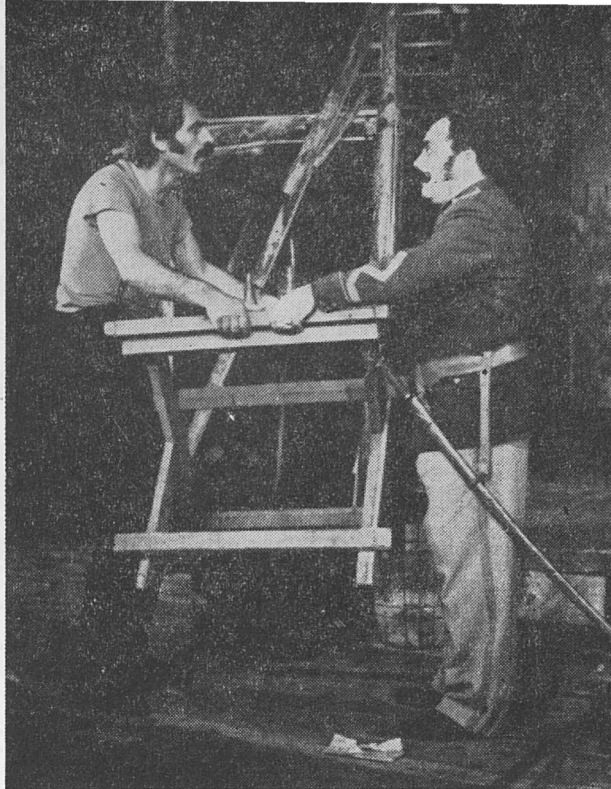
Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.

Scenografia : VASILE BUZ.

Distribuția : VLADIMIR JURAVLE  
(Jupin Dumitrache) ; REMUS MĂRGINEANU, ANGHEL POPESCU (Ipingescu) ; ILIE CHEORGHE (Chiriac) ;  
CONSTANTIN FUGAȘIN, RADU NEGOESCU (Spiridon) ; EMIL BORO-  
GHINĂ (Rică Venturiano) ; RODICA  
RADU (Veta) ; IOSEFINA STOIA,  
MINERVA D. AURELIU (Zița).

Observația plină de finețe a lui Mihail Ralea, privind jovialitatea și bonomia eroilor lui Caragiale, pare să fie leit-motivul recențelor viziunii scenice din teatrul clasicului nostru dramaturg. Spune eminentul eseist într-un volum ce ar merita reeditarea, *Valori* : „Ceea ce surprinde iarăși la acești eroi e superficialitatea lor. Pasiunile sau poftele nu le sunt adânci. Ei n-ar comite nelegiuiri ori crime ca să le satisfacă. Fac gălăgie mare, se laudă, se grozăvesc cu ura lor de carnaval, dar în fond sunt «bon enfant», plini de jovialitate și bonomie“.

Surprinsă la o răscruce istorică, personajele lui Caragiale dezvăluie cu patetism automatisme de viață și de gândire menite să le apere pe drumul ascensiunii lor. Este știut că fiecare piesă a marelui lăncu are deja o istorie (cu și fără ghilimele), că numeroși exegeți sînt gata să monografeze fiecare comedie, să reconstituie dosarul reprezentațiilor memorabile. În teatru, lucrurile sînt mai dificile. Tradiția e puternică, inovațiile nu pornese totdeauna de la spiritul textului, se manifestă o alunecare în grotesc, deși realismul tipologiilor încită el însuși la interpretări ingenioase. Realismul *Noptii furtunoase* a generat, în epocă, un conflict între directorul Naționalului, Ion Ghica, și autor. Pudoarea respectabilității și-a spus cuvîntul și mai tîrziu, atunci cînd regia voia să pună un accent intrigii Veta-Chiriac. La prima vedere, aceste notații ar ține de anecdotică, dar cine



Vladimir Juravle (Dumitrache) și Remus Mărgineanu (Ipingescu)

a simțit tirania cuvîntului și a sensului în teatrul uluitorului Caragiale știe că scrupulul etic nu stă în voalarea unor situații, ci tocmai în tratarea lor scenică adevărat literară. Sică Alexandrescu a avut, în acest sens, dreptate cînd veghea, cu strășnicia lui Caragiale însuși, să nu se știrbească nici unei situații menirea ei de notă muzicală într-un întreg armonie.

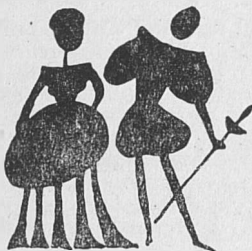
Tinerii regizori înțeleg și ei perfect acest lucru. Dispar velleitățile de colaborare cu autorul, nemilosul foarfece n-are de unde scoate „text“. Dovadă că I. L. Caragiale este un autor ideal. Tînărul regizor Mircea Cornișteanu și scenograful Vasile Buz au gîndit cu fidelitate caragialeană o viziune teatrală căreia i s-au aplicat doar nuanțele lecturii noi.

Realismul regiei lui Mircea Cornișteanu este evident. Personajele sînt privite în circumstanțele lor tipice, de individualități sociale distincte. Structura comediei este și ea valorificată în cele trei etaje — sociologic, psihologic, de limbaj. Această tratare tridimensională tînde să demonstreze tocmai clasicitatea autorului. Ideea lui Paul Zarifopol, de „realism clasic“, este suverană în spectacol. Caracterul autohton al eroilor este valorificat de Cornișteanu pe unda unui pitoresc de at-

mosferă socială, dar și de individualizare tipologică — încornoratul, primul amarez, cocheta și adulterina, funcționarul zelos până la manie etc. — încît spectacolul se construiește din eforturile de autodefinire ale personajelor. *Autodefinirea* este, așadar, linia regizorală a lui Cornișteanu.

Jupin Dumitrache (Vladimir Juravle) are obsesia onorabilității. Demnitatea civică aducește confuzia de valori și actorul exprimă onest această mystică familială, contaminată de liberalism desuet. Personajul este un velleitar cu mari șanse de realizare publică, datorită preciziei de gândire și automatismului de comportament. Remus Mărgineanu conferă personajului aceeași fermitate a convingerii. Ipingscu este pătruns de sineciza judecării sale politice (vezi scena citirii gazetei), amic politic, dar și mentor discret. Prevențarea casei lui Titircă este ea însăși un automatism, o nevoie imperioasă de satisfacere a unui orator cu agorafobie. Actorul este perfect. Chiriac, în interpretarea lui Ilie Gheorghe, are grațiile amarezului de mahala, sincer, dar desuet prin conjunctură. Chiriac are umorul trist. Spiridon este pușlama dîntotdeauna a teighelei. Radu Negoescu ni l-a arătat întocmai. Veta trăiește clocoțitor idila ei romanțioasă. Pentru ea, clasicul triumghi are cordialitatea simțită numai în zona animației casnice. Conștiința adulterului este exclusă, instincte matrimoniale și materne copleșindu-i, simultan, pe Titircă și pe Chiriac. Acrița Rodica Radu a cedat pasul aspectului matrimonial al interpretării, deși logica regi ei îi arăta, vădit, alt sens. Zița, în interpretarea Minervei D. Aureliu, cade în grotesc biologic, știut fiind că nurei lectorei „Dramelor Parisului” sînt trăsătură definitorie. Emil Boroghină înfățișează un Venturiano abil, escaladînd noaptea gardurile mahalalei, în cavalcadă erotică. Pentru romanțioasa Zița, el este un „curat” cavaler de roman foileton. Metafora drumului pe gard sub lumina complice a felinarului trebuie reținută. Scenografia lui Vasile Buz arată o bina perpetuă, sugerînd renovări care nu se mai termină, pentru că nici locatarii nu și-au precizat un destin „în lumea nouă”. Oricum, un gard masiv, de fier, cu inițialele proprietarului încrustate, avertizează asupra nivelului social.

**Ionuț Niculescu**



## TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA

# ■ DESPOT VODĂ

de Vasile Alecsandri

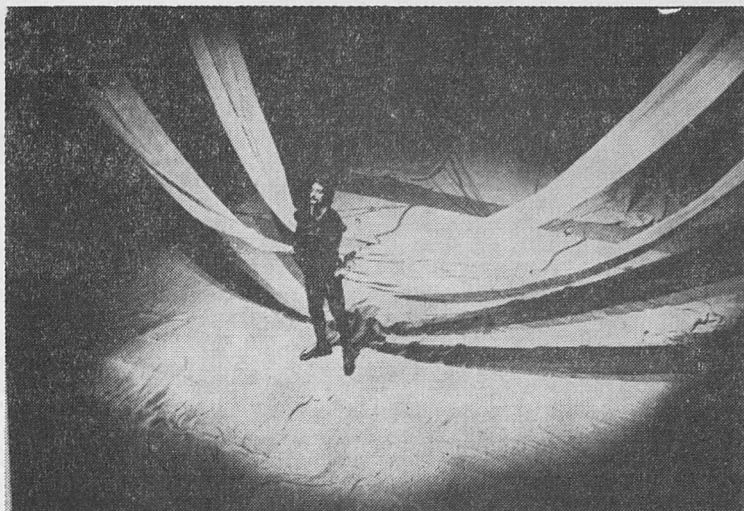
Data premierei: 14 octombrie 1976.  
Regia: MIRCEA MARIN. Scenografia: T. TH. CIUPE.

Distribuția: GELU BOGDAN I-VAȘCU (Despot); ANTON TAUF (Lăpușeanu și Tomșa); MARIN D. AURELIAN (Moțoc); OCTAVIAN TEUCA (Laski); DOREL VIȘAN (Ciubăr Vodă); ROMEO POP (Spancioe și Rozel); BUCUR STAN (Hârnoy și Sommer); ION MARIAN (Stroici și Pisoski); PAUL BASARAB (Toroipan și Anton Secuiul); MARIANA POPOVICI (Carmina); DORINA STANCA (Ruxandra); MARIA SELEȘ (Anna); MAIA ȚIPAN KAUFMANN (Maica Fevronia); ION TUDORICĂ (Limbă-Dulce); GHEORGHE JURCA (Jumătate); OCTAVIAN COSMUȚĂ (Ahmet); EUGEN NAGY (Toma); IONEL BANU (Țăranul); STELA ADAMOVICI (Țăranca).

Mircea Marin a văzut în *Despot Vodă* nu ascensiunea și căderea unui personaj, ci drama unui popor într-unul dintre momentele grele ale istoriei sale. Despot, ca personaj cu structură romantică, traiectoria destinului său, nu pot fi desprinse de realitatea socială concretă în care evoluează. Din acest punct de vedere, spectacolul realizat de tînărul regizor pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca e un pas înainte pe calea valorificării contemporane a dramei istorice naționale.

Nedesăvîrșit, neîmplinit sub destule raporturi, spectacolul are, cel puțin, meritul că incită interesul prin atitudinea reverențioasă, desigur, față de text, dar polemică față de realizările scenice mai recente cu această piesă clasică. Mai are meritul că, prin cîteva date noi de interpretare a textului, provoacă la întrecere, stimulează adică, arătînd căi posibile pe care alți confrăți le-ar putea parcurge, cea dintîi și cea mai vrednică de interes fiind aducerea pe un plan principal și activ a poporului, prin comentariul dramatic și lucid al lui Limbă-Dulce și Jumătate.

Gelu  
Bogdan  
Ivașcu  
(Despot)



Dacă realizarea este nedesăvirșită, intențiile regizorului sînt limpezi : el a vrut să înălțeze un moment al istoriei poporului nostru în care boierimea, clasă potrivnică intereselor naționale de unitate și independență, acceptă ca domn un aventurier străin. Trimiterea la a doua jumătate a veacului al XVI-lea — în care s-a petrecut scurta domnie a lui Iacob Heraclide Despotul — nu interesează neapărat, timpul acțiunii putea să fie și cel al lui Carol de Hohenzollern, al cărui veston prusac îl poartă Despot în partea a doua a reprezentăției. Ideea dominantă este că nici o forță din afară și nici sprijinul intern al reacțiunii nu pot menține la cîrma țării un conducător potrivit intereselor maselor și asupritor al acestora. În jurul acestei idei sînt ordonate toate datele spectacolului : boierii, fărâmițați în grupuri de interese și suspectîndu-se reciproc ; Laski, simbol al forței militare de intervenție, cuceritor pus pe jaf : Ciubăr Vodă, nebun profăcut, în fapt, iscoadă a unei puteri străine, susținător din umbră al lui Despot și ueigaș lucid, rece al acestuia, cînd Despot, încetînd să fie domn, poate deveni un martor nedorit al intervenției străine. În sfîrșit, Despot, mai puțin caracter independent, erou cuceritor, și mai degrabă unaltă a complicatei țesături de intrigi plecate de la curtea domnească și pierdute undeva, în capitalele marilor puteri.

Toate aceste date, existente în drama lui Vasile Alecsandri și confirmate de cele mai recente cercetări ale istoricilor — cercetări care completează, copios, cronicile din care s-a inspirat clasicul nostru — sînt doar e-

nunțate în spectacol, nu au o acoperire artistică pe măsură.

Redus la o singură dimensiune, despuiat de farmec, de inteligență lucidă, de grație cavalerescă, de abilitate iezeită, redus la condiția unică de unaltă animată de ambiție — atît : ambiție — Despot Vodă propus de Gelu Bogdan Ivașcu nu convinge. Dar nu, neapărat, din vina acestui talentat actor, cît mai degrabă dintr-o eroare de distribuție. Or, pentru ca edificiul concepției regizorale să se înalțe pînă la piatra care încheie, trainică, bolta, e nevoie, înainte de toate, de această piatră, care, întotdeauna, este actorul.

M-a interesat în spectacol evoluția lui Dorrel Vișan, interpretul lui Ciubăr Vodă. Actorul realizează excelent propunerea regizorului de a înfățișa un Ciubăr deloc nebun, ci simuînd nebulnia, această iscoadă (care chiar domnise două luni și care, în fapt, se numea Csopor) încetînd să fie măscărici de curte și căpătînd atributele unui plenipotențiar tainic și activ. La fel de convingător e Octavian Teuca în rolul lui Laski, pe care regizorul îl vede, cum spuneam, ca pe reprezentantul puterii militare de intervenție. Dintre boieri, Moțoc, interpretat de Marin D. Aurelian, este cel care se impune prin tonul aspru, tăios, de politician inflexibil, hotărît să-și apere interesele cu orice mijloace. Ceilalți boieri (care interpretează alternativ și grupul de mercenari ai lui Laski, în ideea că sînt, deopotrivă, asupritori ai maselor) nu prilejuiesc lucruri deosebite lui Romeo Pop, Bucur Stan, Ion Marian și Paul Basarab.

Interpretind pe Lăpușneanu (care-l precede pe Despot) și pe Tomșa (care-l succede), Anton Tauf a fost foarte bun, sfîșietor dramatic în primul rol, răsplat în justificata violență, în al doilea, convingător în ideea continuității domnilor pămînteni, care l-a îndemnat pe regizor să distribuie același actor în cele două personaje. Mariana Popovici, în Carmina, fără putere de seducție, și Maria Seleș, în Anna, fără relief, nu au convins. Dar Gheorghe Jurcă și, mai ales, Ion Tudorică și-au impus personajele (Jumătate și Limbă-Dulce), făcînd din comentariile lor tulburătoare exprimări de opinii ale maselor.

Surprinzător, decorul lui T. Th. Ciupe nu satisface. Scenografia are dimensiuni impresionante, dar nu are monumentalitate. Starea de insatisfacție pe care o provoacă spectacolul Teatrului Național din Cluj-Napoca rezultă din exigențele mult mai mari față de acest important teatru și din încrederea pe care am avut-o și o păstrăm în talentul lui Mircea Marin. Despot Vodă e o reușită parțială. Un examen la care candidații nu pot fi respinși, ci doar aminați pentru altă sesiune. Dar drama lui Vasile Alecsandri, nestemată în tezaurul moștenirii clasice, își așteaptă spectacolul contemporan pe măsura ei și pe măsura teatrului contemporan, acum, neîntîrziat, fiindcă mai e puțin pînă-i vom sărbători centenarul.

Virgil Munteanu

## ■ CASA CARE A FUGIT PE UȘĂ

de Petru Vintilă

Data premierei : 15 octombrie 1976.

Regia : GHEORGHE HARAG. Scenografia : KÖLONTE ZSOLT.

Distribuția : MELANIA URSU (Nora) ; LIGIA MOGA (Mami) ; CONSTANTIN ADAMOVI (Sever) ; ANTON TAUF (Bubi) ; DOREL VIȘAN (Necunoscutul) ; DEM. CONSTANTINESCU (Agentul) ; OCTAVIAN LĂLUT (Teologul) ; GHEORGHE M. NUTESCU (Bunicul) ; DOINA FĂGĂDARU (Veturia) ; MIRCEA BODNARIU (Ordonașta).

Orice versiune scenică nouă a unei piese românești contemporane trezește interesul criticii ; iar dacă spectacolul realizat poartă semnătura prefațitului regizor Gheorghe Harag, interesul sporește considerabil. Regizorul s-a arătat întotdeauna bun realizator de spectacole cu piese de factura celei cu care a debutat Petru Vintilă și, fără a forța prea mult lucrurile, ceva din atmosfera *Căsei care a fugit pe ușă* cheamă din amintire *Înainte de potop*.

Astfel că, dincolo de creditul pe care, în continuare, îl acordăm piesei, al cărei debut scenic îl semnalăm, cîndva, cu satisfacție, sperăm într-o realizare deosebită pe scena unui teatru căruia sîntem îndreptățiți să-i cerem mai mult decît altora.

Se pare, însă, că lui Gheorghe Harag nu-i pricește reluarea, în versiuni diferite, a aceluiași text. Nu sînt sigur dacă montează *Casa care a fugit pe ușă* a doua sau a treia oară, sigur sînt doar că a mai montat-o la Tg. Mureș, de unde Naționalul clujean a împrumutat decorurile lui Kőlonte Zsolt. Scenografia este cu adevărat remarcabilă și, cum se înțelege întotdeauna la Gheorghe Harag, are un rol hotărîtor în articularea spectacolului. De data aceasta, o sumedenie de dulapuri și sobe împînzesc scena, dînd sugestia unui spațiu mărunt, apăsător, stînjitor, în care personajele nu-și găsesc pașii, rătăcesc, dibuie, se ciocnesc mereu, ca într-un labirint fără ieșire, așa cum labirint fără ieșire este existența celor trei generații ale familiei Vanciu. Dulapuri cu vitrină, dulapuri cu cărți, dulapuri cu haine, aînghesuind între ușile lor pianul și masa și biroul profesorului, pete întunecate pe care joacă umbre palide ; și sobe, care, ciudat, creează o atmosferă friguroasă, o aglomerare care sugerează, paradoxal, strîmtoarea, sărăcia, austeritatea.

Drama celor din familia Vanciu este drama oamenilor fără însemnătate, striviți de viață, neputincioși pentru că sînt neînarmați pentru lupta cu viața și triști pentru că întreaga lor existență este un șir de renunțări. Speranța într-o ieșire din labirint revigorează pe cei tineri, odată cu pătrunderea, în universul lor închis și înghețat, a Necunoscutului, care e, cum se știe, un luptător comunist.

Este clar că Gheorghe Harag, avînd la îndemînă o bună distribuție, a gîndit spectacolul în toată adîncimea sensurilor piesei ; cu toate acestea, rezultatul nu satisface, realizarea pare neterminată. Cred că este vorba de abandonarea înainte de vremea cuvenită a travaliului cu interpretii, ale căror intenții sînt, evident, foarte bune, dar cărora le lipsește strălucirea lucrului finisat. Nora, fata bătrînă, umilită de condiția ei, e interpretată de Melania Ursu cu o adîncă înțelegere a singurătății triste pe care o trăiește personajul, resemnarea e ruptă, uneori, de accese de isterie, lacrimile îi sîneacă risul nemotivat, dar actrița — atît de talentată, atît de interesantă și de plină de perspective, atît de bogată în mijloace — e la un pas de rutină,

de manierism, și insuficienta preocupare a directorului de scenă o face să alunece ușor către un joc exterior, cu nedorite accente patetice. Ligia Moga a conturat cu precizie profilul Mamei, femeie ducind greul gospodăriei, ascunzându-și amărăciunea și găsind resurse să-i îmbărbăteze pe ceilalți. Constantin Adamovici l-a interpretat pe profesorul Sever, intelectual allădată strălucit, azi ratat, cu minuția care-l caracterizează pe acest brav actor al rolurilor de compoziție. Bunicul, paraltic, senil, ținut în fotoliul lui cu roțile, i-a oferit lui Gheorghe M. Nușescu prilejul unei realizări deosebite, sclerozarea funcțiilor intelectuale fiind cu finețe sugerată. Agitatul adolescent Bubi este interpretat nu îndeajuns de convingător de Anton Tauf, căruia cred că nu i se mai potrivește astfel de roluri. Actorul, în ale cărui perspective deosebite cred, a fost aici agitat, gălăgios și, pe tot parcursul rolului, nedecis. O apariție bună, exactă în intenții, are Octavian Lăluț. Dorel Vișan, interpretul Necunoscutului, aduce în scenă siguranță și liniște, încredere și speranță, și m-am bucurat să-l regăsesc într-o postură nouă, întrucâtva nebănuită, pe acest atât de înzestrat actor de comedie. Dar, în ciuda bunelor realizări individuale, în ciuda unor momente de reală tensiune dramatică și a atmosferei sugestive, spectacolul, în ansamblu, nu se ridică la cota așteptărilor. Cel care ne rămîne dator este Gheorghe Harag.

V. M.



Dorel Vișan și Melania Ursu în „Casa care a fugit pe ușă” de Petru Vintilă

Kitty Stroescu (Milintilia) și Sandu Popa (Sivu) în „Aceste anotimpuri și cărări” de Eugen Onu

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

## ACESTE ANOTIMPURI ȘI CĂRĂRI

de Eugen Onu

Data premierii: 4 octombrie 1976.  
Regia: DAN ALECSANDRESCU.  
Scenografia: VASILE ROTARU.  
Distribuția: SANDU POPA (Sivu);  
KITTY STROESCU (Milintilia); ION  
BULEANDRĂ (Bucur); GERALDINA  
BASARAB (Genuța); DAN TURBATU  
(Lie); MIRCEA HINDOREANU (Gri-  
gore); OVIDIU STOICHIȚĂ (Mitră);  
(CONSTANTIN STĂNESCU (Sile);  
ANIȘOARA POPA (Eta); STELINA  
STOICOVICI (O vecină).



Pe suprafața tematică a dramaturgiei românești din ultimii ani a rămas destul loc pentru piesele care să înfățișeze realități ale vieții satului de azi, ale noilor relații de muncă și trai, care se statornicesc și dau imaginea satului socialist. Am spus-o cu toții și nu greșim, repetând dramaturgilor îndemnul de a zăbovi asupra acestui aspect al vieții noastre sociale, în care edificarea societății socialiste a determinat procese evolutive tulburătoare prin dramatismul lor și prin puternica, ireversibilă ascensiune a ceea ce cunoaștem a fi, de veacuri, „talpa țării”.

Țărănimea, iată universul pe care-l exploreaază, la debutul său de dramaturg, Eugen Onu, bun observator și subtil cunoscător al satului românesc; țărănimea, legată de pământul astăzi cooperativizat, unită în raporturi trainice cu orașul, dar credincioasă pământului, statornicită din veacuri și peste veacuri într-o îndeletnicire care ne aduce pîinea pe mese; țărănimea, căreia nu i-a fost ușor să se desprindă de mentalități individualiste și să-și găsească drumul către colectivizare, să se înscrie pe calea cooperativizării. Un tablou viu, al vieții satului, viu, adică în mișcare, adică înfățișînd și contradicțiile, și ciocnirile de mentalități, înfăptuiește și Eugen Onu, cu drama *Aceste anotimpuri și cărări*. Autorul ne propune un caz de izolare, de sustragere de la reașezarea lumii satului pe relații sociale noi, un caz dramatic de însingurare, de autoexcludere din colectivitate, o fugă chinuită și zadarnică de răspunderea conștient asumată de toți ceilalți: un ins în care eul sălășluiește monstruos, determinînd reacții violente și radicale față de orice încercare de celor din jur de a-l asimila, Sîvu. Viața de dinainte de ridicarea cortinei, a acestui Sîvu (o reconstituim pe traseul acțiunii piesei), e o viață ciudată, mai puțin obișnuită, dar prin nimic incredibilă: un flăcău zdravăn și harnic, priceput și deloc prost, însurat (cu Milintilia) și pe cale să-și înalțe gospodăria, respinge violent ideea integrării în colectiv și, lăsînd totul — gospodărie, nevestă cu copil, sat — pleacă aiurea, vagabondînd, acesta-i cuvîntul, vagabondînd, căzînd treptat în lumea de drojdie a borfașilor, găinărînd, făcînd penitență, într-o continuă zbatere, amețit de iluzia libertății totale. Singurătatea n-a fost niciodată un atribut al omului, de aceea, Sîvu culege în drumul lui un flăcăiartru, aproape un copil, Lie, orfan fără căpătîi, de care se leagă cu un sentiment complicat și durabil de prieten, frate și părinte, făcîndu-se răspunzător de viața acestuia. Foamea, veșnica foame, dar și un nedeslușit dor de ai săi și ale sale, o chemare a vieții așezate, ordonate, în firea lucrurilor, îl readuce pe Sîvu în satul lui. Aici începe piesa. Ce s-a întîmplat pînă acum reconstituim odată cu cele ce abia se vor întîmpla. Ce se întîmplă e mai ascuțit dramatic: Lie se îmbolnăvește și rămîne în casa Milintiliei și a noului ei bărbat, iar Sîvu, încăpățînîndu-se să creadă în libertatea

lui iluzorie, dă tircoale satului, ca o sălbăticiune care se lasă greu ademenită și îmblînzită. Instinctul lui social e mai puternic, Sîvu va consimți să revină în sat, să pună umărul, alături de ceilalți, la treabă, dar o neașteptată re izbucnire a dragostei Milintiliei pentru el îl pune în fața unei noi dremări: oare are el dreptul să-și redobîndească dragostea pierdută odinioară, Jovînd în căsnicia celor care l-au ajutat să redevină om? Sîvu pleacă din nou, dar pleacă nu ca un vagabond, cum venise, ci ca un om doborît de propria-i durere, însă dornic să nu mai aducă răul cu sine și hotărît să trăiască adevărat și frumos altundeva.

Firește, orice re-povestire a unei întîmplări odată povestite sărăcite lucrurile. În încercarea de a face să reiasă sensurile adînc dramatice ale piesei lui Eugen Onu, și eu am sărăcit lucrurile. De aceea, mă simt dator să adaug că trama este animată de un puternic suflu de autenticitate, care provine din finețea analizei psihologice și din încălcătura emoțională. Fondul vieții satului nou nu este o vorbă goală, realmente, în piesă se face simțită existența colectivă, se exercită forța noilor realități, hotărîtor direcționată spre modelarea conștiințelor. Iar dacă, într-o anumită măsură, atitudinea lui Sîvu, și chiar a lui Lie, izolarea lor de lume, hoinăreala lor fără noimă, rămîn insuficient motivate, nu destul de convingător argumentate, atragerea lor în cîmpul vieții sociale se face cu mijloace solide, irezistibile și, din punct de vedere dramaturgic, neostențat.

Eugen Onu are destul talent pentru a înălța edificiul unei drame. Nu are suficientă experiență, și asta se vede în tonul uneori retoric sau în lungimea unor replici, în nesiguranta unor scene. Place limba vorbită de personajele dramei sale, o limbă savuroasă, bogată, autentică.

Spectacolul, realizat de Dan Alecsandrescu și de Vasile Rotaru, cu colectivul sibian, este bun. Fără excese, fără denaturarea sensurilor, dar și fără o deosebită înaripare, spectacolul e ca travaliul unui artizan experimentat, căruia nu contenești să-i lauzi îndemnarea, dar îi reproșezi, prietenește, absența iluminării, proprie artistului. Opinia provine și din sugestia scenografiei lui Vasile Rotaru, o reconstituire minuțioasă a unei așezări țărănești, cu elemente de tradiție și de modernitate: mașina de spălat rufe alături de vechiul bldar, becul electric și felinarul cu gaz, antena de televiziune și unelte domestice, în sfîrșit, amestecul acesta de vechi și nou care dă pitoresc bătăturii. Dar lipsesc tremurul luminii de amurg, adîncimea cerului nopții, lipește dimensiunea poetică a dramei.

Partea solidă a spectacolului o constituie interpretarea. Sandu Popa, excelent, în Sîvu, e bolovănos, abrupt, forța lui dramatică îl ajută să-și arate personajul în toată complexitatea, are o căutătură de fiară hăituită și vorba repezită, agresivă, gesturile scurte și rețezate; dar este categoric dezavantajat de



costum, o îmbrăcămintă fără identitate și fără sugestie artistică, nepotrivită. Dan Turbatu îl interpretează pe Lie cu sensibilitate, înfățișând un tânăr necăjit și năpăstuit de viață, dar încrezător în oameni și dornic să se apropie de ei; el a greșit doar mizând prea mult pe pitorescul limbajului oltenesc al personajului, care, în intenția autorului, e o sursă de autenticitate și nu de umor.

Milintilia, personaj complicat, cu drame secrete, este interpretată de Kitty Stroescu foarte echilibrat, cu siguranță și vigoare, izbucnirea din finalul piesei fiind bine pregătită prin tăceri încărcate de sens. Ion Buleandru alcătuiește un portret convingător de om măsurat la vorbă și la faptă, frunțat al satului și soț al Milintiliei, bărbat deprins cu greul și învățat să citească în sufletul celor din jur, înțelept și plin de tact. Un admirabil portret de țăran omenos și bogat sufletește realizează Mircea Hindoreanu, în Grigore. Geraldina Basarab, Constantin Stănescu, Ovidiu Stoichiță au apariții secundare, de care se achiță mai mult decit conștiincios, întregind reușita de ansamblu a interpretării.

V. M.

TEATRUL DRAMATIC  
DIN CONSTANȚA

# TATĂL NOSTRU UNEORI

de Eugen Lumezianu

După o tradiție care se pare că începe să se statornicească, stagiunea constănțeană a început, ca și anul trecut, cu lansarea unui debut scenic local. (Termenul nu cuprinde nici o nuanță pejorativă.) Eugen Lumezianu este un nume cunoscut în proza tinăru. Autor al unor volume de epică, deținător al unui premiu — al revistei „Luceafărul” —, considerat de critica literară ca o promisiune pentru o proză detașată de modele, tinărul scriitor și publicist constănțean este azi lansat de teatru ca autor dramatic. Primă piesă jucată, *Tatăl nostru uneori* se arată un debut dramatic timid. Stilul piesei, personajele, schema conflictului, dialogul au puține rădăcini comune cu proza sa, sensibil



Două scene din „Tatăl nostru uneori”  
Sus : Viorica Faina-Borza, Vasile Cojocaru și Sandu Simionică.

Jos: Viorica Faina-Borza, Jean Ionescu, Sandu Simionică și Diana Cheregi



bizară, sugestivă în subtext, nutrită de o continuă stare de perplexitate. Abordând genul dramatic, Eugen Lumezianu nu și-a propus, pentru această piesă (care nu reprezintă prima încercare „în dialog”, așa după cum rezultă dintr-o mărturisire a sa din caietul-program, confesiune semnificativ intitulată „Purgatoriul dramaturgului“ !), o miză prea mare. Tema : familia, relațiile dintre părinți, dintre părinți și copii ; situația-limită ; pă-

rinții în pragul despărțirii, pe un drum bătătorit al rutinei și blazării, propriu unei maturități oboseite. Tatăl, chirurg faimos, preocupat de meserie, de publicitate, de aventura-i extraconjugală, *uncori*, și de copiii săi (de aici și titlul, moralizator, deși nu prea inspirat). Mama, pictoriță (observ că, în ne-numărate piese — *Camera de alături*, *Balconul* — mamele se ocupă cu pictura), interesată doar de cariera ei artistică, abulică, nepăsătoare față de familie, de existențele din jur. Copiii, în pragul ieșirii din adolescență, vîrstă cu probleme și întrebări, amestecînd și confundînd realitatea și visul, încercîndu-se în greutăți școlare și răspunderi civice,

Data premierei : 26 octombrie 1976.  
Regia : ION MAXIMILIAN. Scenografia : EUGENIA TĂRĂȘESCU-JIANU.

Distribuția : SANDU SIMIONICĂ (Vărul Alexandru) ; JEAN IONESCU (Ștefan Nemțeanu) ; VIORICA FAINABORZA (Valeria) ; VASILE COJOCARU (Claudiu) ; DIANA CHEREGI (Simina) ; AGATHA NICOLAU, ELENA GURGULESCU (Nina Popescu) ; EMIL BIRLĂDEANU (Profesorul) ; VALENTINA BUCUR (Vecina) ; EUGEN MAZILU (Mac) ; CONSTANTIN DUICU (Radu) ; ION ANDREI (Petruș Angheluş) ; ELENA STĂNESCU (Constantina) ; MARIANA EMILIAN (Mariana) ; MAGDALENA IORGA (Magdalena) ; ION GAVRIZI (Mitel).

căutîndu-și părinții și negăsindu-i. Printre aceste personaje, cu biografia dramatică știută și fără vreun relief deosebit, apare, însă, un erou : vărul Alexandru, agronom obsedat de mărirea numărului de boabe la spicul de grâu, de producția la hectar a fermei sale și, în același timp, preocupat de tot ce-l înconjoară, de viața oamenilor, mai ales. Acest minunat văr Alexandru, variantă autobonă de „om care aduce ploaie“, rezolvă problemele tuturor : dilema tatălui, ajutîndu-l să scape de împovărătura sa iubită și să se întoarcă la copii ; criza de creație a mamei, inspirîndu-i un portret plin de autenticitate artistică și adevăr al vieții ; răspunde întrebărilor fiicei, adolescentă defazată, nelotărită, în pasiunile ei melomane, între Chopin și *muck synthetizer* ; clarifică încurcăturile, numeroase, ale fiului, printre care și o corijență la fizică, medîndu-l eficient. Vărul Alexandru rezolvă, așadar, necazurile tuturor, pînă și cele ale unei vecine de apartament, dar nu și problemele sale : recunoașterea oficială a noului soi de grâu creat de el, grâu care, în ciuda piedicilor birocratice, crește pe cîmp, se înalță în lanuri. Acest personaj, creat cu fantezie poetică, investit cu o bună, reală doză de inedit, dă piesei valoarea ei,

scoțînd-o din platitudinea unor situații, estompîndu-i unele clișee caracterologice. Existența vărului Alexandru, încarnare a frumosului, proiecție a idealului social, și reverusul său, unchiul Rafael, concentrează metaforic a răului, a urîtului, generează acele zone ale piesei caracteristice pentru „mina bună“ a scriitorului, pentru universul propriu prozatorului. Ucenic în dramaturgie, Eugen Lamezianu nu știe încă, firește, să construiască bine o piesă, să înnoade și să deznoade conflictul ; momentele de tensiune sînt părăsite, altele sînt artificial „înfierbîntate“ ; esențial mi se pare, însă, că în această piesă, cu subiect lipsit de inedit, auzim un timbru de reală inspirație artistică, surprindem tonul unui posibil autentic poet al scenei.

Acest timbru l-a intuit exact Ion Maximilian, regizorul spectacolului, armonizînd și tonurile piesei, atenuînd, cu meșteșug de experimental om al scenei, asperitățile lipsei de experiență dramaturgică, potențînd situațiile comune printr-o mișcare plină de fantezie și de naturalețe, dînd unor dialoguri oarecare firescul diurnului. Reprezentația echilibrează, cu mult farmec, veselia și tristețea, stări de exuberanță cu momente de gravitate, într-un cuvînt, valorifică textul, slujindu-l cu real devotament. Devotament demonstrat și de echipa de actori, într-o strădanie comună de a da scînteie, har și haz personajelor. Sandu Simionică excellează în rolul vărului Alexandru, însușind siluetei agronomului vigoare și umbrei sale, poezia parabolei. Jean Ionescu, tată... uncori, creionează cu fermitate portretul unui „boss“ de spital, bîntuit de demonul amiezii. O compoziție în tonuri violente, o femeie pătimașă, realizează Agatha Nicolau, înobilînd cu sentimente mobilurile intrusei în viața pașnicei familii ; Diana Cheregi este adolescenta vapoasă, melomană, plînd cu nonșalanță pe valuri de muzică, iar Vasile Cojocaru, absolut al Institutului, aduce farmec și o impetuoasă participare în spectacol, desenînd un fin necăjit de mici probleme mari. Într-o apariție episodică, Emil Birlădeanu punctează, cu mult profesionalism, liniile pitorești și tradiționale ale dascălului de liceu, cu ticuri simpatice și manii inofensive ; Viorica Fainaborza trasează portretul mamei, în liniile și rama dorite de autor. Un decor agreabil, poate prea puțin personalizat, dar atractiv, semnează Eugenia Tărășescu-Jianu, creatoare și a costumelor, inegale, însă, cele frumoase concurînd, numeric, cu cele urite.

Cu *Tatăl nostru uncori*, stagiunea constantăneană deschide seria pieselor originale din acest an, promișîndu-ne în continuare titluri inedite, clasice și contemporane, care, dacă vor fi și valorificate scenic, vor configura teatrului unul dintre cele mai interesante programe repertoriale.

Mira Iosif

TEATRUL DE STAT  
DIN TÎRGU MUREȘ  
— secția maghiară

# NU SÎNTEM ÎNGERI

de Paul Ioachim

Data premierei : 20 octombrie 1976.  
Regia : KINCSES ELEMÉR. Scenografia : TAMAS ANNA. Versiunea maghiară : HUNYADI ANDRÁS.

Distribuția : TÓTH TAMÁS (Radu Vereș); SZÉKELY ANNA (Ana); HUNYADI LÁSZLÓ (Petre); MAGYARI GERGELY (Dumitru); GYARMATI ISTVÁN (Arghir); BORBÁTH OTTILIA (Ada); GYÖRFFY ANDRÁS (Dan); RÉTHY ÁRPÁD (Alexandru); DEBRECZENI GÁBI (Sultana).

Paul Ioachim, actor cu experiență și dramaturg aflat la începuturile literare, redemonstrează (prin spectacolul recent vizionat) că va avea de spus un cuvânt important în teatrul nostru actual. De bună seamă, acest lucru se datorează și faptului că, jucînd teatru multă vreme, actorul a învățat să-l serie, să-l gradeze, să tensioneze acțiunea și să-i confere un curs agreabil prin vorbe de duh presărate ici, colo. Apoi, succesul piesei sale (care a început să circule, în provincie, la scurt timp după premiera bucușeană) mai este explicat și de story-ul ei, vag spectaculos, de priză sigură la public : pentru că, așa cum se știe, în text este vorba de un șantaj. Care nu intervine oricum și oriînd, ci într-un moment important, aproape festiv, de avansare socială a lui Radu Vereș, eroul principal. Or, autoritatea profesională îi era necesară personajului și în disputa cu fiul său (veșnicul — aparent —

conflict între generații !) și în fața soției lui, ba, mai mult, chiar vis-à-vis de propria-i persoană. Iată de ce, șantajul lui Arghir (veche cunoștință, proaspăt ieșit din închisoare) îl blochează pe Vereș, pe toate planurile. Siguranța lui anterioară, pasiunea pentru sentințe inatacabile, crizele necontrolate de *pater familias* dispar, brusc, în aburii incertitudinilor și ai ipotezelor dezastruoase.

Aici mi se pare că se dezvăluie, convingător, calitățile de dramaturg ale lui Ioachim : în conturarea lui Arghir și-n explicarea evoluției lui Vereș, ulterioară contactului cu acesta. Finalul piesei, însă (în care șantajistul mărturisește că, de fapt, nu are documentul compromițător și că gestul lui avea ca scop doar intimidarea), mi se pare forțat, el, vorba eroului principal, „nerezolvînd nimic“.

Dealtfel, meritoriul spectacolul țirgumureșan, realizat de Kincses Elemér, oprește textul înaintea ultimelor sale cuvinte (inutile), echivalîndu-le printr-un foarte frumos și semnificativ gest al mîinilor tatălui, întinse spre soție și fiu : parcă, implorînd ajutorul lor ; parcă, dovedind tandrețe ; parcă, garantînd unitatea familiei și refuzul ideii de compromis. Și aceasta nu este singura contribuție regizorală vizibilă a reprezentăției ; bine gîdite sînt și relațiile scenice Vereș—Arghir (acesta din urmă, spre exemplu, în momentul șantajului, se așază belșerește la biroul primului) și *flash-back*-urile (inexistente-n text), prin care trecutul lui Vereș, oameni și întimplări, apare pe scenă în clar-obscur, pe fundalul sonor al mitralierelor.

Din rîndul actorilor trebuie remarcați Toth Tamás (Radu Vereș), Szekely Anna (Mama), Borbáth Ottilia (Ada) ; dar, mai ales, Gyarmati István, excelentul creator al șantajistului (care aducea aici cu un... Crist !), și tînărul Hunyadi László (Fiul), dovedind siguranță scenică și simț al măsurii (în ciuda scurtei experiențe teatrale).

Mai puțin convingători mi s-au părut Magyari Gergely (Bunicul), dezavantajat și de machiajul gros, guignolesc, și Györfly András, posesor al unui zîmbet persistent și inexplicabil.

Bogdan Ulmu

---

## ALTE PREMIERE

TEATRUL GIULEȘTI

# REGELE IOAN

de Friedrich Dürrenmatt

Gospodar și serios, colectivul de la Giulești a prezentat, la startul actualei stagiuni, un spectacol dificil, pregătut cu multe luni în urmă. Prevederea și efortul teatrului au fost răsplătite cu aprecieri pozitive de majoritatea cronicarilor, de unii, chiar cu elogii. Spectacolul *Regele Ioan* a fost, deci, consacrat. El își urmează, acum, victorios, drumul spre marele public.

Data premierei : 23 octombrie 1976.  
Regia : LETIȚIA POPA. Scenografia :  
OCTAVIAN DIBROV. Traducerea :  
H. R. RADIAN.

Distribuția : CORADO NEGREANU  
(Ioan Plantagenet) ; MARGA ANGHE-  
LESCU (Eleonora) ; IRINA MAZANI-  
TIS, ILEANA CERNAT (Blanca de  
Castilia) ; MIRCEA NICOLAE CRETU  
(Bastardul Filip Faulconbridge) ; CON-  
STANTIN COJOCARU (Robert Faul-  
conbridge) ; ION PAVLESCU, GEOR-  
GE CARABIN (Pembroke) ; MIRCEA  
CRUCEANU (Lord Bigot) ; GEORGE  
BĂNICĂ (Lord Essex) ; SERGIU DE-  
METRIAD (Lord Salisbury) ; ION  
VILCU (Filip, regele Franței) ; DANA  
COMNEA (Constance) ; DAN CEPRA-  
GA (Arthur Plantagenet) ; JORJ  
VOICU (Ludovic, delfinul) ; ILEANA  
CERNAT, IRINA MAZANITIS (Isa-  
bela de Angoulême) ; SABIN FAGĂ-  
RĂȘANU (Leopold, ducele Austriei) ;  
SEBASTIAN RADOVICI (Chatillon) ;  
MIRCEA DUMITRU (Primul cetățean  
din Angers) ; VASILE ICHIM (Pan-  
dolfo, cardinal de Milano).

În fața a două texte de apropiată valoare artistică, unul aparținând lui Shakespeare și altul lui Dürrenmatt (care interpretează, cu marile lor virtuozități dramaturgice, dar în concepții filozofice diferite și printr-o optică fundamental opusă, „povestea“ regelui Ioan al Angliei și îndepărtatele lupte intestinale ale Plantagenetilor și ale Capetilor, pentru preluarea alternativă a puterii), teatrul giuleștean l-a preferat pe cel din urmă. Argumentul principal, invocat în caietul-program, e categoric: modul lui Dürrenmatt de a descifra mecanismul istoriei este mai apropiat mentalității omului contemporan. Mai apropiat, pentru că, în interpretarea evenimentelor, Dürrenmatt a optat pentru formula parabolei istorice în registrul satiric? Mai apropiat, fiindcă, în prelucrarea foarte liberă a textului shakespearian, Dürrenmatt și-a propus să adopte atitudinea și mijloacele caracteristice pamfletului, folosind drept armă principală comicul, ironia, sarcasmul, vehemența? Să fie, oare, formula parabolei istorice mai familiară decît cronică dramatizată și situată de Shakespeare în plan istoric real?

Prin factura ei dramatică, aplecată spre polemica politică deschisă, versiunea lui Dürrenmatt a oferit (presupun eu) mai direct premisa unui spectacol caracteristic pentru tendința programatică a colectivului de la Giulești, dornic să continue buna tradiție a montărilor de atitudine și să sporească, cu încă o reprezentare, zestrea spectacolului politic, agitator de conștiințe.

Cu o intrigă ale cărei nervuri sînt vizibile, ale cărei intenții sînt declarate, ale că-

rei tălcuri sînt explicite, dramaturgul elvețian ne poartă, cu al său *Rege Ioan*, către o denunțare violentă a despotismului, a bunului-plac regal, a jocului bestial și absurd al tiranilor, al marilor stăpîni, cu viața și moartea popoarelor. Transcrisă pe temelii unei vădite reconsiderări a tramei politice din drama shakespeariană, versiunea lui Dürrenmatt își propune să descopere, în amintirile triste ale umanității, sursa și baza tragică a marilor ei plăgi, a bolilor ei „incurabile“: militarismul, războiul de jaf și cotropire, exploatarea, politica poziției de forță, cîrdășia într-o afaceri verioase. Demontarea mecanismului istoric al feudalismului, cu întregul lui cortegiu de orori și de vicii, de întuneric și de sînge, este ordonată pe ideea dezvăluirii și acuzării conjurației dintre Regalitate, Biserică și Nobilime. În fața masacrelor, a crimelor în masă, organizate și săvîrșite, cu splendidă inocență și veselă dezinvoltură, de către această odioasă tripletă, înțelepciunea și rațiunea omenescă, speranța, bunul-simț, dreptatea nu-și pot afla adăpost. Ele sînt nevoite să abdice pe rînd și să piară.

Dincolo de insatisfacția prilejuită de viziunea sceptică și amară, îngustă și limitată la datele pesimismului existențial al lui Dürrenmatt (mai îndepărtată, cred eu, de modul specific de receptare al publicului nostru, mai dispus să adere la viziunea shakespeariană, deschisă larg pe datele umanismului, ale încrederii în om, în viață) și dincolo de regretul stîrnit de prezentarea mai lineară, mai schematică și mai simplistă a evenimentelor și a caracterelor (cărora Shakespeare le-a atribuit complexitate, profunzime, adevăr psihologic, poezie), opera lui Dürrenmatt e interesantă și seducătoare prin forța cu care angajează dezbateră lucidă a unor contradicții fundamentale, ce pun în permanență pericol viața popoarelor și a indivizilor.

Trimiterile la actualitatea politicii imperiale de azi, la lumea zguduită de sfîșieri interioare, în care omul de rînd este socotit un simplu pion pe marea tablă de șah a intereselor financiare, demascarea necruțătoare a luptelor pentru putere, mobilul care-i inspiră pe toți protagoniștii comediei politice a lui Dürrenmatt, alcătuiesc nucleul în jurul căruia poate să se dezvolte un spectacol valoros.

Adevărul acesta a fost confirmat și de trupa de la Giulești, care a lansat piesa într-o reprezentație vie și colorată, cu remarcabile virtuți de teatralitate modernă.

Socotită cea mai bună și cea mai matură montare a Letiției Popa (al cărei talent și a cărei privire s-au exercsat îndelung în numeroase spectacole de teatru la TV, în film, pe cîteva scene ale teatrelor din țară și, recent, chiar pe prestigioasa scenă a Teatrului Național din București), reprezentația *Regele Ioan* se definește prin transmiterea clară și expresivă a demonstrației dürrenmatiene, prin aplicarea fermă a criteriilor ideo-



logiei și esteticii noastre marxiste. Prin aceasta, montarea poate aspira la înscrierea în rîndul spectacolelor de referință din categoria teatrului politic, marcat aici, la Giulești, prin *Baia*, *Arturo Ui*, *Puntila*, *Măsură pentru măsură*. Calitatea esențială a acestui spectacol constă în măsura și în echilibrul elementelor de satiră, în ținuta jocului, care evită stridențele și șabloanele, în plasticitatea vizuală, ce izbuteste să armonizeze componentele imaginii scenice. Jocul stupid și derizoriu al asasinilor, ciocnirile și împăcărilor lor fulgărătoare, situarea lor, printr-o succesiune rapidă de întimplări, eînd în rîndul eroilor, cînd în cel al victimelor, dobîndește, în spectacol, un relief satiric și comic pregnant. În lumina privirii ironice și zeflemisitoare a regizoarei, a pictorului scenograf și a actorilor, tablourile piesei se compun în imagini-simbol, obligînd spectatorul să perceapă cu detașare, cu interes și amuzat, mașinăriile politicii, originea convențiilor, să intuiască ca pe o parodie viața celor ce dețin și manevrează frînele puterii. Momentele izbutite, numeroase în spectacol, înscrie fie în registrul comediei grotesce, fie în acela al risului grav, „cîfinesc”, plecarea și sosirea în și din campaniile de război, pe pași de dans, pe muzică modernă sau preclasică; rivalitatea acerbă, certurile „ca la ușa cortului”, între majestățile lor, între prințese și regine; încoronarea; masa de nuntă; moartea reginei-mame; înfruntările dintre cei doi regi, Ioan și Filip, și Cardinal, sosirea și retragerea Bastardului se disting prin densitatea semnificațiilor, înglobate în născocirile regizorale și materializate, cu subtile nuanțe, în jocul actorilor. Reușita spectacolului se fundamentează, evident, pe aportul interpretării actricești, și în primul

„Regele Ioan” de Dürrenmatt pe scena Teatrului Giulești: o reprezentare vie și colorată, cu remarcabile virtuți de teatralitate modernă



rînd pe excelența interpretare dată de Corrado Negreanu rolului titular. Demonstrație de maturitate și virtuozitate profesională, compoziția vie, expresivă, minuloasă a actorului a impus imaginea despotismului feroce și a bunului-plac regal, scaldînd în ridicol oscilațiile între prostie și inteligență ale per-

sonajului, care, cunoscând bine dedesubturile vieții politice, știe cum să „schimbe macazul” ca să-și apere interesul și să-și salveze propriul cap. Robust și foarte amuzant este și chipul regelui Filip, desenat de Ion Vileu în linia de caricatură violentă, acidă, menite să sublinieze solemnitatea găunoasă a personajului și caracterul infantil al comportărilor sale.

Revelația, după opinia mea, în acest spectacol este Vasile Ichim. Actorul s-a lansat în intruchiparea hiperbolică a Cardinalului Pandolfo cu o pasiune și cu o forță a talentului necunoscute pînă acum (și nu din vina lui, desigur). Dimensiunile ample ale portretului său scenic (realizat la scara marilor performanțe actoricești) cuprind trăsăturile semnificative ale personajului: perfidia, ticăloșia, ipocrizia, ridicate la rang de simbol cu largi sensuri generalizatoare, ilustrînd strălucit ideea fundamentării metafizice a circuitului politic și afacerist din piesă.

Debutul pe scena Capitalei al tînărului actor Mircea Nicolae Crețu, în rolul Bastardului, s-a făcut sub un bun augur. El a lăsat să se întrevadă, dincolo de o insuficientă gradare a evoluției personajului, o personalitate actoricească interesantă, cu farmec și cu putere de convingere. Ca de obicei, Jorj Voicu și-a atras toate sufragiile pentru autenticitatea, aplombul comic și savoarea cu care a zgrăvit pe timpul delfin Ludovic. Rolul primitivului duce al Austriei, Leopold, a constituit, pentru Sabin Făgărășanu, un moment de autodepășire. Au fost buni, cu haz, cînd grav și cînd grotesc, demonstrînd sinceritate și spontaneitate în joc, ilustrînd spiritul de echipă, care a funcționat cu bune efecte, animînd reprezentația: Constantin Cojocaru, Sebastian Radovici, Mircea Cruceanu, Sergiu Demetriad, Mircea Dumitru, George Bănică. În zona participării feminine se cuvine să situăm în frunte pe Marga Anghelescu, care a caracterizat înceis și viguros pe regina Eleonora, și pe Ileana Cernat, care a prezentat, cu discreție și sensibilitate, într-o originală compoziție, pe Isabela de Angoulême. Dana Comnea a reușit să ne cucerească numai în clipele în care nu a fost nevoită să-și strige revolta și furia. Irina Mazanitis a pus prea mult preț pe tehnica jocului și a frazării, în dauna trăirii autentice a sentimentelor, de aceea, chipul prințesei-regine Blanca de Castilia ne-a apărut sub forma unei scheme goale, care doar mimează viața.

Cadrul scenografic și costumele, gîndite și realizate de tînărul Octavian Dibrov, se impun prin simplitate și ingeniozitate, prin detaliile sugestive, ce întregesc, cu frumusețe și esențialitate, cu putere semnificativă, atmosfera convențională a lumii caricaturizate de Dürrenmatt.

Valeria Ducea

TEATRUL DE COMEDIE

# ZĂPĂCITUL

de Molière

Data premierii: 20 iunie 1976.

Regia: ION LUCIAN. Scenografia: ION POPESCU-UDRIȘTE. Muzica: PAUL URMUZESCU. Versiunea românească: ION LUCIAN.

Distribuția: VLADIMIR GĂITAN (Lelio); ȘTEFAN TAPALAGĂ (Mascarillo); COSTEL CONSTANTINESCU, CANDEI STOICA (Pandolfo); DUMITRU CHESA (Trufaldino); DEM. SAVU (Anselmo); VALENTIN PLĂTAREANU (Leandro); GHEORGHE CRIȘMARU (Andres); EUGEN RACOTI (Arlecchino); THEO COJOCARU (Briguella); VICTOR IANCULESCU (Curierul); IARINA DEMIAN (Celia); MARINA MAICAN, MARIA PLOAE (Iliopolita); DORINA DONE (Smeraldina); CONSUELA DARIE (Nerina).

Celia, „sclava” (parcă, mai degrabă, *ostatica*) lui Trufaldino, e iubită de Lelio, care, neavînd bani s-o răscumpere, recurge, cu ajutorul valetului său, Mascarillo, la o stratagemă: bătrînul va fi făcut să creadă că fata posedă puteri vrăjitorești și, astfel... Trufaldino se prinde, acțiunea pare să demareze pe această pistă, cînd intervine Lelio, care gafează și demască toată șiretenia. Spectatorul din stal știe că va asista la o comedie de Molière (și, achiziționînd, contra lei 3,50, programul de sală, un bogat caiet cuprinzînd fotografii, exegeze și comentarii de presă, radio și televiziune la... *Trei surori*, o premieră din stagiunea trecută, plus 1 [una] filă cu distribuția *Zăpăciturii*, a citit, poate, pe spatele acestei file, că va vedea o intrigă de *qui-pro-quo*, modalitate comică — luarea unui personaj drept un altul, precum în Menacelmi lui Plaut sau în *D-ale carnavalului* — cu care *Zăpăciturii* n-are nici înclin, nici în mîncă) și s-a lămurit, deci, asupra datelor problemei; el așteaptă să vadă deslășurîndu-se o povestire care, potrivit tehnicii și normelor clasice, să se tot înnoade și să se înclească, spre a nu se dezlega decît în ultimele scene ale ultimului act. Și poate că Molière însuși, la o mai matură vîrstă artistică, așa ar fi procedat. Aici, însă, el nu face decît să reunească un șir (puteau fi jumătate din cite sînt, sau de două ori pe-altelea) de episoade autonome ce cuprînd, de altfel, fiecare, simburile unei comedii aparte, lășînd rezolvarea acțiunii pe seama unui *deus*



Scenă din spectacol

ca *machina*, de asemenea fără nici o motivație dramatică. E tehnica „Isprăvilor lui Păcală”, trăgându-și rădăcinile din cea a „Nezdrăvăniilor lui Nastratin Hogea” sau a povestirilor, mai mult sau mai puțin anonime, de tipul „Întâmplările lui Bertoldo și Bertoldino”, care au făcut deliciile aitor cititori ai veacului de mijloc, sau chiar de mai departe, din anticele relatări ale „vieții” eroului „Esopieci”. Și, astfel, fără rigorile genului dramatic, ci doar cu verva neobosită a unui talentat povestitor de snoave, se degajă din această comedie de debut, care poartă, de pe acum, „gheara leului” marelui clasic francez, portretul eroului eponim: Zăpăcitul sau Nechibzuitul, sau cum s-a mai putut traduce originalul *P'Étourdî* — căruia autorul îi pune, în subtitlu, și Nepevniutul. Calitatea de „zăpăcit”, și nu, pur și simplu, de nerod, cum ar putea părea, i-o determină, în chip firesc, la un moralist ca autoeul *Avarului*, faptul că, chiar dacă (anapoda, bineînțeles) Lelio lucrează câteodată și el în spiritul acțiunilor profund imorale puse la cale de Mascarillo, el le zădărnicește pe toate; iar atunci când, exasperat din această pricină, în inușul sarabandei de furturi, escrocherii, kidnaping-uri, el se califică, autoeritic, drept „șarlă... nemernic... Poți azvîrli pe gîrlă întreaga dibăcie, / Că tot nu scoți din mine un om de omenie”, această calificare e mai mult decît un paradox hazliu. Ea vălește, în fond, totala incompatibilitate a eroului cu necinstea, profunda lui puritate morală, care prefigurează, cumva, pe acela căruia, puțin mai târziu, Voltaire avea să-i spună „Candide”. Remarcăm, de asemenea, că, în rezolvarea dilemei care stă la baza ultimului episod, atitudinea lui Lelio e de o mare frumusețe, punînd în lumină cavalerismul și spiritul de sacrificiu al acestui „zăpăcit”.

Citind astfel această glumă molierescă (de ce această piesă și nu alta, de ce un teatru

ce se numește „de comedie” nu are un reperoriu *permanent* cu *Avarul*, cu *Mizantropul*, iată întrebări care devin, din păcate, tot mai „permanente”: la obiect rămîne, însă, nedumerirea privind pricina pentru care s-a înlăturat frumoasa traducere a lui Adriau Maniu, unde nu vom întîlni exprimări nefericite ca: „Potoki” — tăi vedea; „subceastru” — te-ai născut etc., preferîndu-se una care a mai adăugat „poante” de un gust discutabil, dar a și extrapolat pasaje, dintre care, unele, esențiale pentru înțelegerea acțiunii, ca acela din actul final, de unde rezultă de ce îi e obligat Andres lui Lelio), încercatul om de teatru care e Ion Lucian nu s-a înșelat. Numai că, încă prea puțin experimentatul Vladimir Găitan — poate, și din dorința de a plăcea publicului — n-a izbutit să delimiteze suficient pragul acela dincoace de care se cristalizează candoarea, dîndu-ne un Lelio simpatizat, mai degrabă condescendent, ca un *minus-habens* și nu pentru minunatele lui însușiri sufletești, de care vorbeam. Ducînd, practic, pe umerii lui tot greul spectacolului, Ștefan Tapalagă (Mascarillo) a creat un Figaro în spiritul celor mai bune tradiții, înzestrat cu vervă, fantezie, inteligență. Deținînd o pondere mai redusă în economia distribuției, Iarina Demian (Celia) a reușit să fie o apariție grațioasă, mișcîndu-se și vorbind ca figurinele din baletele mecanice ale vechilor pendule. Bune replici, bune intrări și ieșiri, bune dozaje au avut Costel Constantinescu, Dumitru Chesa, Dem. Savu, Valentin Plătăreanu, Gheorghe Crișmaru, precum și toți ceilalți membri ai acestei echipe cit se poate de corect orchestrate. Muzica inspirată a lui Paul Uemuzescu, cochetele decoruri și costume ale lui Ion Popescu-Udriște și măștile spirituale ale lui Victor Bărbulescu contribuie la realizarea unui spectacol agreabil.

Radu Albală

# ESTETIC ȘI IDEOLOGIC ÎN SPECTACOL

■ MIHAI  
NADIN

Conceptul de teatru, așa cum s-a definit el, în timp, reflectând simultan realitatea formelor sale de existență, ca și pe aceea a idealurilor, în succesiunea lor niciodată înghețată într-o încheiere (oricât de strălucitoare ar fi aceasta!), a reunit mereu cîtiva termeni contradictorii: perisabil și peren, individual și integrator, ficțiune și realitate, reprezentare și trăire, sensibil și logic. Lista e departe de a fi încheiată. Dar, dacă o ierarhie a acestor termeni contradictorii, ținînd de condiția intimă a actului teatral, ar fi stabilită — operație ce depășește ambițiile pur taxonomice —, atunci, cu certitudine, esteticul și ideologicul s-ar impune în prim-planul atenției. Orice concept organic de teatru, integrînd, deci, datele analizei, istorice și ale celei sistematice, va evidenția faptul că în actul însuși al sintezei se petrece interinfluența dintre estetic și ideologic, interpretarea reprezentînd proiectarea, din spațiul virtual constituit de text și de concepția teatrală (regizorală, scenografică, actoricească...) — deci, cîmp ideologic —, în spațiul concret al spectacolului, deci, cîmp estetic.

Peste tot, unde caracterul figurativ poate fi, într-un mod sau altul, depășit, cîmpul estetic se poate constitui ca realitate în sine, fără a vreo consecință axiologică să se petreacă în mod necesar. Teatrul nu are această șansă. El este, în primul rînd, expresia prezenței umane nemijlocite. Orice artificii de calcul s-ar face pentru rezolvarea ecuației sale, un termen rămîne, pentru totdeauna, de neînlucuit: actorul. Ceea ce nu înseamnă că el nu se schimbă, devenirea actorului, în cursul vieții sale, dar și devenirea istorică a acestuia, fiind un element al devenirii teatrului însuși.

Operația transmutării din cîmpul ideologic, ideal, în acela, nemijlocit, estetic — prin care ideologicul însuși, negat, în forma sa, dar

potențat, în esență, dobîndește viabilitate sensibilă după ce și-a confirmat, în practica social-istorică și spirituală, viabilitatea logică — rămîne o chestiune de creație. Probabil, cea mai importantă trăsătură definitorie pentru orice fel de demers teatral.

Am schițat, în cele de mai sus, ideile necesare, „căci, fără a pleca de la idei limpezi și de la termeni al căror sens a fost precizat, nu se poate înainta“, credea Voltaire — și avem motive să credem, și noi, la fel. Teatrul românesc nu a fost — și nu a putut fi — o realitate omogenă; formele sale de realizare au fost și sînt foarte variate. Ceea ce nu trebuie, însă, să descurajeze un efort de cercetare a felului în care termenii de ideologic și estetic intră în alcătuirea sa. Fondul ideologic virtual al dramaturgiei naționale, fie ea clasică ori contemporană, nu este nici el omogen. Lumini și umbre se întîlnesc chiar în texte de mare interes cultural, după cum noile texte, reflectînd o realitate foarte mobilă, fără a oscila, propriu-zis, sub raport ideologic, nu pot clarifica totdeauna semnificațiile unor fapte, sau nu pot anticipa consecințele lor de durată. Oricît am vrea să ne amăgim, producția dramaturgică uzată *de timp și în timp* este mult mai mare decît cea confirmată; iar în tot ceea ce este irecuperabil — oricît de generoase au fost teatrele cu unii autori, astăzi uitați — se află exemplificată concepția cea mai păgubitoare privind esteticul și ideologicul în teatru.

O primă întrebare se poate ivi chiar aici: este textul dramatic an-estetic, adică pleacă de la el spre spectacol numai ideologicul, și nu și esteticul acestuia? Chestiunea nu e atît de simplă cum pare, deși avertizează asupra unei primejdii: considerarea celor două componente separat, atunci cînd, de fapt, întîlnim totdeauna unitatea lor, mai mult sau mai puțin echilibrată.



În fapt, literatura dramatică există numai în măsura în care poate prileji reprezentarea. Condiția estetică a piesei decurge din condiția ei paradoxală : existență pentru o altă existență (la limită : pretext !). Ea însăși este expresia unității dintre estetic și ideologic, dar, citind-o, adică luând un contact estetic, în primul rând, cu ea, interpretul-actor sau simplul cititor o dez-esteticizează, îi caută și îi descoperă *înțelesul*, articularea internă a *ideilor* — ideologia, adică ! —, așezînd-o, apoi, într-o realitate estetică nouă, aceea a teatrului. În fapt, se neagă literaturitatea textului și i se descoperă teatralitatea. Sigur, e posibil, experiența a dovedit-o, ca operația să se reducă, propriu-zis, la o lectură (numele lui Radu Stanca nu a apărut întâmplător, în discuțiile recente, tocmai cu studiul său privind „Problema cititului“), dar teatrul este un alt limbaj, cu alte sceme și alte reguli de articulare decît cele ale literaturii. Uneori, el neagă cuvîntul — principalul mijloc de expresie și comunicare al ideologiei —, dar nu și conținutul său, pe care-l traduce într-un alt sistem de „semne“. *Bucătăria*, ca metaforă a lumii, *Ping-Pong*, altă metaforă, *Scenetele*, nu sînt numai simboluri, între altele, ci o altă manieră de a figura ideologicul și a-i da expresie. Reificarea relațiilor interumane nu putea să nu fie oglindită de reificarea imaginii teatrale.

Ideologicul poate fi conceput doar sub specia permanenței. Chiar ideologiile eșuate au năzuit spre durată. Ideologia nu este ultima idee, gata, ea însăși, să se schimbe, ci întregul, articulat armonios, al unei concepții de o logică perfectă. Ea este, mai curînd, „prima idee“, dezvoltată consistent, înfrunchipîndu-se, procesual, în realitatea unei concepții complexe durabile. Esteticul, dimpotrivă, presupune efortul de sincronizare la prezent. Lovinescu rămîne unul dintre marii magistrați ai ideii, el acordează sensibilitatea vie, în permanență evoluție, la permanența (relativă, cum va spune Lenin) a ideilor. Cu mijloacele teatrului de curte sau ale teatrului clasic, preluate ca atare, nu se pot comunica idei actuale, oricît de atrăgătoare ar fi ele, oricît de frapant noi.

În încercările sale de înnoire a expresiei teatrale, spectacolul românesc nu a eșuat numai o dată. Dar, de câte ori le-a obținut, ele s-au produs pe baza valorificării unei ideologii viabile, și nu împotriva ei, nici independent de ea. Nici o uitare nu se poate așterne peste aceste succese, sau peste numele celor care le-au determinat.

Sigur, ideologia nu intră în compoziția spectacolului, ca un ingredient. Dacă sinteza

nu este perfectă, elementele se despart, în spectacol, nici unul nu se împlinește — ideea sună fals, forma este ostentativă. Aș da ca exemplu, dintre cele mai recente, acel *Richard al III-lea* de Shakespeare, de pe scena Teatrului Național din București, care rămîne un exemplu de inadaptare a expresiei la idee. Mijloacele tehnice ale scenei, folosite relativ ca scop în sine, nu au ajutat nici la găsirea unor semnificații noi, nici la valorificarea contribuției actoricești și nici chiar la reliefaarea concepției care le-a chemat în sprijinul ei.

Merită discutat și un alt exemplu : *Mutter Courage* de Bertolt Brecht, în regia lui Al. Tatos. Sînt de părere că este vorba de un spectacol care a traversat un accident plin de învătămînte. Transpusă, de pe scena unde a fost concepută (la Naționalul clujean), într-un spațiu, aparent, mai generos (acela al primei scene), reprezentarea s-a dezechilibrat estetic : mai precis, relațiile dintre grupuri, relațiile inter-personaje au slăbit pînă la a exprima nepuțința punerii în relație și, chiar, o anume incomunicabilitate. Suprasolicitații de noile condiții de comunicare (ea și de cele două reprezentații nefericite plasate una după alta), actorii au fost handicapați. Noua situație estetică a determinat o surprinzătoare mutație ideologică. Critica la spectacol s-a raportat, așa cum este firesc, la condiția sa estetică, așa cum i s-a prezentat, și nu la virtualitățile sale.

Funcția de coordonare a sintezei estetice pe care o reprezintă spectacolul nu se poate exercita altfel decît prin ideologie. De aici reiese nu numai faptul că, în teatrul contemporan, care este unul al regizorului (nu subapreciem nici un alt element al sintezei, ci observăm situația de fapt), acesta devine factorul ideologic al teatrului, ci și concluzia că ideologicul reprezentăției este înfrunchipat de *sistemul de articulare a ideii*, nu de elementele întâmplătoare, aparente, aplicate. Ideologicul este implicit operii ; explicitarea aparține domeniului teoriei și se concretizează în literatura de specialitate. Sigur, lucrurile trebuie privite în dinamica lor și, mai ales, fără a pierde din vedere tocmai caracterul procesual al evoluției teatrale. Tot aici se mai poate face și o altă observație : educația ideologică și, în general, educația nu face pe nimeni mai talentat. Dar creează cadrul în care talentul se poate valorifica mai responsabil.

Organicitatea expresiei și a ideii este un ideal teatral ; dar, în afara lui, teatrul însuși decade de la funcția și condiția lui fundamentală, devine derizoriu și, astfel, în perspectivă istorică, chiar inutil. Din nou se dovedește că viitorul teatrului, ca și al artei, în general, îl privește în mod direct. Nimeni nu poate face un teatru mai necesar decît se face el însuși necesar. ■

■ PAUL CORNEL  
CHITIC

## Obiectele – multiplu al realului (II)

S-ar părea că spectacolele lui Lucian Giurghescu reclamă o anume tipologie de configurație scenografică. Acest rezor, susținând necesitatea succesului de public, *pare* a se subordona, în mod voit, uzanței de înțelegere a spectatorului „comun”. Faptul se vede, cel puțin, în spectacolul *Plicul*, după textul lui Liviu Rebreanu. Teatrul de Comedie a mai avut câteva spectacole care ne-au oferit excelente confirmări ale supozițiilor noastre teoretice legate de scenografie; mai mult, chiar: două spectacole semnate de Lucian Giurghescu — *O noapte furtunoasă* și *I om = I om* — ne-au înlesnit descifrarea încălcatei probleme a relației actor-decor (elemente scenografice), relație care, ignorată fiind, împinge pe comentator la a confunda datele personajului cu datele interpretării.

Pentru public, nimic nu pare mai clar, mai lesne de deslușit și mai demn de aplaudat decât spectacolul *Plicul*.

Indiscutabil, textul este o comedie care reflectă o anume stare de spirit, proprie grupurilor sociale, societății din perioada interbelică; o comedie „bulevardieră”, întrucât trădează o anume formă, suficient de stabilă, care s-a constituit și care a proliferat într-o anume epocă, recomandându-se ca mod de expresie caracteristic perioadei.

Că există o uriașă diferență între starea de spirit a grupului social-public din seara în care am vizionat spectacolul și grupul social cărui prozatorului Liviu Rebreanu i s-a adresat, cel puțin potențial, scriind piesa, o dovedește însăși montarea spectacolului. Intriga, mecanismul textului — în ultimă instanță, simplist și ușor de anticipat — nu putea constitui elementul forte ale reprezentății teatrale. Ceea ce interesează publicul este spectacolul: fiindcă, e clar că *Plicul*, ea gen și specie literară, face parte dintr-un tip de expresie artistică ale cărui ritm, sens și cauzalitate specifică sînt depășite de starea de spirit a publicului contemporan.

Sărăc fiind, textul lui Rebreanu trebuia reseris prin spectacol, fără a-i adăuga nimic

— neintervenție explicabilă fie prin respectul datorat prozatorului, fie prin inutilitatea unei atare operații. Rescrierea a fost realizată prin procedee de vizualizare a textului, prin scenografia lui Ion Popescu-Udrisțe. Banalei scheme conflictuale a textului — tratată ușor parodie în spectacol — i se aplică tratamentul unei surprinzătoare interpretări: personajele devin apendice ale unor obiecte, ale unor spații sociale. Toate elementele de decor sînt aduse în scenă „la vedere”, pe niște podiumuri care glisează, traversează, înaintează, se cuplează sau se desprind, realizînd, prin această circulație fățiș dirijată, în primul rînd, configurații ale locurilor acțiunii.

Spectacolul acestui cinetism, privit ca un film fără bandă sonoră, schimbă raportul dintre personaj și locul în care se desfășoară sau la care se referă conduita sa: gesturi, mimică, atitudine se modifică brusc, odată cu apariția altui podium purtător de obiecte. Devine limpede că personajul este manevrat de noul cadru, care, practic, se încheagă în jurul său, prinzîndu-l ca într-o menghine.

Iată unul din remarcabilele momente care ne-au sugerat observațiile: chipeșul șef de gară este lăsat într-un *tête-à-tête* cu nurlia doamnă primar, pentru ca gungureala și sex-appeal-ul acesteia să determine punerea pe roate a unei verosae afaceri cu lemne de foc. Locul întrevederii era chiar locuința primarului. Scena este spionată prin gaura cheii sau prin întredeschiderea ușii. Ei bine, această ușă, plimbată prin scenă, este pîndită, urmărită cu privirea, devine principala dirijor al tuturor acțiunilor, mimicilor, rostirilor din scenă. Acest *obiect-relevé* se substituie unui personaj a cărui prezență este determinatoare de conduite. Cinetismul componentelor scenografice semnifică schimbarea nu numai a locului în care se petrece acțiunea, față de locul fix al spectatorului, ci și a „unghiului optic”, a punctului din care spectatorul percepe imaginea. Așezat lateral, podiumul pe care se află ușa ușor

întredeschisă marchează conduita celor pînă-dîi „discret”. Glisarea prin scenă este simi-lară unui travelling, grație căruia un aparat de filmat ar surprinde conduita celor care pîndesc. Dar nu ochii spectator se mișcă, ci tocmai „locul” care ar trebui parcurs! Evidentă, convenția teatrală; savuros, efectul spectacular; excelent, procedeul sceno-grafic de realizare a „simultaneității” locului și duratei unor acțiuni!

În mulțimea obiectelor care compun mișcă-toarele „decoruri” din acest spectacol, pot fi distinse trei categorii: *obiecte-relevu, recuzită, obiecte sau ansambluri emblematice*. Din prima categorie fac parte toate acele obiecte „civile” prin care se consemnează spațiul fizic sau social de referință (ușa unei încă-peri, macazul feroviar, felinarul de peron, biroul primarului, stema regală etc.). Ele sînt decupașe ale realului; ele sînt necesare nu numai prin aceea că sînt jaloane de re-cunoaștere și identificare, ci și pentru că, urcate pe scenă, intermediază un anume ni-vel de abstractizare — un obiect „conține” și iradiază toată realitatea care l-a generat — și, deci, înstăurează o convenție: apariția pe scenă a unui obiect dă o identitate perim-trului de scenă, identitate schimbată de următorul obiect apărut la vedere. Convenție numită, simplu, schimbare de tablou.

Recuzita o constituie suita de obiecte care concretizează un gest, o mișcare, un act ele-mentar. Telefonul de pe un birou este, de fapt, pretextul rostirii unor replici; felinarul, pre-textul necesar desfășurării unui comporta-ment etc. Obiectele sau ansamblurile emble-matice sînt cele prin care publicul descif-rează *natura și valoarea* unei conduite. A-

firmam, mai înainte, că personajele sînt ma-nevrate de obiecte. Brusca modificare a con-diției unui personaj, determinată de schim-barea cadrului, nu semnifică altceva decît faptul că acea conduită însăși cunoaște dife-rite niveluri de instituționalizare. Diferențele sesizate între aceste niveluri stabilesc valoarea (morală, ideologică) a acelei conduite; con-cordanța între nivelul conduitei și cerințele conjuncturale definește natura conduitei.

Grație acestor distincții, operate inventiv și spectaculos, spectacolul se transformă în-tr-o „radiografic”, în care pot fi lesne sesi-zate acele articulații din comportamentul social, propriu unei *tipologii de conjunctură*. În aceasta constă „rescrierea” piesei.

Toate aceste definiții și comentarii teore-tizante sînt impuse de acest spectacol, în care avalanșe de gaguri, apart-uri, șarje parodistice, atît de iubite de public, nu pro-voacă rumoare de circ, ci impun o anume tensiune în receptarea lui, iar aplauzele nu sînt deloc provocate de desfășurarea trucu-rilor actoricești, ci de puterea lor de a sem-nifica, de a impune o anume înțelegere celor ce se întîmplă pe scenă.

Într-adevăr, prin acest spectacol, Giur-chescu a urmărit succesul de public, dar nu utilizînd limbajul pentru „nivelarea” gradu-lui de percepere și de înțelegere al publicu-lui, ci pentru a-i spori acestuia capacitatea asociativă și combinatorică; și, aceasta, folo-sind cele mai simple și mai accesibile soluții, procedee de înscenare. Este una din eficien-tele forme de dinamizare a ceea ce am nu-mit uzanță de percepere și înțelegere. Evi-dent, aceasta nu se putea realiza fără decorul lui Ion Popescu-Udriște.

## NOTE

### Noi donații la Muzeul Teatrului Național din Craiova

Muzeul Teatrului Național din Craiova, organizat și con-dus de pasionatul Constan-tin Gheorghiu, primește noi și noi donații de la statorni-cii sprijinitori ai culturii din bătrînul oraș al Valahiei mici.

În tăcerea solennă, evoca-toare, a muzeului, C. Gheor-ghiu ne-a vorbit despre ultime-le achiziții. S-a intrat în posesia materialului docu-mentar integral al fostelor so-

cietăți corale Armonia și Cîntare Oltenici, conduse, printre alții, de Gr. Gabrie-lescu și George Fotino. Do-cumentele au fost donate de nonagenara Ana Blaj, eleva preferată a lui Ion Vidu, sub bagheta căruia a cîntat încă de la 13 ani. Fotografal Er-win Krauss a donat 40 de fotografii din spectacolele Teatrului Național din Craiova, prezentate între anii 1918—1935. Sînt și fotografii de la reluările festive ale pie-sei Curcanii de Ventura. Apar artiști ca Remus Co-măneanu, Ovidiu Rocoș, Coco Demetrescu. De asene-nea, multe imagini oglîndesc activitatea regizorului Emil Bobescu, urmașul lui A. L.

Bobescu, animator al opere-tei oltene. S-au achiziționat, recent, așise din vremea di-rectoratului lui Emil Gîrlea-nu, unele, purtînd numele lui Le Bargy, societar al Co-mediei Franceze, în turnee craiovean.

Veteranii scenei Manu Ne-deianu (autorul unui intere-sant manuscris despre cei 17 de ani de activitate artistică) și Margot Boteanu-Păcuraru au cedat arhivele lor perso-nale muzeului din teatrul pe care l-au slujit cu atîta cre-dință.

Pe cînd o „Societate a prietenilor Muzeului Teatru-lui Național din Craiova”?

I.N.

## ORCHESTRA DE STUDIO A RADIOTELEZIUNII

### „IONA“

## de Anatol Vieru, după poemul dramatic al lui Marin Sorescu

Orchestra de studio a Radioteleviziunii Române, sub conducerea muzicală a dirijorului Ludovic Baci, a prezentat, la 31 octombrie, cu concursul soliștilor vocali Gheorghe Crăsnaru (bariton), Florin Diaconescu (tenor), Pompei Hărășteanu (bas) și al corului „Madrigal“ al Conservatorului „Ciprian Porumbescu“, o „seară de muzică românească“, dedicată primei audiții a operii lui Anatol Vieru, *Iona*, inspirată de tragedia poetului-dramaturg Marin Sorescu.

Înzestrat cu nebanuite resurse de sensibilitate și fantezie, angajat, în ultimii ani, pe calea descoperirii unor noi tărîmuri muzicale, Anatol Vieru își definește complexa personalitate cu fiecare nouă creație, alăturînd lirismului, care părea a fi coordonata fundamentală a multora din lucrările sale din trecut, problematica acută ce face parte din realitatea istorică a omului contemporan, căutîndu-și, în noianul de contradicții, calea spre lumină și spre aerul pur al marilor înălțimi.

În cartea *Alegerea lui Iona*, apărută în 1974, criticul literar și esteticianul Iona Ianoși urmărea, de-a lungul mării literaturi mondiale, circulația acestei teme din Biblie, cartea despre care Goethe spunea că, „întrebuințată dogmatic și fantezist, va dăuna, ca și pînă acum“, dar că, „receptată didactic și din inimă, va folosi, ca și pînă acum“. Marin Sorescu a receptat, cu toate antenele poetului autentic, „din inimă“, străvechea temă a omului înghițit de chit și, căutîndu-i sensurile simbolice dincolo de mit, ajunge la concluzia exprimată de eroul său în ultimul monolog, cînd exclamă, vorbind în numele omului de pretutindeni : „Răz bim noi cumva la lumină“. Conștient de faptul că tragedia sa, cu un unic personaj, multiplicat printr-un șir de experiențe similare, înglobate în labirintul interior al lui Iona, ar putea fi luată drept un „vis din apă“ — deci, „de două ori sublimat“ — poetul se întrebă, în

programul de sală : „cu ce momeli l-a făcut compozitorul Vieru pe Iona să ciute, să aibă glas?“

Acestei întrebări îi răspunde, în același program de sală, compozitorul Vieru : „Gama sentimentelor și atitudinilor cuprinse aici — de la umorul malițios la cel furios, de la suavitatea lacrimii pînă la crisparea puunului — servește patetic o cauză scumpă tuturor : aceea a omeniei și libertății“. Toate aceste mișcări sufletești, nuanțate și organizate într-o gradație magistrală, sînt exprimate prin totalul mijloacelor de expresie muzicală (muzică simfonică imprimată pe bandă magnetică, la care se adaugă, cu maximă eficiență emoțională, cîntul celor trei soliști-ipostaze ale turmentatului Iona, comentariul orchestrei și al corului).

Compozitorul a avut originala idee de a proiecta pe un ecran gravura, desfășurată ca un film, a pictorului contemporan olandez M. C. Escher, înfățișînd o geneză a lumii. Ea pornește de la cuvîntul „metamorfoze“ și urmărește evoluția vieții de la monocelulă pînă la complexitatea materiei organizate în gîndirea umană, reprezentată, plastic, prin pătrățelele tablei de șah. Opera lui Vieru este încadrată de un dublu comentariu, o pagină simfonică ce însoțește proiecția gravurii terminîndu-se cu audiția ei inversată. Cei trei cîntăreți, admirabili interpreți, în frunte cu nimitorul Gheorghe Crăsnaru, au folosit toate posibilitățile vocale, de la o infinitate de nuanțe ale stilului „parlato“ pînă la melifluența stilului „arioso“, în timp ce orchestra și corul, conduse cu subtilitate și suplețe de rafinatul muzician Ludovic Baci, au creat fondul simfonic, de o uimitoare putere sugestivă, ce iradiază în fascicole sonore ecoul chinuitoarelor întrebări ale lui Iona. Succesul de public, spontan și sincer, al acestei „seri de muzică românească“, a consacrat încă o dată forța creatoare a compozitorului Anatol Vieru.

● Concertele din 29 și 30 octombrie, susținute, în sala Ateneului Român, de orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, au demonstrat, prin ireproșabilul mod de prezentare a programelor dirijate de excelentul șef de orchestră Emil Simon, disciplina, omogenitatea și rafinamentul sonor al unei formații de reputație europeană, care își afirmă, cu fiecare nouă revenire în Capitala țării, pasiunea exemplară a muncii de cizelare și autentică trăire a partiturilor interpretate. De la lucrarea *Racorduri* a compozitorului Cor-

nel Țăranu, dedicată semicentenarului Partidului Comunist Român, de o mare varietate a coloritului armonice și de o impresionantă vigoare a gradațiilor dinamice, și pînă la suita simfonică *Șeherezada* de N. Rimski-Korsakov, executată cu o fascinantă putere sugestivă, am putut trăi cu intensitate, alături de dirijor și de orchestră, mesajul autentic al muzicii.

V. Cristian

## LA OPERA ROMÂNĂ

# WALKIRIA<sup>44</sup>

## de Richard Wagner

De ani de zile, repertoriul Operei Române era văduvit de orice titlu din creația wagneriană de maturitate, în virtutea unei neînțelepciuni nefrecventate în forțele interpretative proprii, generată de prejudecata inexistenței vocilor capabile să susțină, la nivelul de calitate stilistică și sonoră corespunzător, partituri atât de dificile. Adepții acestei teorii (care a determinat o considerabilă stagnare în evoluția colectivului artistic al primei noastre scene lirice) uitau faptul extrem de important că, într-adevăr, vocile wagneriene se nasc, dar — cel puțin în egală măsură — se și educă. Or, a nu oferi cîntăreților posibilitatea de a-și descoperi resursele adesea ascunse, ignorate, și de a le pune în valoare și amplifica în procesul realizării unor spectacole (chiar și cu riscul parțialelor neîmpliniri inerente începutului) însemna a crea pur și simplu un cerc vicios.

Îată însă că, în sfîrșit, prin eforturile unei echipe de interpreți — pe cît de temerari în aparență, pe atît de îndreptății în realitate să aspire la o asemenea performanță — Opera Română a depășit acest impas repertorial, înscriind pe afiș de deschidere a actualei stagiuni spectacolul cu una dintre cele mai pretențioase opere ale lui Wagner: *Walkiria*. Iar marea surpriză pe care acest eveniment a produs-o în viața artistică bucu-reșteană o reprezintă faptul că, infirmînd cele mai sceptice poziții, noua premieră strălucește tocmai prin realizarea partiturii muzicale — rezervele ce pot fi formulate referindu-se mai cu seamă la unele aspecte ale montării scenice.

În primul rînd, s-a dovedit fără putință de tăgadă că *toți* soliștii angrenați în spec-

tacol posedă mobilitatea stilistică aptă să permită adaptarea vocilor specializate în bel canto la caracteristicile fundamentale ale cîntului wagnerian; există, în plus, promițătoare premise pentru ea, prin exercițiul fertil pe care fiecare nouă reprezentație îl constituie în procesul de autoperfecționare a cîntăreților, vocile *tuturor* să dobîndească acea strălucire pură și tăioasă, tipic wagneriană, pe care o au de pe acum Gheorghe Crăsnaru (Wotan) sau, în și mai mare măsură, Mariana Stoica (Brunhilde). Esențială este apoi capacitatea remarcabilă a vocilor de a străpunge barajul sonor compact pe care orchestra masivă îl înalță între scenă și sală (partitura prin excelență simfonică a operei fiind concepută de Wagner în perspectiva Teatrului de la Bayreuth, unde amplul ansamblu instrumental este așezat sub scenă și nu în fața ei): cu excepția citorva — puține și izolate — momente (din sfîrșitul actului I sau din scena Walkiriilor), cîntul solistic se impune, se reliefează cu pregnanța necesară vehiculării ideilor muzicale și poetico-dramatice.

Un notabil efort de dicțiune al echipei de cîntăreți (mai puțin rodnic, ce-i drept, în unele pasaje ale rolului Sieglindei, susținut de Maria Nistor-Slătinaru, și ale evoluției Walkiriilor) înscrie interpretarea sub semnul veritabilului spirit wagnerian al spectacolului în care textul (ce are aici o semnificație infinit mai profundă decît obișnuitul libret de operă) este situat, ca importantă, în același plan cu muzica. Rolurile de excepțională întîndere și dificultate ale lui Siegmund (Marcel Angelescu) și Wotan (Gheorghe Crăsnaru) prilejuiesc celor doi cîntăreți o dezvăluire plenară a calităților vocale și se-

nice, între care se distinge în mod deosebit rezistența, capacitatea de a susține, la aceiași nivel de perfecțiune și tensiune artistică, cite un act întreg, pe parcursul căruia sînt intens și neîntrerupt solicitați. În interpretarea Mariei Nistor-Slătinaru, Sieglinde este însuflețită de dramatismul mistuitor al pasiunii, Fricka Iuliei Bucuiceanu are prestanța impunătoare a demnității autentice, iar Brunhilda creată de Mariana Stoica este intruchiparea însăși a forței veșnice tinere, a eroismului și spiritului de sacrificiu. În rolul lui Hunding, Adrian Ștefănescu și — într-un spectacol ulterior premierei — Ioan Ilvoroș accentuează în mod convingător asprimea, caracterul sumbru al expresiei muzicale și scenice (cel de-al doilea interpret, cu un plus de cursivitate și naturalețe a jocului în scena duelului și a morții).

Fără a se ridica la nivelul de acuratețe pe care ne-am obișnuit să-l pretindem în urma contactului cu înregistrările discografice, imposibil de obținut „pe viu” chiar de către o orchestră simfonică (deși aceasta se bucură de un statut infinit mai propice, unei asemenea realizări decît orchestra de operă, antrenată într-un program extrem de dens și divers de spectacole și repetiții), partitura instrumentală a *Walkiriei* este susținută de formația Operei Române cu siguranța, promptitudinea și energia pe care bagheta fermă a dirijorului Constantin Bugeanu le imprimă, dealtminteri, întregii desfășurări muzicale.

Montarea *Walkiriei*, în concepția regizorală a lui Jean Rinzescu, se distinge printr-o mare unitate stilistică și de atmosferă. Modernitatea ei — lipsită de ostentație — se sprijină pe simplificarea extremă a decorului și pe dozarea parcimonioasă a culorii și luminii. Scenografia semnată de Roland Laub este centrată pe un singur element esențial de decor, un brâu masiv ce înconjoară scena într-o spirală ascendentă, permițînd, prin rotirea lui, schimbarea locului acțiunii sau a unghiului din care ea este privită. Această din urmă mișcare se petrece „la vedere”, dînd naștere (în finalurile actelor I și III) unor imagini de mare frumusețe plastică (în pofida faptului că decorul în sine e destul de neîngrijit confecționat); dar, prin alegerea nepotrivită a momentului, ea produce o situație absurdă în actul II: în timp ce Sieglinde zace adormită în prim-plan, în spatele ei are loc alunecarea decorului, care îl poartă înapoi în scenă pe Siegfried — pleacî, de altfel, fără vreo justificare. Eroarea este însă lesne remediabilă prin transformarea scenei încă dinainte, în clipa indicată de textul însuși („Spre trista luptă mă-ndrept cu greu” — spune Brunhilde), între monologul *Walkiriei* și apariția celor doi fugari, pe acea secvență pur simfonică pe care astfel ar și acoperi-o din punct de vedere vizual.

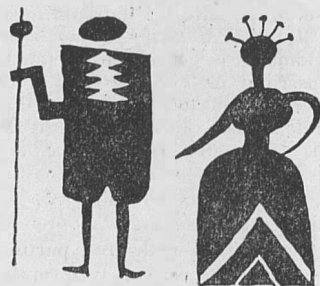
Înțelegînd rațiunile artistice ale unei luminii permanent sumbre și imobile (dacă nu lăum în considerare palida iluminare primă-

vatică din actul I și abuzul de nori care circulă cam neconvîngător în toate direcțiile), nu poți să nu resimți totuși oboseala unei prea mari uniformități. N-ar fi fost oare mai firese ca, cel puțin, Walhalla să apară inundată într-o lumină erudită, orbitoare, spărgînd astfel, printr-un binevenit și motivat contrast, tonalitatea generală ternă?

Cît privește însă mișcarea scenică, ea este deasupra oricărui reproș: gîndită și lucrată cu fantezie, dar și cu rigoare, cu minuția cizelării detaliului și cu suflul dramatic unificator, ea impune printr-un relief pregnant, prin noblețe statuară și — nu în ultimul rînd — prin finețe psihologică. În acest sens, actul I este o adevărată capodoperă (vezi cea dintîi privire, scena cupei cu vin, scena cu Hunding, scena drogului), țesută din jocul de priviri dintre Siegmund și Sieglinde, ce reușește să creeze și să transmită a-mirabil magica atracție careia cei doi eroi îi sînt supuși și careia încercările zadarnice să i se împotrivesc, întreprinđu-i vraja prin gesturi simple și obișnuite și căzînd iarăși sub puterea ei. Inspirată sînt, de asemeni, acel stop-cadru al omorîrii lui Siegmund sau agitația febrilă a *Walkiriilor*, unplînd în mod plastic scena și constituind, în desfășurarea lentă, măsurată, a mișcării generale, un necesar punct de contrast.

Dar suprema confirmare a valorii regiei o reprezintă fără doar și poate firescul cu care toți interpreții — chiar și aceia mai puțin dotați din punct de vedere actoresc — evoluează de-a lungul întregului spectacol, contribuind în mod esențial la reușita indiscutabilă a acestui mult așteptat eveniment pe care îl constituie pentru viața artistică românească montarea *Walkiriei* pe scena Operei Române.

## Luminița Vartolomei





Casa de cultură din Oradea : baletul „S-a rupt sîrma ghimpată“

„Sarmis '76“

## Dansul tematic

În ambianța splendidului edificiu al Casei de cultură din Deva, am asistat la un spectacol de artă autentică: o suită de dansuri cu tem. avînd drept interpreți principali artiști amatori, îndrumați regișoral de organizatorii Lunii culturii educației socialiste „Sarmis '76“.

Am văzut nouă dansuri, în care „tematicul“ era evident, fără a fi ostentativ; nu-ți trebuiau explicații, nu simțea nevoia să întreb vecinul din dreapta sau din stînga despre ce e vorba, ce o fi vrut coregraful să exprime, cum se întîmplă, adesea, chiar la unele spectacole realizate de profesioniști. Am putut sesiza cu claritate și urmări ideile, îmbrăcate, eu gust și pricepere, în straiile gestului clasic sau modern, insuflețite, în exprimare, de o maximă pasiune și dăruire. Ideile se desășurau firese, curgător, comunicarea dintre dansatori și spectatori se crease de la primul acord.

Alfabetul mișcării clasice — brațele academice rotunjite, coloana dreaptă, sărituri lungi, aeriene, piruete tehnice — a fost folosit, cu

nepus de frumoase rezultate, de coregrașa Adela Strelet, de la Casa de cultură din Lugoj (un pedagog serios, care a izbutit să dezvolte darurile celor trei membri ai formației sale), pentru dansul Sacrificiului (pe o temă eroică, a dragostei de țară). Ansamblul Casei de cultură din Reșița a prezentat, în ritmul sacadat, egal, popular, un Mesaj străban; tot pe linia jocului popular, ansamblul Căminului cultural din Căzănești-Hunedoara (instructor, I. Sireteanu) a înfățișat dansul Cununa grîului, iar Ritmurile muncii au fost interpretate de ansamblul Liceului pedagogic din Deva (instructori coregrafi, Vasile Chevereșiu și Titus Burducea). S-au făcut remarcate și dansuri moderne deosebit de inventiv desenate: Dăruire (Casa de cultură din Lugoj, coregraf, Adela Strelet), S-a rupt sîrma ghimpată (Casa de cultură din Oradea, instructor coregraf, Augustin Molnar) și Flăcările Hunedoarei (ansamblul Școlii generale nr. 6 din Hunedoara, instructor, Edith Schwartz).

Am lăsat la urmă Copacul (Școala populară de artă din



Școala populară de artă din Brăila : „Copacul“

Brăila, coregraf, Elena Cursuru), o creație coregrafică modernă, plină de fantezie și de o cursivitate fără fisură, pe tot parcursul celor 18—20 de minute cît durează dansul. Piesa evocă — pe suportul unui colaj muzical, pentru pian și baterie, avînd ca leit-motiv „Copacul“ lui Szolt Kerestely — o perioadă din viața unei adolescente, cu tot ceea ce înîlnește ea în drum: lacrimi, bucurii, speranțe și, evident, biruințe. O compoziție coregrafică curajoasă, de imaginație poetică și putere de improvizație, de o dinamică neînteruptă și, în același timp, de o fluiditate legend firesc preludiul de momentul culminant, ea, apoi, la fel de firese, să poarte tema, într-o largă dezvoltare, spre final.

Căldură, expresivitate, poezie, imaginație coregrafică — așa s-ar putea defini Festivalul dansului tematic de la Deva. Aplauzele la șcenă deschisă, care i-au răsplătit pe artiștii amatori, au fost pe deplin meritate.

Doina Moga



■ DUMITRU SOLOMON

## Trimitere la mit

Dacă poezia a fost limbaul inițial al teatrului, mitologia i-a fost esența. Nu întâmplător, deci, un poet și un filozof de tafia lui Blaga s-a exprimat în teatru prin mitologia românească, simburile generice atât al poeziei cât și al filosofiei sale. Revenirea la miturile și legendele populare a fost, pentru dramaturgia noastră, un mod de refacere a legăturilor fundamentale, de reimpătare a substanței teatrale. Este interesant că și în unele piese de actualitate se recurge la tiparele mitologice, mai exact, se încearcă o reinterpretare în coordonate contemporane a vechilor sensuri ale fanteziei și filosofiei poporului.

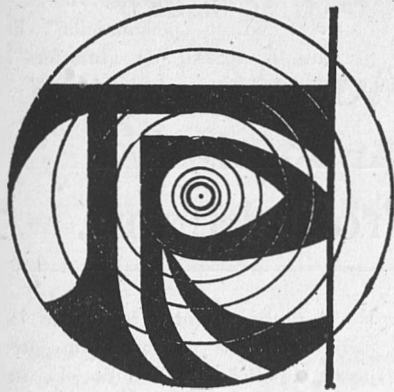
Televiziunea a transmis o piesă de Valeriu Sirbu, unul dintre cei mai fecunzi și mai interesanți autori de scenarii radiofonice. Piesa, regizată de Nicolae Motric, se intitulă *Ana* și este o poveste contemporană, inspirată din mitul sacrificiului necesar, mitul Mășterului Manole știut din folclor, apoi din Blaga, apoi din Everac, o poveste aluzivă, fiindcă autorul nu tentează (sau nu reușește) să dea o interpretare modernă legendei, ci o utilizează filologic, ca pe o trimitere de subsoal, pentru a relata, de fapt, în metaforă declarată și nu încorporată, o întâmplare dramatică și eroică petrecută la un șantier din creierul munților. Împrejurările, sub raport epic, sînt destul de confuze, și așa rămîn pînă la urmă, căci nu aflăm, oricît de atent am urmări desfășurarea evenimentelor, în ce constă dilema (iar dilema este motorul dramei), de ce Ana și tovarășele ei de echipă procedează așa și nu alt-

fel, de ce, adică, fac să explodeze muntele, sacrificînd o fată (o Ană care se numește Oltea), și nu urmează indicațiile inginerului-șef. Nici sub raport juridic, vinovăția și disculpară Anai în fața procurorului, care-i va deveni, în cele din urmă, soț, nu beneficiază de mai multă claritate. Prin urmare, nu în construcție și epică stau meritele dramaturgiei. Talentul lui Valeriu Sirbu devine evident în portretistică și în crearea atmosferei, direcții în care și regia lui Nicolae Motric este mai inspirată. Portretele fetelor de pe șantier sînt desenate cu o linie poetică, poate, pe alocuri, prea apăsătoare, dar corițată, de cele mai multe ori, prin ironie. Visurile, de o mare puritate, dramele sentimentale și izbucnirile temperamentale, detaliile savuroase ale viciei în colectiv, culminînd cu momentul dansului, cel mai bine realizat ca spectacol, toate se adună într-un tablou tonic, plin de un dinamism juvenil, sugerînd, cu gravitate și cu umor, atmosfera unui șantier al tineretului. Fetele din echipa Anai Șandru par superficiale, „aiurite“, sau numai mearcate de naivitatea vîrstei; una evocă nostalgice bananele mîncate în copilărie, alta visează să devină vedetă de teatru sau cîntăreacă, să fie îndîmpinată cu ovații și flori de mulțimea spectatorilor căzuți în admirație, iar discuția, așa cum se desfășoară ea, în paralel, fiecare cu gîndurile sale, fiecare cu obsesiile sale, dialog compus din alternarea unor monologuri care alunecă unul pe lingă celălalt, fără să se lovească, are un farmec aparte, vag cehovian; dar fata care pare preocupată exclusiv de aroma bananelor mîncate în copilărie este însărcinată și, fiindcă tatăl copilului se dovedește un tînr imatur, incapabil să-și ia o răspundere majoră, are tîria să-l respingă, și aceasta e drama ei, portretul ei real, obsesia ei ade-vărată; dar fata cea veselă și aparent frivolă, care visează aplauze și flori și recită din Brecht, este chiar aceea care va muri în timpul exploziei, iar fața ei reală este fața eroică; o altă fată apare ca un fel de „monitor“ al clasei, rea și cicălitoare (fiindcă a trăit într-un orfelinat, fiindcă a fost umilită de viață), dar toate admonestările ei iritate nu sînt decît o formă stingace de a-și manifesta grija și dragostea față de



colege. Aceste portrete sînt, fără îndoială, partea cea mai rezistentă și cea mai frumoasă a piesei lui Valeriu Sirbu și a înscenării lui Nicolae Motric, care a găsit, în actrițele Rodica Popescu-Bitănescu, Adina Popescu, Melania Cîrje, Cristina Radu, interprete excelente ale personajelor principale. Alături de acestea, George Oancea, Gelu Colceag, Corado Negreanu, Athena Demetriad, Viorel Comănici, Eusebiu Ștefănescu, Gabriel Iencek au susținut, cu autentic profesionalism, roluri mai mult sau mai puțin dense.

Spectacolul, dincolo de calitățile sale, ne pune, încă o dată, în gardă față de apariția, mai ales în teatrul de televiziune, a două riscuri: primul, acela de a introduce (sau, mai exact, de a reintroduce) în circulație o schemă de construcție, conform căreia linia dramatică nu poate căpăta valoare și caracterul nu se pot etala decît în condiții catastrofice: incendiu, avalanșă, explozie, inundație, accident etc., ceea ce, se înțelege, simplifică și uniformizează nu numai compoziția dramaturgică, dar și personajele, al doilea risc fiind acela de a folosi exclusiv dialogul metaforic și metaforizant, fie că se potrivește, fie că nu se potrivește cu personajul, cu stilul piesei, cu împrejurarea, ceea ce, de asemenea, conduce la uniformizare și convenționalism. Poate că nu e potrivit să fac aceste constatări pe marginea unei piese bune, dar lucrurile trebuie spuse, tocmai pentru a preveni isomorfismul dramaturgiei destinate micului ecran, precum și alinierea unor lucrări de calitate produselor manufacturiere de serie.



## Dramatizările

Printre numeroasele libertăți pe care, de-a lungul anilor, teatrul radiofonic a știut să și le ofere, cu destulă energie și cu lăudabilă consecvență, se află și aceea (mult mai ti-

## „A doua linie“

Debutînd cu piese polițiste, Tudor Negoită s-a consacrat, la televiziune, ca autor al unor scenarii-dezbateri, modalități foarte interesante de a-i incita pe tineri la un dialog despre tinerețe. Iată-l pe dramaturg revenind la așa-zisul „gen polițist“, unde, trebuie să recunoaștem, nu are decît un singur concurent serios, pe Ștefan Berciu, tartorul piesei polițiste din dramaturgia noastră. *A doua linie* este o piesă bine construită, în care spionii sînt urmăriți de alți spioni și în care un fost polițist încearcă să facă singur dreptate într-un caz neclucit de la sfîrșitul războiului, ceea ce îngreuiază misiunea organelor de cercetare. Trebuie remarcată secvența urmăririi cu mașina sustrasă de pe rampa atelierului de reparații, secvență spectaculoasă realizată de regizorul Cornel Todea. După cum trebuie remarcată prezența pe micul ecran a unui admirabil actor, descoperit tîrziu de televiziune, Dumitru Palade, creatorul unui personaj complex, amestec de cinism și lașitate, de primitivism și perfidie. Confruntarea finală dintre personajul interpretat de Dumitru Palade și cel interpretat de Mircea Anghelescu este scrisă cu multă forță de autor și cu egală forță realizată de regizor și de cei doi actori.

Spectacolul face parte din categoria deconectantelor de bună calitate ale televiziunii. De care este nevoie.

### ■ M. ALEXANDRU

mid înfăptuită pe scenele „adevărate“) de a suscita dramatizări după opere capitale ale literaturii române și universale. Și — fapt de reținut — nu numai capodoperele așezate în linia întâi, precum un *Ion* de Liviu Rebreanu (cu Ion Marinescu în rolul titular) sau *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, ci și texte mai puțin... la prima vedere, ca, de pildă, recent transmisă *Mitică Rimătorian*, după nuvela

*Neurocicrile unui slujnicar* de Nicolae Filimon. Adaptată cu bun-simț radiofonic de Mihai Rădulescu, regizată precis de Paul Stratilat și adusă auzului nostru prin glasurile cu sevă de balcanism trecut ale lui Ștefan Bănică, Tomă Caragiu, Șt. Mihailescu-Brăila, Dem. Rădulescu, Cornel Vulpe și ale Dorinei Lazăr și Dinei Protopopescu (să notăm, subliniat, intuiția regizorului, care a știut să aleagă actori cu natură potrivită atmosferei filimonești), dramaturgia prilejuiește, pe de o parte, o binevenită relansare a serierii amintite, iar, pe de altă parte, ne atrage încă o dată atenția asupra infinitului rezervor de scenarii existent în paginile de carte literară. Carte de ieri și carte de azi. Carte despre ieri și carte despre azi. O bună prospectare a romanului și nuvelei contemporane va îngădui, fără îndoială, teatrului radiofonic, câteva descoperiri (ba chiar revelații), tocmai nimerite pentru mult necesarul (și vinatul) scenariu de actualitate. Și de calitate. Și de calitate.

---

## Pentru o reciclare a ciclurilor

---

*Viața e vis* de Calderon de la Barca, în adaptarea cu gust și nonmasacrantă a poetului Vlaicu Birna și-n regia dinamică a lui Cristian Munteanu — reprezentant cu personalitate din ce în ce mai vizibilă al noului val radiofonic — ne-a impus un „de acord” cu spectacolul și, în același timp (se întâmplă), o întrebare: de ce și pe ce teme a fost aleasă *Viața*, pentru a figura în ciclul „Istoria teatrului universal”? Mă grăbesc (pentru că-mi dau seama că întrebarea suscită, instinctiv, o altă întrebare: „adică, de ce nu?”) să precizez că, dacă opera lui Calderon — asemenea, dealtminteri, oricărui text „clasic” — are tot dreptul să semnifice un capitol de istorie teatrală, ea poate fi, la fel de bine, difuzată în afara ciclului, așa cum s-a întâmplat cu piesa vecină întru glorie. *Cidul* de Corneille, pe care organizații programului ne-au propus-o, în aceeași

săptămână, separat, „în sine”, adică în afara ciclului sus-pomenit sau a oricărui altuia.

Și-atunci (în sfârșit, am ajuns unde vroiam să-ajung), care-s criteriile de la temeiul ciclurilor? Sau, mai precis, un ciclu denumit „Istoria teatrului universal” nu e, prin constituție, atât de vast (era să zic, atât-de-absolut) încât poate cuprinde tot ce s-a scris de la Sofocle la Dürrenmatt? Atât de vast înseamnă atât de puțin definit. Or, mi se pare că succesul ciclurilor în cauză depinde (dincolo, firește, de calitatea pe care o vrem subînțeleasă a spectacolelor) de caracterul lor limitat. Sau, cum s-ar zice cotidian, de capacitatea lor de a poseda un profil. Drept care, dac-am notat cu satisfacție, mai de mult, ciclul dedicat pieselor originale ce exprimă anii noștri (ciclu care, fără a străluci prin imaginație, desena — totuși — un conținut social-artistic), acum, ne-ar face plăcere să știm că teatrul radiofonic inventează, cu lipsa de inerție atât de des dovedită de-a lungul anilor, câteva cicluri inedite și surprinzătoare. Citeva cicluri anti-banalitate și — mai ales — cu darul de a dezvălui dimensiunile, nu întotdeauna revelate, ale teatrului de azi.

Mă gândesc, de pildă, la un ciclu numit „Dragostea în dramaturgia contemporană”. Mă gândesc la un ciclu consacrat „alegerii între două drumuri” și înglobând piese axate pe confruntări din această categorie. Mă gândesc la un ciclu dedicat „personajelor”, la un ciclu prezentând „teatrul de atmosferă”, la un ciclu înfățișând „teatrul de replică”...

---

## Profilul unui...

---

...actor. E cel dintâi cuvânt care-ți vine la îndemână, ori, de câte ori se anunță începutul de expresie în Programul radio. E, în plus, semnul excelențelor prezentării — pe bază de „fonotecă de aur” — care prilejuiește generațiilor tinere ascultarea glasului marilor dispăruți: Nottara, Lucia Sturdza Bulandra, Bălățeanu, iar, mai de curând, Ion Manolescu, în atenta prezentare a lui Leonard Efremov și Mihail Zirra. Alcătuite din fragmente de piese existente în studiouri și din mărturiile ale actorilor-colegi, aceste profiluri

înseamnă, probabil, una din cele mai importante contribuții ale teatrului radiofonic la păstrarea și — așa spune, deci — dezvoltarea spiritului artistic.

Dar, ciudat, meditănd pe marginea portretului ascultat și trecînd în revistă persoanele ce „și-au dat concursul“, de la Storin la Vraca și de la Finteșteanu la Clody Bertola, am observat, nu fără o tresărire, că ființa lui Manolescu era înconjurată, cam în exclusivitate, de actori și că alți oameni, îndreptățiți, fără îndoială, „să-și dea concursul“, cum ar fi autorii, regizorii, scenograful (și — de ce nu? — suflerii, machieerii)<sup>1</sup> etc., un etc. bogat, lipseau, parcă, nefiresc. Nefiresc, fiindcă, dacă „profilul“ unui dramaturg e greu de înțeles fără „profilul“ actorilor care i-au întrupat eroii, „profilul“ unui actor, iarăși, e schilodit, în absența autorilor și, mai cu seamă, a celor din spațiul și timpul său. A autorilor pe care i-a citit în manuscris, pe care, poate, i-a descoperit (descoperindu-se, la rîndu-i, eventual), pe care, nu fără nervi, certuri și rupturi de-o viață, i-a împins să taie (că-i prea lung...) din text, să adauge (că n-am ce spune...) sau să schimbe

(că, aici, „e rață“), cu care a băut, după premieră, de bucuria succesului sau... dimpotrivă... din cauză de cădere.

Nu știu cîte asemenea mărturii scriitoricești<sup>2</sup> despre Ion Manolescu există înregistrate pe bandă. Și nu prea cunoaștem, în genere, ce (dacă) s-a păstrat din spusele lui Sorbul, lui Victor Eftimiu, lui Tudor Mușatescu sau Camil Petrescu, Sebastian sau G. M. Zamfirescu, despre actorii „lor“. Dar, pornindu-se de la prezențele și absențele din fonotecă, am impresia că, în vederea profilurilor viitoare, ar fi, dacă nu greșim, mai mult ca necesară o aducere la microfon a scriitorilor de teatru, pentru destăinuirile de rigoare. Și-n primul rînd, a scriitorilor bătrîni. Cu sau fără ghilimele. În ceea ce ne privește, am începe — de mîine dimineață — cu Mircea Ștefănescu, decan necontestat într-ale dramaturgiei române și prospector invidiabil de amintiri.

<sup>1</sup> Ca să nu mai vorbească de spectatori...

<sup>2</sup> Aceeași observație-doleanță e valabilă, se ultra-înțelege, pentru regizori etc., etc.

## ATELIER DE DRAMATURGIE

# „Noaptea Brîncoveanului“

de Constantin Radu-Maria

Vineri 12 noiembrie a.c. a avut loc, la Casa Scriitorilor „Mihail Sadoveanu“, deschiderea lucrărilor Cenuclului secției de dramaturgie, a Asociației scriitorilor din București, pe anul 1976—1977. Constantin Radu-Maria a citit drama istorică în cinci tablouri *Noaptea Brîncoveanului*. Discuțiile, animate de un viu interes, au fost susținute de Dumitru Solomon, Vasile

Nicorovici, Iosif Naghiu, Radu Dumitru, Leonida Teodorescu, Mihai Moraru, Radu F. Alexandru, Cornelii Merlău, Lia Crișan. Vorbitorii au relevat, unanim, frumusețea limbii, prelucrată în spiritul cronicarilor munteni, precum și elevația ideilor vehiculate în text, expresivitatea și forța poetică a replicilor.

Cîteva vorbitori, printre care Leonida Teodorescu, Lia Crișan, Iosif Naghiu, au manifestat unele rezerve privind tehnica dramatică a scriiturii, relevînd, astfel, lipsa de dramatism a primelor două tablouri. Radu Dumitru și-a exprimat dezacordul cu antevorbitorii, arătînd că este vorba de o tehnică a acumulării prin așteptare, folosită și de alți dramaturgi, și care constă în a întîrzi, cu bună știință, un conflict subteran, care se va rezolva mai tîrziu, cu necesitate.

Autorul a răspuns unor întrebări privind modalitatea sa de creație și a elucidat unele nedumeriri asupra textului. El și-a definit maniera ca o încercare de a se apropia de ceremonialul teatrului clasic grec, fără a renunța la drama realist-istorică autohtonă.

# Lumea într-o replică

ȘTEFAN IUREȘ

„Da și nu! Care din doi e vinovat: nu față de da, sau da față de nu? Am să cuget la asta.“

Georg Büchner, **WOYZECK**

Woyzeck trăiește într-o picătură de apă. Lumea lui, în mod obiectiv, extrem de limitată, nu ajunge pînă la granițele ducatului Saxonici și nu știm dacă depășește măcar perimetrul unei anumite mahalale din Leipzig. Desigur, ca să fim exacti, câteodată meseriașul se ducea, totuși, la o oarecare distanță în afara orașului, ca să taie niște niuele pentru căpitan; iar după ce i s-a întîmplat să ia viața unui om, în răstimpul a trei ani și jumătate — cît au durat anchetarea, judecarea, condamnarea, psihanalizarea, confirmarea sentinței și executarea lui Woyzeck — universul german a părut a se deschide cu interes asupra nenorocitului frizer, devenit, peste noapte, caz de senzație. Oricum, în piesa neterminată de Büchner, urmările judiciar-medicalo-publicitare rămîn să fie, eventual, presupuse, după căderea cortinei.

Dar, în interiorul picăturii de apă, pentru microorganismul Woyzeck măsurile lumii sînt date de elementele de referință. Siluete enorme, dilatate subiectiv. Un căpitan, un doctor, un tambur-major, un proprietar de baracă la iarmaroc, niște calle petrecărețe în circumă, camaradul de cazarmă Andres și, bineînțeles, copleșitoare, început și sfîrșit al existenței, Marie. Să facem și noi trecerea în revistă.

Căpitanul e un obez binevoitor, moralist cazon, emitent de platitudini pe tema virtuții; îl vedem întăritat la răzburări meschin-gratuite, pe seama primului venit, numai cînd doctorul „ca un cioclu“ îi pronosticează, pentru timpul proximo, o apoplexie. Numai atunci, speriat de neant, căpitanul își simte răutatea condensîndu-se brusc și, ca s-o descărce, plasează malign o semiinformație — vedeți, există un subofiter, un tambur-major, care... chiar dacă ai o nevastă de treabă, nu ca alții... ce zici, Woyzeck? Altminteri, în condiții normale, fierea este purgată zilnic, în doze homeopatice, din organismul căpitanului; este suficient să-l mustre pe Woyzeck că acesta nu stă bine cu morala, întrucît a conceput un copil fără binecuvîntarea bisericii. Apoi, obosit de naivitatea

interlocutorului, speriat de ceasurile trăite inutil sau de lumina reflectată acut în lama briciului agitat pe lîngă obraz, căpitanul nu se mai roagă decît ca totul să meargă încet, cît mai încet: oamenii pe stradă, vîntul în văzduh, roțile la moară, pămîntul prin cosmos. Încet, ca să nu amețim, să nu găsim, să nu gonim spre moarte.

Pe doctor, omul Woyzeck nu-l rade, ca pe căpitan. Îi slujește, însă, în alt fel. S-a tocmnit drept cobaiul unor experimente dubioase, pseudoștiințifice, nocive; luni în șir, se lasă hrănit numai și numai cu mazăre, contra a trei groschen pe zi. Bani se duc pe coșnița Mariei și a copilului, dar, după părerea doctorului, sînt prețul plătit pentru niște cercetări care „vor arunca în aer toate teoriile“. Drept care, merită să i se dea cobaiului eliar și suplimente de alimentație, cu condiția strictei respectări a contractului. „Ți-ai mîncat porția de mazăre, Woyzeck? Nimic altceva, decît mazăre, cruciferac, bagă-ți-o bine în cap!“ Pentru trei groschen pe zi, domnul doctor se simte stăpîn incontestabil și exclusiv pe organismul „cazului interesant, individul Woyzeck“; reclamă, scandalizat, urina, care, o dată, a rătăcit pe un gard drumul obligatoriu spre retorta savanțificurilor; le prezintă studenților funcționarea unor mușchi, silindu-l pe nefericit la demonstrație: „Ă propoz, Woyzeck, ia mișcă tu urechile, să vadă domni! ... hai, ce stai?... Vită încălțată, să-ți miște eu urechile? Așa, domnilor. Sînt simptome de tranziție spre măgar. Adesea sînt și urmările unei educații femeiești, ca și limba maternă“. Neîndoielnic, cînd își va pierde cobaiul, doctorul se va simți frustrat.

Autoritatea căpitanului și cea a doctorului par să funcționeze în autoritatea proprietarului de baracă la iarmaroc. Cînd samsarul divertismentelor ieftine prezintă publicului o dresură de cal, discursul e împetritat atît cu gablonzuri filozofarde, cît și cu vocabule străine. Printre spectatori, Woyzeck este impresionat, Marie, probabil, fermecată. Cîrînd

intervine tamburul-majior, pentru care Marie este o „strașnică miere”, „bună de prăsilă pentru tamburi-majiori”. Practica vieții l-a învățat pe subofițer că izbînda donjuanului nu are complicații: podoabe și/sau fanfaronade pentru femeia slabă, pumni și/sau rachiu pentru bărbatul slăbănog. Cafele, care-și urlă căutecele de jale, nu intervin cu nimic, mulțumindu-se să-și cîrtească soarta. Cît despre Andres, ortac întru mizeriile cazarmii, lui i se destăinuie Woyzeck mai mult decît oricui altuia, dar cu atît mai inutil: Andres e blagoslovit cu o rău surzenie sufletească.

Rămîne Marie. Chipul femeii ne apare estompat, ca prin straturi de ceață. Abia de ghicim o frumusețe care obosește în așteptare, o robustețe inițială osîndită la treptele șubrezirii, o sărmană fidelitate smucită de niște valuri prea ritmice, dar stăruitoare. „La urma urmei, e totuna”, oftează ancora cînd se lasă desprinsă din locul prîpionirii ei, îngăduind plutirea în derivă. Dar Woyzeck n-a trăit decît pentru și prin promisiunea trăiniciei, așa încît, odată trădat, nu-și poate conduce corabia decît spre totala distrugere. Căci Woyzeck, care-și vinde ființa fizică doctorului de dragul întreținerii Mariei și copilului lor, nu vede de dragul cui s-ar vinde Marie unui tambur-majior, fie și fîlos, fie și dichisit (duminicile) cu pompon de pene și mănși albe, fie chiar galant și galanton.

Woyzeck stă în centrul panopticum-ului și, clipind mărunț, se străduiește să priceapă ceva. Toți îi spun că el, calicul, e sârca cu duhul, iar Woyzeck, care singur recunoaște cît este de calic, cu greu ar putea nega îndreptățirea celeilalte învinuirii; de ce i-ar fi mintea mai plină decît buzunarele? Lui, numai lui, i se pare că aude voci, cînd tunătoare, din cer, cînd foșnind tainic, undeva, sub pămînt. Cînd domnul doctor îi vorbește atît de frumos despre rolul lui *musculus constrictor vesicae* sau despre *transfigurarea individualității în libertate*, cum se face că aceste admirabile sunete nu semnifică absolut nimic pentru adresant? Neîndoios, din vina adresantului. Dar ce face Woyzeck, în vreme ce doctorul îl învață, pe gratis, alita anatomie, iar căpitanul, tot magnanim, atîta virtute? Woyzeck meditează. O spune Marie, cu o milă răcită treptat: „Omul ăsta! E atît de aiurit! O să se osîndească tot rumegînd gîndurile...”

Este chiar vina stării mele? — ar putea gîndi Woyzeck. Numai vina mea? Dacă o împart cu alții, ia să vedem... nu cumva, a lor ar fi mai... Ar putea gîndi, dar exercițiul gîndirii i-a fost mereu semiflat, ca o anomalie rușinoasă. Ori de cîte ori embrionul unei idei își începe dezvoltarea, complexul culpabilității vine să înlocuiască, să întunece și, vai, să întrerupă procesul. Totuși, dubla față a lucrurilor, situațiilor, fenomenelor, este bănuită, simțită. Deși cuvintele lipsesc, deși premisele nu se ordonează niciodată într-atîta încît să permită desprinderea concluziei logice, deși analiza rămîne un teren înconjurat

de la mare distanță, nefericitul torturat are, confuz, sentimental că justiția sumară la care îl împinge deznădejdea va tranșa nedrept. Mai bine spus: la întîmplare. O silă imensă îi cere să acționeze, simplificador, în favoarea lui *nu* sau în favoarea lui *da*; atunci cînd, de fapt, *da* îl naște pe *nu* și invers, adică, neîntrerupt, efectele devin cauzele unor alte efecte, care, la rîndul lor, nu întirzie a se constitui în cauze. Cînd, după deznădăjduite priviri spre verigile lanțului de determinări, Woyzeck exclamă: „*am să cuget la asta*”. înregistrăm promisiunea înțelegerii ca pe o imensă speranță de renaștere. Dar nu mai e timp, lanțul îl trage neîndurător („Woyzeck, iar faci pe filozoful?” se supără doctorul, contrariat să înfilcească — ce erezie! — un cobai gînditor). așa că, epuizat, abandonat și abandonînd, în neșala sa luptă cu întunericeul, meseriașul cumpără un cuțit și o invită pe Marie la o plimbare prin pădurea pustie, sumbră, la margine de iaz...

Dacă, proiectat pe ecranul devenirii, trăgic-erou al lui Georg Büchner ne apare exonerat de crimă, achitarea nu are loc în temeiul iresponsabilității (argument discutabil, în eșafodajul judiciar), ci, dimpotrivă, în baza splendidei promisiuni: *am să cuget la asta* (o carte de vizită a omeneșului).

Societatea examinată de geniul büchnerian, întemeiată pe inechități revoltătoare, pe așuprirea și umilirea celui slab, pe stigmatizarea celui scos, cu brutalitate, din rînduri, a făcut mereu apel la motivări filistine. Condiția de paria a fost mereu blănută, dar cauzele ei profunde — lumea strîmbă — erau grav falsificate, fiind atribuite exclusiv patologicului. Ecarisajul și filantropia fuzionau: în vreme ce nefericitul era condus într-un țarc solid, ferecat bine, cîteva lacrimi de compasiune erau de *bon ton* pentru soarta așa-zisului irecuperabil. Ori de cîte ori, însă, turbarea acestuia scontată nu mai avea loc, ori de cîte ori rațiunea domina teama și osînditul găsea resursele să cheme la dreapta examinarea a cugetului pe *da* și pe *nu*, întunericeul se dovedea a nu fi fost predestinare. Ci, cel mult, un handicap adîncit, cu nesfîrșită ipocrizie, de către niște interesați. Aberațiile de tip Woyzeck au fost, dacă nu programate, în orice caz, folosite ca o supapă de siguranță, *in extremis*, pentru presiunile formidabile acumulate în interiorul mecanismelor abrutizante, represive. Woyzeck, singur, tarat, nu putea scăpa. Dar, din momentul în care judecata între *da* și *nu* devine instrumentul de lucru al unei clase conștiente de forța și de drepturile sale, sănătatea morală a lumii își găsește garantul. În tribunalul timpului, Woyzeck face recurs împotriva microbilor din picătura de apă infestată, unde el, victima, și-a consumat calvarul. ■

IOAN MASSOFF

Teatrul românesc.

Privire istorică, (vol. 6)\*

După un travaliu de două decenii — în limitele tipăririi — „privirea istorică” asupra teatrului românesc pătrunde, cu exemplară consecvență, în epoca modernă a scenei naționale. E un subtilu ales din prudență de agreabilul reporter al „Rampei” de altădată, reporter ce-și ascundea, sub „fardul” (a debutat cu un roman purtând acest titlu) gazetăriei, curiozitățile istoriografice, când discuta, cu ilustrii săi contemporani, „despre ei și despre alții” (un titlu de rubrică teatrală, cu istoria ei). Spun „din prudență”, fiindcă, bănuiesc, nici Ioan Massoff nu era prea convins de longevitatea acestei opere, însumând, azi, 3.000 de pagini. În mult vitregita noastră istoriografie de teatru, nu lipsese studiile parțiale, unele, excelente. Arhivele naționale conservă fonduri de neprețuit; dar lipsea un om al renunțării de sine, un crou al breslei, care să cuprindă cit poate fi omeneste posibil să cuprindă din nesecatul izvor de documente. Alături de celălalt scormonitor de trecut scenic, George Franga, Ioan Massoff merită, înainte de toate, omagiul tuturor oamenilor de teatru. Amendabilă, ca orice operă de proporții și de pionierat, istoria sa este necesară culturii prin uriașul material informativ, menit să stimuleze noi generații de cercetători.

Întii, coautor cu George Baiculescu, în 1935, la un scurt studiu asupra „Societății Filarmice”, apoi, semnatarul unei utile cronologii de repertoriu a Teatrului Național din București, agrementată cu anecdote. Ioan Massoff și-a publicat, mai ales în „Rampa” interbelică, schițele de istorie teatrală, conținând, în genere, date noi despre actori clasici. Metoda sa de lucru s-a fixat de atunci, și cine îi citește monografia *Matei Millo* se poate edifica. Din material abundent se întocmește o fișă de caracter artistic, încercată de date biografice copios amănunțite. Momentul teatral este și el reconstituit pe marginea îngâlbenitelor foi de la „arhive”, conștiincios, cu scrupulozitatea diaicului temător să nu scape amănuntul de culoare și personalitate. E linia istoriografică a lui Teodor Burada, în care cronologia e suverană.

\* Ioan Massoff: *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VI, Minerva, București, 1976.

Subsolarile de pagini dubleză în importanță paginile însele, încit monografiile de actori, cu aparat critic minim, prilejuiesc adevărate momente de destindere, între campaniile duse pe toate fronturile arhivistice.

Așadar, opera de durată și de căpetenie a lui Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, a ajuns la volumul șase. Nu cunoaștem intențiile autorului, care-și fragmentează cercetarea după criterii ce ne scapă; e de dorit, însă, ca studiul să cuprindă întreaga perioadă interbelică. Sumarul volumului de față tratează *Teatrul românesc în perioada 1925—1931*, avind în completare excursul documentar privind *Teatrul din Craiova între anii 1879—1916*. I s-a reoposat autorului, la volumele anterioare, excesul de informație, în dauna judecății de valoare, aceasta, dintr-o neînțelegere a formulei de redactare. Trebuie un oarecare exercițiu al lecturilor din cărțile vechi ale istoriei noastre de teatru ca să se pătrundă rostul acestei cronologii. Cu judeciovă să înțelegere a valorilor, Ioan Massoff dorește să dea un *sens* istoriei teatrului, „investindu-i” viața, cronicărește, fără pasiuni și amendament, ceea ce ar presupune cadre istorice precise, momente fixate.

Opera lui Ioan Massoff încheie o etapă în istoriografia teatrului românesc. O etapă istorică, de defrișare. Acest volum vine, mai mult ca oricare altul din cele precedente, în sprijinul afirmației. Tumultul perioadei interbelice, fluctuațiile crizelor economice, criza de repertoriu, încercările de sincronizare cu avangarda europeană au mai fost cercetate, e adevărat, dar Ioan Massoff oferă *documentația*, datele certe și esențiale, mai ales esențiale, dintr-un derutant hățiș de date. Directoratele Ion Minulescu și Al. Hodoș, puse sub semnul frământărilor unei societăți în criză, agitațiile de la Opera Română concesionată, paralel cu eforturile eroice de a supraviețui, ale companiilor particulare Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin sau Ion Iancovescu, nu pot fi înțelese decit prin această etapă istoriografică, în care se fișează contracte și petiții, memorii și articole de ziă, într-o unitate a nobilei idei de sacrificiu și perseverență în numele artei. Ar fi de prisos să defalcăm fiecare secțiune a sumarului, căci în tot locul concluziile ar repeta constatările de mai sus. Ne-a interesat metoda și situarea într-o familie de spirite.

Este momentul să apreciem un fapt îmbucurător. Istoriografia teatrului românesc este sintetizată în trei opere: tratatul academic *Istoria teatrului în România* (trei tomuri), *Teatrul românesc. Privire istorică* (șase volume) de Ioan Massoff și varianta iconografică a acestor istorii, *Muzeul Teatrului Național*.

Ionuț Niculescu

# Note despre caietul- program



TEATRUL LUCIA STURDZA BULANDRA

Coperta programului la „Harfa de iarbă”

Am răsoit (și chiar re-citit) zilele trecute câteva sute de caiete-program; le păstrez cu sfințenie (într-o arhivă ce crește de la spectacol la spectacol). Am încercat cu acel prileț, nostalgic, să reconstitui câte ceva din montările unui deceniu (ultimul) de teatru, să revăd, adică, detașat de actul viu al premierelor, reprezentațiile despre care vorbeau, să-mi dau seama de evoluția unora din actorii pomeniți în ele, de dispariția altora și mai ales de măsura în care se mai păstrează proaspete — sau nu — azi, imaginile lor. Mi-am mai dat seama, cu ocazia aceasta, și de importanța, de rolul prețios pe care-l joacă, în viața teatrului, caietul-program, de faptul că el rămâne — peste ani — unul dintre puținii martori ai evenimentelor artistice și că, uneori, el poate aspira la titlul de cronică, de avocat, de oglindă, de portret — nu doar ale unor oameni, ci, mai mult, ale unei epoci. Dobândind, în timp, o triplă valoare — una afectivă, una estetică și una documentară —, caietul-program merită să se bucare de un interes deosebit, din partea celor ce-l elaborează, ca și a acelor ce-l cercetează.

Piscator, povestind cum a pregătit spectacolul *Hopa, trăim!*, arăta importanța pe care a dat-o el, atunci, acestei „publicații interne” a teatrului, rolul cu care o investise în contextul reprezentației: „Caietele-program aveau sarcina de a lărgi și adânci, cu mijloace specifice lor, efectele spectacolului. Nu voiam să ne limităm doar la o înșiruire a actorilor și la exprimarea câtorva idei abstracte, care nu obligă la nimic (...). Caietele noastre program, concepute pe alte principii, trebuiau să ofere un material documentar care să limpezescă și să contureze mai bine, pentru spectator, concluziile spectacolului”.

Se pare că nu toți secretarii literari ai teatrelor noastre cunosc — sau aplică — acest principiu al lui Piscator. Altfel nu am mai întâlni, de atâtea ori, în minile plastoarelor, simple foi volante care conțin distribuția spectacolelor sau broșurele care azonează aceste distribuții cu citate din manualul de Istoria Teatrului, cu comentarii, mai mult ori mai puțin revelatoare, ale realizatorilor, dar, în cea mai mare măsură, străine, dacă nu chiar opuse spectacolului de pe scenă, cu urări juvenile de bun venit în teatru, adresate unor proaspeți absolvenți (duși însă cu gândul să-și părăsească cit mai degrabă gazdele). Există, limpede, apoi, prejudecata că numai capodoperele merită osteneala unei mai îndelungi și mai studioase tratări în programele de sală.

Desigur, se pot găsi, uneori, circumstanțe atenuante, de ordin administrativ: lipsa tipografiilor (în provincie), bunăoară. Pot fi invocate, din altă perspectivă, previziuni pesimiste privind longevitatea pe afiș a montării respective, situație, deci, care n-ar justifica un consum exagerat de inițiativă, de energie și de hârtie. Cunosc aceste probleme din proprie experiență: am colaborat nu o dată la realizarea unor astfel de caiete. Am înțeles că nu poți să le proiectezi cit de cit „bune”, fără pasiune, fără vocație, fără competență: că la aceste însușiri se cere, cînd și cînd, și o doză de diplomatie, fără de care este dificil să le realizezi sub semnul idealului. Și totuși, nu poți trece cu ușurință peste câteva nume care au pus o pecete de netăgăduită seriozitate, cultură și înțelegere a rostului lor, pe caietele-program: Florian Nicolau și B. Elvin (Naționalul bucureștean), Lia Crișan și Tudor Steriade (Teatrul „Bulandra”), Paul Fîndrihan



Ilustrație din programul la spectacolul „Răzbușnarea susleurului“ (Teatrul Giulești)

(Piatra Neamț), Justin Ceuca (Naționalul din Cluj-Napoca), C. Isac (Bacău), Romeo Profit (Constanța), Zeno Fodor (Tg. Mureș), Elisabeta Pop (Oradea), Doina Popa (Naționalul din Timișoara) ș.a.

★

Un caiet-program s-ar cuveni să ne impresioneze, ori măcar să ne atragă atenția, pentru calități similare celor cerute unui spectacol: să ne prezinte un gen, să ne propună o idee sau să susțină o demonstrație riguroasă. Spectacolele lui Dinu Cernescu, de pildă — *Hamlet și Măsură pentru măsură* —, erau însoțite (sustinute) de cuvintele lui Peter Brook; mai precis, de gânduri comune ambilor regizori. Evident, acestea suscitau interesul spectatorului. *Diavolul la Boston*, de la Teatrul din Constanța, era sprijinit de o amplă introducere în creația lui Feuchtwanger (semnată de Horia Deleanu), prin care publicul afla temele de predilecție ale autorului german. Întinsă ca proporții era și prezentarea piesei lui Everac *Baleul electronic* (Timișoara). Studiul devenea aici pretext pentru discutarea problemelor majore ale secolului, comentate de specialiști din cele mai variate domenii ale științei și culturii. Și chiar dacă nu propunea o meditație asupra teatrului, respectivul caiet-program sugera teme pentru reflecții asupra contemporaneității. Ceea ce nu puțin...

Programul Teatrului Mic la *Zadarnice jocuri de iubire* inspira, inspirat, fragmentul în care A. Leverkühn, eroul lui Thomas Mann, autor al unei opere (fictive) după comedia shakespearceană, analizează piesa și oferă sugestii interesante pentru noii ei realizatori. *Moartea lui Danton*, spectacolul lui Liviu

Ciulei de pe scena Teatrului „Bulandra“, reușea să învingă posibilele dificultăți de recepție (din partea auditoriului) printr-un masiv supliment la programul de sală, în care personalitățile istorice care apăreau în textul lui Büchner erau detaliat portretizate (fizic și spiritual) și prezentate cu fragmente din serierile sau cuvântările lor. Pe aceeași scenă, recitul spectacol al lui Liviu Ciulei, *Azilul de noapte*, a beneficiat de un sistematic grupaj de fișe, în care piesa lui Gorki e urmărită în cariera ei pe scena moscovită, în teatrele românești și la Teatrul Municipal. Privitor mai ales la acest ultim aspect, apare interesantă și edificatoare evoluția gândirii regizorale a autorului mizanscenei, într-un interval de cincisprezece ani, și a lucrului său cu alți colaboratori, pe alt tip de scenă.

În toate aceste cazuri, caietul-program a fost conceput ca un auxiliar — sobru și documentat — al reprezentației, ca un solid punct de sprijin al spectatorului în căutarea drumului către spectacol.

În alte caiete, autorii respectivi (de multe ori, pe nedrept, anonimi) simt nevoia să-și etaleze resursele de fantezie, apetența pentru diversificarea mijloacelor de eucerire a celor cărora li se adresează. Astfel, Teatrul Mic ne oferea, pentru *Subiectul era trandafirii*, un album al familiei Cleary, menit să identifice definitiv actorul cu personajul, prin acțiuni extrascenice din viața ale interpretilor și atribuite, firese, eroilor din piesă. Uneori excesiv-patetice, altelei cochetind cu artificialul, ele exprimau, totuși, în mare, aderența la ideea teatrului-iluzie. Piesa maghiară *El, Ea și corul* era însoțită, la Constanța, de trei afișe în miniatură, care cuprindeau fotografiile și autografele celor trei interpreți, prezentarea lor



de către alți actori din teatru și un text adresat publicului, privind oportunitatea opțiunii repertoriale și a modalității spectacolului.

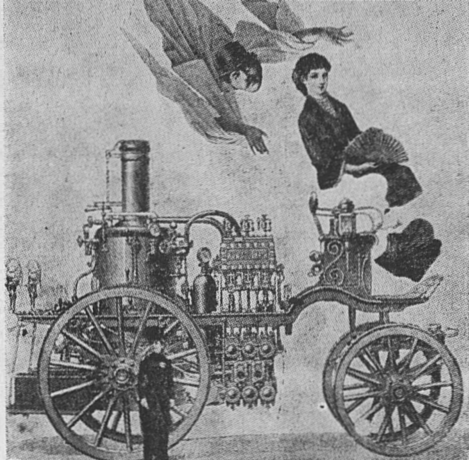
Se mai întâlnește și alte posibilități — spectaculoase — de implicare a spectatorului în reprezentații, cum ar fi cea folosită de Naționalul timișorean, în cazul montării pentru copii a *Soldășelului de plumb*, când programul era astfel alcătuit încât, după lectură, să poată fi transformat și folosit de cei mici drept... coș! Sau cea a Teatrului „Nottara”, cu ocazia montării *Noapții furtunoase* (când caietul încerca să imite — prin prezentarea grafică și literară — *Vocea patriotului național*, jurnalul citit cu consecvență de Titireă).

Se mai cuvine consemnată, apoi, inițiativa realizării unor microalmanahuri teatrale, numite *caietele teatrului* și lămuritoare asupra mai multor spectacole, actori, autori, probleme ș.a.m.d. Astfel de publicații au editat — cu intermitențe — prima scenă a țării, Teatrul „Bacovia”, Naționalul clujean, teatrul din Brașov, cel din Satu-Mare și chiar studioul I.A.T.C. Ele interesează, desigur, într-o mai mare măsură, decât un „caiet” ad-hoc, prin diversitatea chestiunilor abordate, prin caracterul eclectic (în sensul bun al cuvântului!) și prin vioiciunea imaginilor. Publicând fragmente de piese, interviuri, poezii, pagini inedite, cronici plastice și literare, informații de peste hotare, colaje din presă, amintiri ale unor personalități, portrete, file de dicționar, anchete, studii sociologice, traduceri etc., ele devin „avocații” nu doar ai unui spectacol, ci chiar ai noțiunii de Teatru, răspunzând pasiunii lectorilor și dorinței lor de informare.

★

Din păcate, respectivele documente se întocmesc adesea în mod empiric, „pe furate” sau după „inspirație”. Încă nu avem, se pare, în toate posturile de resort, absolvenți de teatrologie și, de aceea, nu-i de mirare că unele publicații de acest gen stărnesc compătimire ori ilaritate, chiar atunci când sînt patronate de cele mai bune intenții.

Astfel, pentru piesa lui I. D. Șerban *Șoc la mezin*, inspirată din lumea savanților, se propunea un caiet care dorea să ne introducă în viața intimă a eroilor, dar care, prin fotografiile publicate, nu făcea decât să ne îndepărteze de ei. E dificil, atunci când nu ești familiarizat cu mediul medical, să convingi spectatorul că te frămîntă într-adevăr problemele cercetării cancerului, doar minuiind seringi, rezultate cardiologice, cobai, microscopice ș.a.m.d. Actorii erau surprinși în niște poziții artificiale, arătîndu-se stînje-niți de postura în care au fost puși, nereușind cu nici un chip să prelungească, astfel, identitățile celor cărora le-au dat viață pe scenă. Alteori, din dorința de a ne prezenta angajații teatrelor respective, aceste publicații păcătuiesc prin depășirea limitelor realității, elogiînd la modul penibil interpreți medioeri. Un program de la Satu-Mare, vorbindu-ne despre actorul Costin Popescu, spu-



Ilustrație la programul spectacolului „Coana Chirița” (Teatrul Național din București)

ne : „Rareori am avut prilejul de a descoperi la un actor o gamă atât de variată de sentimente, conjugată cu o disponibilitate artistică de o altă de elevată decantare” etc. În plus, ni se enumeră filmele în care a jucat Costin Popescu (*Secretul cifrului, Dacii, Bătălia pentru Roma, Neamul Șoimăreștilor, Tudor, Setea*) și, desigur, informația, care se vrea măgulitoare, devine — involuntar — depreciativă (mă refer la raportul existent între renumele acestor filme și lipsa de renume a interpretului lor!).

Neglijențe asemănătoare am descoperit și în caietul teatrului piteștean — *Proscenium* —, care, deși ne anunță că poate fi „colaborator, oricât binevoitor”, beneficiază de un număr limitat de semnatari, înghesuși în două-trei pagini. Naționalul ieșean, în prezentarea *Istoriei ieroglifice*, includea un „scurt rezumat”, al cărui rost nu l-am priceput nici pînă-n ziua de azi, dat fiind că spectacolul se juca în limba română, iar opera lui Cantemir este studiată încă de pe băncile liceului. În fine, programul brăilean la *Swanwit* cuprindea și un interviu cu regizorul montării, în care acestuia i se punea întrebarea : „Vă place Strindberg?” Imaginați-vă cu ce satisfacție ar fi primit publicul eventualul răspuns „Nu, îl detest!”...

★

Desigur, aceste însemnări sînt rodul unei treceri fugare și fără pretenție științifică prin paginile unui număr (mare) de caiete-program. Ele nu trebuie privite, așadar, ca un normativ didactic, ca lecții de redactare a acestor indispensabile publicații teatrale. Cu modestie, ele se vor — aom, la începutul unei noi stagiuni, când speranțele noastre se îndreaptă și-n această direcție — doar o atragere a atenției (ered, necesară) față de o problemă, în general cludată din discuțiile noastre, dar, netăgăduit, de mare însemnătate în acțiunea de valorificare a ideii de teatru în rîndul spectatorilor.

Bogdan Ulmu

71

**N**ăscut în 1928, într-un oraș din Turingia, la Frankenhäusen, dramaturgul berlinez Rainer Kerndl face parte din generația mai tânără a dramaturgilor din R.D.G. După o primă tinerețe trăită în condițiile aspre ale fascismului, în Polonia ocupată de naziști — experiență de viață care va marca o bună parte din creația lui — dramaturgul, după ce desfășoară scurt timp o activitate politică în rîndul tineretului revoluționar german, se consacră scrisului literar dramatic și gazetăriei, îndeosebi criticii teatrale. A colaborat la publicațiile „Junge Welt“, „Wahrheit“ și, din 1963, la ziarul „Neues Deutschland“.



Serierile sale dramatice au fost și sînt în genere prețuite atît de către public, cît și de către critica de specialitate, pentru linia lor tematică, adînc ancorată în problemele istoriei edificării statului socialist R.D.G., probleme în care conflictele sociale și istorice se întrec cu conflicte de conștiință și de relații etice. Printre lucrările lui mai de seamă, pomenim: Umbra unei fete, Copiii lui, Pledoarie pentru cei ce caută, Bizara călătorie a lui Alois Fingerlein, Noaptea compromisurilor ș.a. După ce a pledat pentru depășirea traumelor trecutului și pentru opțiunea socialistă, distanța critică față de realitățile revoluate ale istoriei este folosită, în ultimele sale scrieri, față de sechelele acestui trecut în relațiile actuale, sociale, în climatul construcției noii lumi socialiste. Pe aceste coordonate a fost scrisă și piesa Cînd vine Ehrlicher, a cărei versiune românească o publicăm în paginile ce urmează.

# Cînd vine Ehrlicher<sup>\*</sup>

Comedie în două părți

de

**Rainer Kerndl**

în românește

de

**Florin Tornea**

<sup>\*</sup> Joc de cuvinte, în titlu; Ehrlicher, în limba germană, înseamnă „cel onest“, fiind, în același timp, un nume de persoană.

## Personajele :

EVA

SUZANA

KURT

ARTHUR

PAUL

# PARTEA I

Un dormitor : pat larg, conjugal, dulapuri în pereți ; în dreapta, o măsuță-toaletă cu oglindă mare și un taburet. Ușa spre coridor, deschisă. O fereastră mare e presupusă a da de-a dreptul înspre public : când are loc o acțiune mai semnificativă, ceea ce se întâmplă nu o singură dată, „fereastra” va fi folosită în chip pantomimic de către interpreți.

Eva, în capot de dimineață, șade în fața toaletei, adâncită, cu ostentivă atenție practică, în tratarea obrazului ei. ocupație care, numită make-up, durează, de cele mai multe ori, foarte mult.

KURT (de afară) : Când urma să vină ? (Eva e tocmai atentă la combaterea ridurilor de sub ochiul drept ; nu e, de aceea, în măsură să răspundă, ba poate că nici n-a prea auzit întrebarea.) Dinspre partea mea, poate să nici nu vină. Astăzi mi-e silă de orice moacă, mai ales de-a lui... Ai zis ceva ? (Eva n-a zis nimic. Mai precis, și-a rătăcit o pensuliță sau un dermatograf printre sticlute și borcănășe și caută enervată și supărată.) Ce am eu cu toată sentimentalitatea asta a amintirilor comune, de „tinerete” ? Cei mai mulți nu fac decât să se arate nespus de entuziasmați când dau peste unul din vremea școlii. După zece minute, nu mai există nimic de spus și se instalează marea pauză a jenci. Al mai antipatic dintre colegii actuali îți este mai aproape : cel puțin cu asta ai o treabă (Afară, unde, după zgomot, Kurt trebaluiește, e trântită cu putere ușa unui dulap și se sparge un pahar. Eva își intrerupe pentru moment activitatea, se uită cu jumătate de ochi spre ușa deschisă, apoi îl resemnată din umeri și trece din nou la al său make-up.) La naiba ! Un pahar din cele bune. Toate se îngărmădese astăzi. Unde îți fărașul ? A, uite-l... (Afară zăngăne o găleată.) După toate cele, am senzația că sînt pus să joc, într-o mini-întîlnire a clasei, pe amfitrionul vesel. Să nu umblî desculți prin bucătărie ; te mai poți tăia într-un ciob. (După zgomot, el răstoarnă în găleată cioburi de sticlă.) Dealtfel, în genere, ce deprindere aiurită, să te tot fiți desculți prin casă... (Din culise, se face auzit, umblind de colo pînă colo : acum se află, pare-se, în altă

cameră.) În orice caz, mi se pare total lipsit de gust din partea lui. Lipsit de gust și lipsit de obraz. (Eva se încrunță, lasă din mînă o pensulă, privește înainte.) Nu se poate ! (Se pare că a fost luat prin surprindere.) Eva ! Ai luat tu diagrama mea de pe perete ? (Eva cascadează uimită ochii se ridică, dă să iasă.) Pînă aici trebuia să ajungem ! (Pare scos din sărite.) Aruncată în dosul biroului, ea o zdreanță. Capitulara are loc chiar în propria-ți casă. (Eva rămîne locului, în pragul ușii, se întoarce apoi agale la taburetul ei și se așază.) Repede ai adus-o din condei. Bravo ! Ca în caricaturile alea în care se schimbă mutrele, după cum bate vîntul. Numai că eu nu sînt o caricatură dintr-o revistă umoristică și nici nu sînt dispus să mi se facă una, în orice caz, nu între cei patru pereți ai mei, nu aici — mă auzi ? (Eva se ridică din nou, se duce la „fereastră”, privește afară ; face mutra unui obișnuit cu toate astea și care, totuși, ar fi în stare, odată, să-și piardă răbdarea.) Ce voiai ? Să o faci să dispară ușurel, pe neștiute. Nu ? Un delicat semn de considerație față de musafirlul nostru — pentru ca seara să se scurgă într-o plină de amintiri și nostalgia reverie, pentru ca nimic din prezentul cel aspru să nu fie atins. N-ai nevoie să-mi răspunzi — am înțeles perfect. Bunul, bătrînul nostru prieten să nu vadă, doamne păzește, ca pe un „mane-tekell”, atîrnînd de perete, ceea ce astăzi la prînz, în calitatea lui de tovarăș onest, a desființat, în baza prerogativelor lui de la centru. Cadavrul mai pute. Ucigașului nu se cade să-i pui

la indoială mirosul. (După zgomotul pe care-l face, Kurt pare să-și facă, furios, de lucru prin cameră. Eva își mucecă buzele și nu face impresia că ar fi prea veselă.) Numai că viitorul nu se lasă interzis. Iar el, scumpa mea, o să se lovească de el oriunde s-o așeza, în casa mea. Am să-mi umplu toți pereții, am să folosesc orice cui liber cu proiectele mele! (Eva își caută salvarea în sarcasm. Face gestul de încheiere a unei dezbatere zadarnice, ca și cum ar zice: „poftim, nu te jena, dă-i drumul!”) Așa: încolo cu pașiștea domnului Dürer. La colț, cu „Edecarii de pe Volga” ai amicului Repin. În dosul biroului, panorama orășenească a maestrului Canaletto... Tapetul meu să aibă drept model indicatorii exacti către celălalt mileniu! Cel ce vrea să ia loc aici trebuie să renunțe la idila timpurilor înnegurate! Cel ce-o să bea din coninutul meu trebuie să toasteze pentru anul 2000! Așa. Iau ciocanul și-mi pun în cui, pe pereți, tablourile mele — să vedem, să le conteste careva... (După cite se aude, se repede iarăși în bucătărie, mișcându-se și ciocănind pe acolo. Eva pare să acorde un anumit interes acestor acțiuni sonore: ba, noua lui cotrobăială în bucătărie îi creează chiar o tensiune curioasă: dacă s-o apuca iarăși să dea cu ceva de-a azvirlita? Dar iată-l pe Kurt apărind în ușă, înarmat cu câteva coli mari de diagrame și cu un ciocan.) Unde-s cuiile?

EVA (se uită lung la el, apoi): Tu nu te-mbrați?

KURT: Mai erau citeva în antică de zahăr, acum o săptămină. (Diagramele îi alunecă din mână; le adună, neîndeminate, sub braț.)

EVA: Ia-ți o cămașă curată.

KURT (e încă ocupat cu ciocanul și cu diagramele): De asta-mi arde mie? De că-măși curate? Cuiile! De cuiie am nevoie!

EVA: Acu' te pomenești cu el.

KURT: Și de-ai-a trebuie să dispară astea? (Arată acuzator o diagramă.) Recunoaște că te și aștepti la înfringerea mea. De ce taci? Spune.

EVA (sastisită): Ce să-ți spun?

KURT: Ce, ce, ce, ce! Văd eu că te cam lasă rece problemele mele...

EVA (se întoarce): Te rog, încetează!

KURT: Poftim!

EVA: N-am habar de nici o înfringere de-a ta. Și, în general, n-am habar de nimic.

KURT: Bine, bine. Nu vreau să te deranjez. (Dă să iasă iarăși.)

EVA: Kurt! (Kurt rămâne în ușă; după o clipă.) Ei, spune... Ce s-a-ntimplat?

KURT: Nimic important.

EVA: Aha!

KURT: Cineva de sus a dat un aviz defavorabil. Și o toană nostimă a destinului l-a făcut să apară, în persoana bătrînu-lui nostru coleg de școală. Așa ceva se

născoceste, de obicei, în teatru. Mie mi se întâmplă în viață.

EVA: Și? (Propriu-zis, replica ei e menită numai să-l facă să-și descarce nervii; interesată de a face nu pare să fie.) Ce-a mai fost?

KURT: Nu-ți ajunge? Poftim! Ce-a mai fost arată cam așa, că mîine, în fața colaboratorilor, va trebui să reflectez auto-critic: am fost, în adevăr, în stare să vă scot din mizerie proasta administrare a fabricii voastre de textile. Acum, însă, am dat de capăt; acum, mai departe, nu știu ce să fac.

EVA: Ceea ce, desigur, ar însemna o pată pe obrazul făcătorului de minuni economice al orașului nostru...

KURT: Firește, ție îți vine să persiflezi; rizi, ia-mă în balon! (Zvirle ciocanul și diagramele pe pat.) Pentru că mă văd incapabil să mai garnisesc cu succese eterna cîrpecăală improvizată, pentru că mă pune dracu' să insist a propune să urmez riguros calea viitorului unei industrii moderne. Din cauza asta, de la o vreme încoace, oricine e în drept să mă ia în tîrbacă. Legea inerției se dovedește încă o dată poruncă supremă a dezvoltării noastre furtunoase. Măruntel necazuri de care se vaită oamenii noștri copleșesc toate cele. În fața scîncetului bravilor noștri contemporani, vocea categorică a viitorului trebuie să amuțească. (Crește în emfază, plin de sensibilitate.) Cel ce vrea, aici și prebutindeni, să ispitească masele spre noul secol intră și astăzi, ca nebun ori ca cretic, în cărțile de istorie. Și, fiindcă, se pare, n-am stofă de cretic, o să trebuiască să mă resemnez la rolul de nebun. Așa că oricine c în drept să mă ia în ris. Ce rizi?

EVA: Uite-așa! (În adevăr, pușnește în ris ușor.)

KURT (neîncredător): Uite-așa, ce?

EVA: Așa, o năzărire.

KURT: Așa. O năzărire...

EVA: Vedeam pareă pe cineva cîntînd la violoncel în timpul în care cuvîntai așa de frumos. (Kurt se uită cu uimire la ea. Eva își aranjează mîrunțișurile cosmice.)

KURT: Sînt situații în care te pomenești singur, singurel. (Cu reală amărăciune.) Singur, singurel.

EVA (fără să ridice privirea): Da.

KURT: Ce, da?

EVA: Se întâmplă.

KURT (furios): Toemai.

EVA: Știu că poți să fii tare, tare, singur.

KURT: O observație, prin excelență, obiectivă.

EVA: Aștepti așa ceva de la mine?

KURT: Mi-ar fi de ajuns un pic de înțelegere.

EVA: Nu, zău? (Kurt neagă din cap, semn că s-ar voi condescendent, indulgent, dar

face un efect oarecum comic. De-a dreptul.) Ce să-nțeleg, Kurt? Te-ai întâlnit cu Fridolin; ai aflat că face parte din centrala ta. În loc să schimbi amintiri din tinerețe, v-ai luat la hartă. Ești cam întors. Asta știu. Mai mult, nimic.

KURT: Seuște-mă de amănunte.

(Eva dă din umeri și se dedică din nou arsenalului ei cosmetic, de pe măsura de toaletă; dar mai mult incurcă decât aranjează. Kurt, dus cu mîntea în altă parte, se ocupă de diagramele lui de cercetare.)

EVA: Că ai reușit întreprinderea textilă a orașului pe linia de plutire, nu ți-o contestă nimeni. Dacă ar fi să fie în urbea asta un cetățean de onoare, tu ai fi primul care...

KURT: Zăpezi de altădată. (Dă din cap la „sferestră“.) Atît doar că dumnealor încă nu știu că s-au topit de mult. Un economist nu-i un poet. Faima lui e legată de bilanțuri.

EVA: Parcă aveai un proiect, cum s-o duceți mai departe. Alergai de colo pînă colo, luni de-a rîndul, ca un Moș Gerilă: stați să vedeți, cînd oi desface eu sacul ăl mare...

KURT: Apă de ploie! De azi de la prînz, știu că tot ce-am trambalat cu mine nu-i decît o himeră. Năluca unui netot, bună numai pentru prea zeloșii cîrțomani: să le fie exemplu de ceea ce nu e, în nici un caz, cazul să facă.

EVA: Asta o zice Fridolin?

KURT: Cam așa...

EVA: Nu pricep. Doar se îngrămădiseră succese peste succese.

KURT: Ceea ce socotește omul de treabă de aici drept succese, pentru mine a însemnat epocă de tranziție. Numai că aici în oraș epoca de tranziție e decretată stare de permanență.

EVA: Și oamenii tăi ce spun?

KURT: Cel ce vrea să ajungă la ceva nu lasă de nimeni să i se zgîiască în cărți înainte de vreme. Am eu experiența mea. Tactica. Fără tactică, nu merge.

EVA: Bravo. Cu tactica asta a ta m-ai înfundat.

KURT: Ca și cum aș fi vrut să îmbrobodesc pe cineva...

EVA: Să nu lași pe nimeni să se zgîiască în cărțile tale. Vorba ta.

KURT: Ce vrei? Oamenii au fost mulțumiți. Au profitat din asta, au avut din nou chef de muncă, banul era ban. Nu-și dădeau seama că așa n-o să poată merge în veșii vecilor. Eu mi-am dat seama. Așa că, în vreme ce le lustruiau bocancii cei vechi, le luam și măsura pentru alții noi. Care să li se potrivească în anii șaptezeci și...

EVA: Pe tăcutelea! Pe ascuns!

KURT: A păgubit cineva din asta?

EVA: După contabilitatea ta — nu, fără îndoială.

KURT: La timpul oportun, s-ar fi justificat totul.

EVA: Democrație, la timpul oportun.

KURT: Scumpa mea, se pare că e mai ușor să bagi în capul unui puști de opt ani marea tablă a înmulțirii, decît să conduci fabrica asta. Nu confunda dimensiunile.

EVA (il fixează o clipă, apoi se întoarce): Schimbă-te. Poate să sosească dintr-o clipă-n alta. (Kurt se așază pe pat, ia în mînă una dintre diagrame.)

KURT: Și taman fostul meu coleg de clasă îmi pune bețe-n roate. Prietenul de școală. De la care nu te-ai fi așteptat nici odată. Intră și zice: nu mai căsca ochii; eu sînt. Și, după asta, te toacă și te toacă, pînă te crezi tu însuși cel mai nechemat dintre diletanți, fușărînd în voie prin economie. Cu tot soiul de argumente. Stoarse din cele mai înalte meditații. Dar fără nici o cifră exactă. Și, ca încheiere, se invită la mine, ca și cum nu s-ar fi petrecut nimic-nimic.

EVA: De mîncat o să mînnînce, cred, la hotel.

KURT: Foarte atent...

EVA: Ai putea, mîine, să ieși tu copiii?

KURT: Mîine?

EVA: Eu am consiliu pedagogic. Dacă e să mă mai duc și la creșă, nu mai prind magazinele deschise, și n-am cumpărat nimic pentru simbătă și duminică.

KURT (agresiv): S-o fac și pe asta tot eu!

EVA (își înghite supărarea): Dac-o fi și-o fi, mă descurc și singură.

KURT: Mă rog, mă rog... Fac eu toate cele. La o adică, iau tot menajul în primire.

EVA: Drăguț din partea ta.

KURT: Mă exilez, din nou, în bucătărie. Economistul posedat de zările viitorului își pune șorțul și se gătește cu aspiratorul de praf și cu cirpa de șters.

EVA: Hai, du-te odată și te schimbă!

KURT: Nu-ți par destul de atrăgător așa? Nu te simți destul de onorată cu mine — față de dumnealui?

EVA: Cu elevii mei, cu cei opt ani ai lor, o scot, orice-ai zice, mai ușor la capăt.

KURT: Doi ani de muncă duși pe apa simbetei! Proiectele mele pentru această uzină, pentru întreg orașul — azvîrlite la eoz. Totul rămîne cum a fost. Nu mai au decît o misiune — să întretin starea de spirit de automulțumire că am ieșit din mizerie, dar s-o întretin la o temperatură moderată!

EVA (după o pauză): La urma urmelor, s-a schimbat cumva Friedl?

KURT: Ne-am schimbat cu toții.

EVA : Zău ?

KURT : Crezi că nu ?

EVA : Păcat.

KURT : Draga mea, eu mă izbesc zi de zi de realități. S-ar putea să existe și vreunul în stare să-și păstreze proaspetele frumoasele visuri din anii pubertății, atunci când are de-a face, toată ziua-bună ziua, ca dascăl, numai cu visuri din astea. *(Eva se duce la șifonier și-l deschide.)*

EVA : Ce rochie să-mi pun ?

KURT : Pentru el — cea mai frumoasă.

*(Eva scoate o cămașă din șifonier și i-o întinde lui Kurt.)*

KURT : Fridolin, vedeta clasei, slăbiciunea tuturor fetelor, idolul școlii...

EVA *(nerăbdătoare)* : Poftim. *(Ii ține întinsă cămașa.)*

KURT : Și dacă tocmă dumnealui mi-a azvîrlit proiectele la naiba, ceva trebuie să fie la mijloc, nu-i așa ? Lucrurile stau cam altfel. Incepi să fii sceptică — să te îndoiști chiar de propriul tău bărbat..

EVA *(ii aruncă cămașa în poală)* : Ești cam tralala, zău așa. *(Se duce din nou la șifonier și deschide altă ușă.)*

KURT : Văd, după cum reacționezi.

EVA : Ce vezi ?

KURT : Știi tu bine. *(Eva se întoarce și-l privește.)* Că timpit nu sînt.

EVA : De mult n-am mai apucat să văd că-ți mai dai seama de reacțiile cuiva. Butonii îi găsești în noptieră.

KURT : Oricum, curajul să se invite singur la mine nu l-a avut.

EVA : Nu fi stupid.

KURT : Ți-a telefonat ție la școală. Nu e nevoie să fii un psiholog abisal ca să văd ce efect a avut asupra ta.

EVA : Adică ?

KURT : N-ai găsit ceva mai grabnic de făcut decît să iei astea *(ii arată, iarăși, demonstrativ, una dintre diagrame)* și să le ascunzi cit mai repede. Vrei să-i demonstrezi că tu nu ai nimic de-a face cu... trăsnelile mele. Că te distanțezi !

EVA : Cit ai băut, acolo, în bucătărie ?

KURT : Două degetare.

EVA : Prea mult, două, pentru halul în care te afli.

KURT *(naiv)* : Da, ar cam trebui, de-acum încolo, în genere, să fiți mai atenți cu mine...

EVA *(oarecum furioasă)* : Chestiile alea le-am scos de pe pereți fiindcă mai e nevoie, cînd și cînd, să se șteargă praful. De regulă, te scutese să intri în contact cu asemenea trebi profane. De te-ai fi împoiat, ca de obicei, abia pe la miezul nopții, le-ai fi găsit iarăși pe pereți. Asta-i. Și că te-ai ciondănit cu Fridolin, n-am aflat-o decît de la tine. Și ceea ce am aflat, în fond, cu adevărat, e foarte puțin. Dar cu asta sînt deprinsă. Iar ai

scos din tine o droaie de vorbe ca să nu spui mai nimic.

KURT : Cum ? *(E cu adevărat surprins.)*

EVA : Da.

KURT : Iartă-mă. *(Face un gest confuz, nesigur.)*

EVA *(cu vehemență)* : Dar schimbă-te odată, pentru dumnezeu !

KURT *(iși descheie cămașa)* : Nu știuseși nimic despre asta ?

EVA : Nu.

KURT : Nostim... *(Iși trage cămașa pe cap.)*

EVA : N-am stat nici cinci minute de vorbă.

KURT : Unde-mi sînt butonii ?

EVA *(sleită)* : În noptieră.

KURT : Și-o închipui, te pomenești, că am putea să ne prefacem o seară întreagă că problema asta n-ar exista între noi. *(Iși pune cămașa proaspătă. Eva se duce la noptieră, scoate butonii și vine spre el.)*

EVA : Dă-neoa ! *(Ii ia brațul și-i prinde un buton la manșetă.)*

KURT : Auzi colo ! Ca și cum eu aș fi în stare să am capul, măcar un sfert de oră, în altă parte.

EVA : Ține brațul ! *(Se oprește din îndelețnicirea ei, reflectează.)* Ia spune-mi... En ce opinie ar trebui să am, în toată afacerea asta ?

KURT : Cel mai bun lucru ar fi să te ții de-o parte. *(Eva incremenește, pur și simplu, se zgîțește la el, ceea ce Kurt nici pe departe nu observă.)* Încalziți-vă amîndoi la poveștile voastre de școală.

EVA : Halal !

KURT : Te bucuraseși, pareă, de asta.

EVA : Bravo. *(Il lasă, se mișcă nervos încolo, și-neoave, se joacă cu butonul de manșetă care i-a rămas în mînă.)* Un am întreg am tot povestit copiilor, la ora de educație cetățenească, cum au ajuns părinții lor adevărați proprietari ai fabricilor. *(Fără voie, începe să vorbească ca-n clasă, dar cu o nuanță sarcastică.)* Acum, mîntea tuturor e îndreptată spre producție și munca e pentru toți o bucurie, iar fabrica o simt ca pe a lor proprie. Da, fetițo, atâtă tîu se califică și tu știi ce va să zică asta, nu ? Ei, cine știe ? Așa e, băiete, cînd un muncitor devine maistrul sau cînd e în stare, el însuși, să repare o mașină. Și maică-ta, Katrin, maică-ta o să ajungă chiar inginer. Și, cînd te gîndești, la început, acum cîtiva ani, cînd a intrat în uzină, îi era încă teamă de mașini. Vedeti ? *(Crește, pe măsură ce vorbește, în sarcasm.)* Și, pentru că fabricile astea, adunate într-o singură mare întreprindere, sînt singurele fabrici din orașul nostru, tot ceea ce se întîmplă acolo bun este bun și pentru orașul nostru ! *(Lui Kurt.)* Și, de astăzi, de la prînz, toate astea nu mai sînt valabile ? Ori, poate, nu erau valabile nici ieri, nici săptămîna trecută ? Le-am povestit, cumva, copiilor, basme ? Trebuie, cumva, să pun ora viitoare sub

semnul unei posibile autocritici? Mai există în chestia asta și-o chichiță, dragi copii, atât doar că eu nu știu ce fel de chichiță e. Neîndoios, toate acestea sînt încă prea complicate pentru voi; dealtfel, și pentru mine sînt la fel de complicate. De așa ceva ne lovim ceva mai tîrziu: la vremea potrivită!

KURT: Nu te pripri... Doamne, mie îmi fierbe capul de alte alca, nu de puștimea ta din școală. De-aș avea cu grijile tale...

EVA: Știu. Grijele mele n-au fost niciodată importante. Înainte, munca mea era o punte de a ajunge mai repede la frigider; între timp, a ajuns un soi de mobilare a timpului liber, pe care mi-o suportă cu un aer protector: nu-i poți pretinde, la urma urmelor, nevestei, să șadă, cit e ziulica de lungă, acasă; ba, nici nu e văzut cu ochi buni așa ceva și nu prea se potrivește cu imaginea unui conducător socialist! Cam așa gîndești tu.

KURT: Vechea flașnetă! Eu nu sînt psihiatru. Nu sînt competent în complexe de inferioritate. (*Eva trîntește butonul pe masa de toaletă și vrea să iasă.*) Mă rog, poftim, nu ești obligată să-ți subminezi autoritatea pedagogică. Așa a fost, cum zici.

EVA: Atunci, la ce toată iritarea? Era doar jumătate de adevăr? Și, cu cealaltă jumătate ce facem? Pe chestia asta sînt o soțioară cuminte și mă țin de-o parte.

KURT (*parînd*): Nu la așa ceva m-am gîndit.

EVA: Mă simt ca șeful neplătit al publicității propriului meu bărbat. Care e chemat, prin copiii de școală, să-i convingă și pe părinții lor de măreția acțiunilor tale.

KURT: Ești isterică, zău așa...

EVA: Numai asta n-aș vrea, Dumnezeu! (*Se duce repede spre pat.*) Mi-ar fi tare penibil. E de ajuns un isteric în familie. (*Îa ciocanul și-l oferă, provocator, lui Kurt.*) Parecî voiai să te manifesti drept creator de spațiu. Ori tot cîntecul de lebdă de adineauri a fost iarăși o revărsare sufletească pe care, slavă domnului, și-o poți îngădui măcar acasă, fără să-ți pierzi demnitatea? (*Îi dă, cu silă, ciocanul.*) Dacă ai pus cuiele în zaharniță, trebuie să mai fie acolo. În orice caz, sub un chil de zahăr tos pe care l-am vărsat ieri deasupra. Dar, subliniez, fără nici o intenție. Doar din grabă.

KURT (*Îa ciocanul, nu știe ce să facă cu el*): Nu foloseai niciodată cutia aia.

EVA: Uite c-am folosit-o, iubitule. De dragul tău. Ca să nu te mai aud cîcălindu-mă cu zahărul din pungă, bolovănit din cauza umezelii. Mai vrei ceva? A, da. Începînd de mîine, și-o făgăduiesc solemn, n-am să mă mai fiți descultă prin casă. Iar pe frigider am să pun o foaie de hirtie și un pix, să ai unde să-ți așterni în

scris viitoarele tale pretenții. (*Eva se duce la șifonier și se uită înăuntru. Kurt schimbă ciocanul dintr-o mîină în alta, apoi îl pune din nou pe pat.*)

KURT: Iartă-mă. (*Eva dă din umeri.*) Mi-am cam dat drumul.

EVA: Mă rog... Și eu.

KURT: Ne-mpăcăm?

EVA (*peste umăr*): Așa ne-o promitem întotdeauna.

KURT: Nu prea sînt azi în toane bune.

EVA: Și asta o spui întotdeauna. După.

KURT: Da?

EVA: Da.

KURT: Păi...

EVA: De-aproape trei ani.

KURT: Să nu exagerăm.

EVA: Aproximativ...

KURT: Recunoaște și tu, cînd vine unul de-alde noi de la muncă, cu problemele lui... Se vede că atunci fac uneori o impresie cam... (*Își smulge cuvîntul*) penetrantă.

EVA (*lapidar*): Se vede, uneori, cam...

KURT: Eu nu-mi dau seama.

EVA: Eu, da.

KURT: Trebuie să mi-o spui.

EVA: Dumnezeu!

KURT: Ce, nu mi se poate vorbi?

EVA (*Îl invită, cunosătoare*): Mai vîno și cu asta, ca și cum n-am alte probleme pe cap! Șompa mea, mai scutește-mă, pentru numele lui Dumnezeu, de neroadele tale fleacuri din școală.

KURT (*jenat*): Fac eu așa? Deseori? (*Eva nu răspunde.*) Ei, vezi?

EVA: Ai prea rareori ocazia. M-am dezobișnuit să-ți vorbesc de treburile mele din școală.

KURT: Atunci, logic vorbind, nici nu pot lua atitudine. (*Grăbit, fiindcă simte absurditatea observației sale.*) În orice caz, trebuie să recunoști că nu ți-am pus nici un băt în roate, cînd, acum un an, bătrînul tău profesor ți-a făcut propunerea să-ți dai aspirantura.

EVA: Nici prea pasionat nu m-ai încurajat s-o fac.

KURT: Era vorba de aspirantura ta. Tu trebuia să decizi. La condițiile de-aiici din casă, și la ceea ce ar mai fi fost nevoie să se organizeze, eram pregătit să fac față. (*E iarăși în apele lui; ceea ce nu-l împiedică să-și dea onest părerea.*) Văd și eu bine că nu te satisface să muștruluiști la boboci. Dar... Tu singură n-ai vrut altfel.

EVA (*se uită la el, apoi face un gest dezarmat*): Ar fi fost prea de tot. Sînt de prea multă vreme scoasă din munca pur teoretică. (*Se gîndește o clipă, apoi își „scutură” gîndul și scoate din șifonier o rochie lungă, de seară.*)

KURT (*se îndreaptă spre ea*): Fără ostentație, dacă se poate...

- EVA : N-am de gînd. (*Atîrnă rochia de seară de dulap, se duce iar la șifonier și își alege altă rochie.*)
- KURT (*o observă*) : Orice s-ar zice, nevestă-mea arată încă strașnic. (*E în spatele ei.*)
- EVA : Găsești ?
- KURT : Mi-e milă de bărbații care n-au o femeie ca tine.
- EVA : Nu mai spune ? (*Scoate rochia de pe umeraș.*)
- KURT : N-are cine să-i ispitească. (*O ia în brațe.*)
- EVA (*fără să se uite la el*) : Știu că nu mă înșeli. Știu asta.
- KURT (*zvirle rochia pe pat*) : E și asta ceva, și nu puțin. (*O ține din nou strîns. cu ambele mîini.*)
- EVA (*peste umăr*) : Și asta, zici, e un merit de-al tău ?
- KURT (*ironic*) : Păi, nu ?
- EVA : Poate n-ai avut vreme.
- KURT : Se prea poate. (*E iarăși sigur pe el.*)
- EVA : Poate... am avut eu mai multă vreme.
- KURT : Dacă zici tu...
- EVA : Asta nu te-a neliniștit ?
- KURT : Poza adulterinei nerușinate nu-ți șade, Eva mea mică.
- EVA (*se uită la ceas*) : Ceasul tău merge bine ?
- KURT : Nu contează. (*O sărută.*)
- EVA : Măi, omule, e trecut de opt. (*Vrea să se desfacă din îmbrățișare.*)
- KURT : Nu sîntem acasă. Pentru nimeni.
- EVA : Lasă prostiile.
- KURT : Luminile stinse ! Storurile trase ! (*Se desprinde de ea, stinge lumina, dar dinspre coridor pătrunde destulă lumină ca să lase camera în semiobscuritate.*) Casa e goală. Poate veni și poate suna cine-o pofti. Aici nu-i nimeni. (*Se apropie iarăși de ea.*)
- EVA : Zău, ești nebun.
- KURT : De acord. Sînt nebun și găsesc că e frumos să fiu. (*O îmbrățișează din nou și o trage spre pat.*) Normali sîntem mereu. Sîntem prea adesea normali. Asta înăbușă totul — normalul — fără să ne dăm seama. (*Se așază, fără să-i dea drumul, pe marginea patului.*) Pînă la urmă, uităm că ne și iubim.
- EVA : Da.
- KURT : Moara asta de toate zilele ne macină pe nesimțite. Și eu care spuneam cîndva că oamenii cu tîmplele cărunte sînt plicticoși ! (*O privește adînc, ea îi stă tăcută în față.*) Te iubesc... ca atunci.
- EVA : Vezi că șezi pe pozele tale.
- KURT (*trage, în timp ce vorbește, o diagramă de sub el*) : E cam snob. În zilele noastre, așa ceva : sîntem căsătorii de nouă ani.
- EVA (*nu fără ironie*) : Și nu m-ai înșelat niciodată.
- KURT : Și te iubesc încă. (*În timp ce-o ține cu brațul stîng, ține cu mîna dreaptă diagrama.*)
- EVA : Director de fabrică, și tot la prima nevestă. (*Găfind.*) Dealțul, chestia cu omul și cu tîmplele cărunte a spus-o Fridolin. C-ar fi plicticoase.
- KURT : Se prea poate. (*Pune diagrama departe.*) Nu mai știu. (*O cuprinde și cu brațul drept.*) Tu ai rămas frumoasă. Și nevasta mea.
- EVA : După cum se vede, nu-ți lipsește nimic.
- KURT : Bine de ceel ce are.
- EVA : Și tu mă ai.
- KURT : De o superbă eternitate. (*Vrea s-o tragă spre el.*)
- EVA : Asta s-o spui mai des.
- KURT : Dacă vrei, de o sută de ori.
- EVA : Da, astăzi. (*Se așază în fața lui pe covor.*)
- KURT : În fiecare zi. Începînd de mîine.
- EVA : Ar fi de ajuns și o dată pe lună.
- KURT : Exact așa ședeai și-acum 12 ani. În după-amiaza aceea. (*Eva se uită la el nedumerită, lovește cu degetul în censor-nicul lui, dă să se ridice. Kurt o împinge la loc.*) Cînd începuse eternitatea. Da, tu asta n-o mai știi. Eu, însă, n-am uitat. (*Se apleacă un pic spre ea.*) Soarele se întindea doar de-o palmă deasupra cîmpilor și apa canalului juca în sute de culori. Ședeai pe treapta de piatră cea mai de jos a vechiului chei... Ca acum. (*Îi ia capul între mîini.*)
- EVA (*după o pauză*) : Leșisem moart în golful de nisip, fără să mă uit îndărăt și doar cu un gînd în mîinte : dacă nu vine, de data asta, după mine, renunț.
- KURT : Și am venit.
- EVA : Cu șase minute distanță.
- KURT : Cînd am ajuns la treaptă, te smiorcăiai în așa hal că-mi venea să fac, pe loc, cale-ntoarsă.
- EVA : Atît, că nu mai aveai destul suflu s-o mai faci.
- KURT : Exagerezi.
- EVA : Gîfăial ca un vechi vas cu aburi hodorogit.
- KURT : În orice caz, știam că mă aștepti.
- EVA : A durat mult pînă s-o știi.
- KURT : Toți își închipuiau că tu și Fridolin...
- EVA : Tinerii pricep teribil de greu.
- KURT : Aproape că nici nu te uitai la mine.
- EVA : Păi asta e.
- KURT : Toată ziua erai cu el.
- EVA : Da. Și ?
- KURT (*ride un moment*) : Așa-i. Tinerii pricep mai încet.
- EVA : Foarte încet.
- KURT : Acum am să-ți spun una. Stăteam, ca acum, alături de tine. În bătaia piezișă a soarelui, umerii tăi păreau negri. Voiam să pun mîna pe ei...
- EVA (*fără să se uite la el*) : Știu.



KURT : Da ?

EVA : Mă așteptam s-o faci.

KURT (*îi mîngieie umerii*) : Apoi, ai sărit în apă. Bruce.

EVA (*ride încet*) : Stătusem așa o jumătate de oră.

KURT : Atît de mult ?

EVA : Cel puțin...

KURT : Mi se făcuse, deodată... frică.

EVA : Cînd am ajuns înapoi în golf, ceilalți plecaseră. După aia, pe drum, spre casă, te-ai pornit să-mi vorbești... de parcă ar fi trebuit să recuperezi o sută de ani de tăcere. Despre cîte-n lună și-n stele. Numai despre noi doi, nimic.

KURT : Tinerii pricip greu.

EVA : Iar mie îmi părea bine că nu te-ai încumetat s-o faci. Acolo, afară, la riu. (*Se uită adînc la el.*)

KURT (*se încrunță*) : Îți părea bine.

EVA : Mhm !

KURT : Complicate sînt fetele.

EVA : Să-ți spun și eu una. Două săptămîni după aia...

KURT : Aflase toată școala. (*Comic.*) Că „vorbim”. Eram mîndru.

EVA : De o abiziție cu care te puteai arăta în lume.

KURT : Și nu-i așa ? La vîrsta aia, e îngăduită asemenea vanitate.

EVA : Cînd era vreo teză la fizică sau la matematică și puteai ieși din clasă după ce ți-ai depus caietul. Friedl mă aștepta la poarta școlii. Nu arăta că o face din întîmplare. Pur și simplu, aștepta.

KURT : N-a jucat niciodată teatru.

EVA : Spunea simplu : e bine că tu și Kurt...

KURT : Asta nu mi-ai spus-o niciodată.

EVA (*după o clipă*) : Și se uita la mine, așa, ca să-mi fie clar că și credea ceea ce spunea. (*Se ridică deodată în picioare : Kurt este un pic incurcat ; se uită la ea.*) Ar fi trebuit să fie de mult aici, nu ?

KURT : Eu, oricum, nu stau să-l aștept... Eu cred că n-avea nici un rost să-ți spună asta. (*Eva ia rochia de pe pat și și-o trage peste cap. Călcîndu-și pe inimă.*) A fost un coleg pe cinste. Spun eu că nu ?

EVA : Cînd mi-a spus-o, acolo, în poarta școlii... m-a cam durut un pic. (*Kurt o privește întrebător. De-a dreptul.*) Pe tine te-am vrut. Asta știam. Asta era clar.

KURT (*jenat*) : Dar ?

EVA (*dă din umeri*) : Aflam pentru întîia oară că a te decide pentru ceva înseamnă întotdeauna, și a renunța la ceva.

KURT : Dar mă iubeai...

EVA (*cu nerăbdare*) : Da, totuși.

KURT : Pentru mine, orice altceva era fără importanță. Oricare alta !

EVA : Firește. (*E, iarăși, ușor resemnată : el n-o înțelege.*)

KURT : Atunci ?

EVA : Te-am vrut pe tine. Nu pe el. Dar cînd mi-a spus cît de nimerit i se pare că ne știe pe noi împreună, am avut senzația că sărăcisem, că pierdusem ceva... Ceva ce, cu siguranță, nu avusesem niciodată. Ceva ce, poate, n-aș fi putut nici odată să am.

KURT (*alarmat*) : Ceva, totuși, poate, ce ai fi vrut să ai ?

EVA : Nu. Nu pot să-mi explic.

KURT : Femeile par să fie complicate.

EVA : După atîția ani, numai presupuneri ? Nimic concret ?

KURT : Probabil că aduni, cu o singură femeie, prea puțină experiență. Așa că nu sînt competent. Și nu consider asta un merit moral, ca să preîntîmpin întrebarea ta. (*Eva își îndreaptă rochia, iar Kurt observă că una din manșetele lui nu are buton.*) Unde-ai pus celălalt buton ? (*Tine acuzator brațul cu manșa descheiată.*)

EVA : Scuză-mă. (*Se uită cercetător în jur.*)

KURT : Îl aveai, parcă. Mereu aceeași poveste. (*Eva a dat peste buton, pe musa de toaletă.*)

EVA : Dă-ncoace. (*Fixează repede butonul.*)

KURT : Stupidă descoperire.

EVA : Ai putea să-ți cumperi alții, noi.

KURT : Tu nu prea știi ce cadou să-mi faci de Anul Nou.

EVA (*se rotește în fața lui*) : Vrei să închizi ? (*Kurt trage fermoarul rochiei.*)

KURT : Păent.

EVA : Nu fi prost. (*Îi dă un bobirnac peste nas.*) Mersi !

KURT (*caustic*) : Acum poate să vină.

EVA : Ce-ar fi dacă ți-ai pune și cravata ?

KURT : O port ziua la fabrică. N-am voie. mîcar seara. să-mi păstrez o rămășiță din deprinderile mele ?

EVA : Bine, bine. Fără cravată.

KURT : Și, de vreme ce musafirul nostru se lasă așteptat, mă duc să-mi iau singur ceva de haleală. (*Dă să iasă.*)

EVA : Kurt... (*Kurt se oprește în fața ușii.*) Ne-om fi schimbat noi, oare ?

KURT : Noi ? (*Eva dă doar din cap și-l privește.*) Am mai îmbătrînit, firește. Dar ce-ți veni ?

EVA : Vreau să zic, schimbați față de cum eram acum 12 ani. Față de vremea zben-guielilor în apă, de pîldă.

KURT (*după o pauză*) : Din pricina lui întrebî asta ?

EVA : Din pricina noastră.

KURT : N-ai mai pus asemenea întrebare niciodată.

EVA : Nu.

KURT : Atunci, de ce tocmai azi ?

EVA : Știi și cu ? (*Kurt își reține o nouă observație și dă să iasă.*) Mă gîndesc numai că ar fi bine să știm.

KURT : Prin urmare, tot din cauza lui ? (*Revine.*) Vine un revizor. Vă rog, țineți deschise, pentru control, arhivele vicții.

EVA : Am așa, deodată, senzația că există în noi niște întrebări, și nu știu să le dau răspuns.

KURT (*mojic*) : Ca să vezi ce simt elevii tăi, când îi iei prin surprindere cu un extemporal. Sau nu se mai obișnuiesc asemenea metode barbare ?

EVA (*nu se lasă dusă*) : Poate fi aici din clipă-n clipă. Și o să vrea să știe de toate...

KURT : Ce mai facem, una-alta... Mă rog, așa ceva îl poți întreba și tu.

EVA : Și nu știu ce să-i răspund. Nu despre asta (*arată diagramele*), nu despre problemele voastre, din care tu m-ai exclus...Despre noi doi, Kurt.

KURT : Îl aștepti cumva pe marele inchiizitor ? (*Eva îl privește în tăcere. Devine nesigur, sub privirea ei.*) Ce-l interesează pe el toate astea ? Și, la urma urmelor, ce vrei ? (*Violent.*) Dacă a fixat pentru astă-seară termenul principal de înfățișare la marele tribunal conjugal, ar fi trebuit, măcar, să mă anunți...

EVA : Nu țipa.

KURT : De ce nu ? Copiii nu sînt acasă, n-avem pe cine să menajăm, și, oricum, nu-ți arde țic de așa ceva... (*Se întoarce și se îndreaptă spre „jereastră”, de unde privește în afară.*)

EVA : Curios. Ești gelos pe o amintire.

KURT : Gelos ! Aiurea !

EVA : Eu n-aș lua-o chiar ca pe o aiureală. Ar fi mai bună decît... (*Tace.*)

KURT : Decît ce ?

EVA (*prompt*) : Nepăsarea...

KURT : Acum îți par nepăsător ? Te pome-nești că și lipsit de dragoste ? Desigur. un soi de tiran patriarhal. Și mai ce ?

EVA : Nu l-am mai văzut pe Friedl de 12 ani...

KURT : Ți-am cerut eu vreo socoteală ?

EVA : Nu. Pentru așa ceva ești prea sigur de tine. Sigur pe proprietatea ta.

KURT : Se îngroașă dosarul păcatelor mele.

EVA : N-ai stat niciodată în cumpănă... Dacă ceva ar fi putut să fie.

KURT (*cu răbdare demonstrativă*) : Și ce-ar fi putut să fie ?

EVA : Da. Ce-ar fi putut ?

KURT (*sarcastic*) : Ei : ce-a fost ?

EVA : Nimic.

KURT (*aproape cinic*) : Mulțumesc !

EVA : Oricum, aș fi putut și eu... să am tentații.

KURT : Tu ?

EVA : De necrezut, nu ?

KURT : Firește că nu. ești și tu om și, pe deasupra, unul cu drepturi egale. În regulă. Ai avut cumva vreuna ?

EVA : Fii și tu o dată cinstit. În amintiri îți mai sînt aproape. Așa, mai reușești, cum-necum, să fii, post-festum, nesigur pe tine, ba chiar să resimți ceva, ca un soi de teamă, față de un posibil rival. Reminiscentele nu ți le lași învălmășite : în

ele mă aflu încă înregistrată ca o ființă pentru care ai tremurat... Acum, nu mai sînt decît o stare de fapt. O realitate obiectivă.

KURT : Acum zece minute eram convins că ți-am dovedit... (*Face gestul unei mari devoțiuni ; se simte efectiv lezat.*)

EVA : ...că sînt, propriu-zis, un punct foarte stimabil în repertoriul realizărilor tale. Desigur, cînd și cînd iei în mină o piesă ori alta din cele pe care ți le-ai procurat, ba unele din ele le poți chiar utiliza. Tare practic.

KURT : Asta e... jignire.

EVA (*după o pauză*) : Da. Seuză-mă...

KURT : Afurisit de amarnică mai ești, scumpa mea.

EVA (*ostenită*) : Iartă-mă...

KURT : N-ai să izbutești să-mi explici cu ce am meritat eu asta...

EVA (*se așază pe taburet, în fața toaletei*) : Știu că într-o anumită măsură mai fac încă impresie. Uneori mă surprind că nu mă mai interesează asta.

KURT : Arată-mi-l pe ăla care poate întinde luna de miere pe un răstimp de nouă ani ! Asemenea capital sufletesc nu găsești nici în romanele proaste. (*Cu gest larg.*) Sîntem de 12 ani împreună, fețițo ! (*Umblă încolo și-ncoace.*) Răceala ta de azi e de natură să-mi deschidă ochii.

De cînd ești acasă și de cînd s-a anunțat vizita asta... Uite, n-am să mă agăț iarăși de Fridolin. Dar, dacă ai cumva nervii zdruncinați, atunci du-te și trece-te în condica bolnavilor, că scumpii tăi colegi sînt și ei adeseori suplițiți de tine. Și indispensabilă nu ești. Dar nu-mi face mie zile fripte cu asemenea marațeturi metafizice. Numai fiindcă un amic de școală pică hodoronc-tronc în ordonata noastră viață. Așa, și acum ne-ar face bine un coniac, fir-ar să fie. (*Iese, dar vorbește mai departe, de afară.*) Că n-o să-mi sparg capul cu întrebări de maniac și cu complexe. (*Vine înapoi cu o sticlă de coniac și cu un pahar.*) Așa ceva n-am, și nu pot decît să mă mir, draga mea, văzîndu-te pe nepusă masă că mă servești cu ele, nu pot decît să mă mir. (*Bea.*)

EVA : Ne mirăm cam prea rar. Sîntem prea normali. Citez vorbele tale. Sîntem leiți-poleiți.

KURT (*supărat*) : Pe Friedl îl citezi ! Ai fost tare amabilă să-mi amintești de asta, ca să mă ferec să pun pe seama mea importantele lui opinii. Mi-e de ajuns propria mea viziune despre viață și lume și asta o pot susține și o pot argumenta cu o țarie de stîncă, invulnerabilă. Nu mi-e teamă de întrebările lui, puile. De-ar veni odată, ortac din moși-strămoși și ștab atoateștiutor azi ! Om vedea cine are de pus întrebări cutremurătoare și cum vor suna răspunsurile. Nu mi-e frică de ele. Unde e, mă rog ?

(De afară se sună. Amindoi tresar și se holbează unul la celălalt. În timp ce Eva rămîne imobilă, Kurt ridică mîna să facă un gest pe care l-ar dori grav să iese din cameră. Eva se duce la mîsuța ei de toaletă, stă în picioare în fața oglinzii și se contemplă meditativ. Afară se trîntește o ușă.)

KURT (din culise) : Tu ?

SUZANA (din culise) : Oare m-am schimbat cu așa de mult ? Nu mă băga în sperieți ; totdeauna mi s-a spus că sînt zurlie.

KURT (în culise) : De unde mai răsăriși ?

(Eva trage, surprinsă, cu urechea, se duce, apoi, să aprindă lumina. În momentul cînd întoarce comutatorul, apare Suzana în ușă, o descoperă pe Eva și intră numaidecît.)

SUZANA : Nu-mi revin ! Eva ! ...Eva și Kurt sînt cu adevărat încă împreună. Auzisem eu pe undeva zvonindu-se, dar cine mai crede azi în basme ? (Eva îi aruncă lui Kurt, apărut în ușă, în spatele Suzanei, o privire interogativă, căreia acesta îi răspunde cu un gest semnificînd o situație care-i depășește înțelegerea. Suzana întoarce capul cînd spre unul, cînd spre celălalt.) Pun rămășag că ai bătut recordul căsniciei în cercul nostru. Eva. Felicitările mele. Și, la o adică, cum o mai duceți ? (O îmbrățișează pe Eva cu înfocare.)

EVA : Asta e, în adevăr, o surpriză, Suzi !

SUZANA : Dacă l-ai suportat alita pe Kurt, trebuie să fie ceva în neregulă cu el.

KURT (sarcastic) : Mersi.

SUZANA (lui) : N-ai pentru ce. Încă din școală am mizat pe tine, o dată, cînd ne pusesem întrebarea care dintre băieți o să fie cel mai „sub papuc” dintre bărbați.

KURT : S-a pus o asemenea întrebare ? Nu-mi prea amintesc.

SUZANA : Doar între fete. Mai ții minte, Eva ?

EVA : Nu vrei să te faci comod ?

SUZANA (în timp ce-și dezbracă paltonul) : Te cam roșiseși la față, pe chestia asta. Ca sfecla, așa zice. Și m-a amuzat ! (Își aruncă paltonul pe taburet.) Dar am avut dreptate. Poftim !

KURT : Și ce vînt te-aduce în tîrgul ăsta părăsit ?

SUZANA : Ca să ți-o spun așa, de la obraz, faima ta.

KURT : Foarte onorat.

SUZANA : La așa întrebare, așa răspuns.

EVA : Bei ceva ? (Îi în paltonul să-l ducă afară.)

SUZANA : Dacă nu deranjez...

EVA : Deloc. (Stă cu paltonul în brațe, încă nehotărîtă, încă nițelus confuză.)

KURT : Unde ai tras ?

SUZANA : Deocîndată, nicăieri.

KURT : Așa... (Îi aruncă Evei, din nou, o privire.)

SUZANA (a sesizat tainica lor înțelegere) : Ca să fiu sinceră, mi-am imaginat cu totul altfel primirea mea la voi ; eu prea ți-ai ieșit din piele de bucurie. Nu vă temeți, n-am să vă calc pe nervi.

EVA (foarte jenată) : Prostii... Sîntem, pur și simplu, uluiți. Ne pici în brațe, așa, pe nepusă masă, după atîția ani.

SUZANA : Doisprezece, dacă nu mă înșel. Doisprezece ani de la bacalaureat. Alții, la așa ocazie, organizează o întîlnire a clasei.

KURT : Asta se întîmplă numai la teatru.

SUZANA : Depinde de ceea ce faci din asta.

EVA : Bei ceva ? Un coniac, o vodcă ?

KURT : Poate vrea să mîninge ceva ?

SUZANA : De băut, da. Nu mîninge. În avion am fost servitî din plin. Locuiri singuri în casa asta ? Grozavă vilă ! Un mic castel, ce mai. În orice caz, așa pare, cînd vii de la oraș. (Eva iese. Suzana descoperă „sereastră”. Se îndreaptă într-acolo, e entuziasmată. Uitîndu-se în jos, spre oraș.) Pentru așa panoramă, în alte locuri, plătești chirie dublă.

KURT (se apropie de ea) : Noi abia dacă ne aruncăm privirile într-acolo.

SUZANA : Niște prozaici... Ce să ceri de la un economist... Mie mi se pare strașnic. (Este, într-adevăr, plăcut impresionată.)

KURT : Pină la urmă, te deprinzi.

SUZANA : Îmi închipui cum stai, diminețile, aici, la fereastră, în pijama, încă, și totuși însetat de treabă : cu ce voi ferici astăzi oamenii de colo, de jos ?

KURT : Miine, poimîne, am să pun să mă piteze în postura asta.

SUZANA : Ar fi și vremea. Ori nu există în sîtuțul vostru vreun măzgălitor de pinză, căruia edilii să-i poată deschide ochii asupra ta ? S-ar cuveni, aici, o mîna de ajutor. În problema asta sînt mai versată. Portrete eroice de activiști scuză cel mai afurisit diletantism.

KURT : Totul e să placă oamenilor noștri, nu ?

SUZANA : Ce-are a face una cu alta ?

KURT : Te pricepi cumva și la asta ? La ce le place sau nu le place oamenilor ? Fii atentă ; de azi, de la prînz, am urechea tare sensibilă.

SUZANA : Păi, faima ta e purtată de presa competentă pînă în cea mai umilă chichi-neală. Ești o figură populară.

KURT : Așa-i, așa-i.

SUZANA (cu un gest exagerat) : Odată cu industria textilă locală, ai impus și numele tîrgului. Ai indicat celor osteniți și împovărați un țel și o perspectivă. Ai dăruit celor epuizați puteri noi. (Fîrșec.) După cum se scria, se părea că socialismul și-a făcut aici, cu 20 de ani în-tîrziere, intrarea solemnă — și asta, cu

- tine în frunte, soare luminos. Sint nădră de tine, Kurt. Când soarele celebrității tale va ajunge la zenit, eu voi sta modestă în umbră și-mi voi spune: am și eu o parte din merit — totdeauna l-am lăsat să copieze după mine la biologie.
- KURT : Într-adevăr... Ce vremuri ! Atunci nu existau probleme.
- SUZANA : Ei, na-ți-o !
- KURT (*aplecându-se la „fereastră“*) : A cam început să apună faima.
- SUZANA : Ai necazuri ?
- KURT : Hai încoa'. (*Kurt se duce spre ușă. tocmai cind Eva revine cu paharele.*)
- EVA : Voiam tocmai să vă chem.
- SUZANA (*a descoperit pe masa de toaletă sticla cu coniac*) : Coniac ? Între cosmeticele ? Pentru ten, dacă-l folosești prea des, Eva, nu e recomandabil. (*Se așază pe taburet.*) Luat, însă, cu măsură, e foarte sănătos.
- KURT : Rămînem aici ?
- SUZANA (*se uită în jur*) : Dormitor în toată regula. Mare lucru, în zilele noastre.
- EVA : La început nu l-am avut nici noi.
- SUZANA : Eu nici măcar azi nu-l am.
- KURT : În orașele mici se trăiește bătrînește, dar comod.
- SUZANA : Cu o condiție : să fii, în prealabil, director emerit de fabrică. Chiar și în orașele mici. (*A zărit rochia de seară a Evei.*) Măi, Eva ! E senzațională ! (*Se duce s-o cerceteze.*) Te-ai pricopsit.
- EVA (*cu ușoară ironie*) : În orașele mici se trăiește retras. (*Obiectiv.*) Nu știu să fi ieșit desori...
- SUZANA (*lui Kurt*) : Scoate-ți femeia în lume, patriarhule ! Cel ce posedă așa ceva n-are voie să zacă în casă. (*Evei.*) Dar e grozav la voi. (*Arată spre „fereastră“.*) Aș putea sta ore în șir aici...
- KURT : În rochie de seară ?
- SUZANA : Casele, ca niște jocuri de euburi. Străzi, ca așternute de mîna unui puști, total neștiutor, în puritatea lui sufletească, de existența vreunei arhitecturi contemporane. Sub fiecare acoperiș, alți oameni. Mi-aș putea închipui, despre fiecare, cîte ceva.
- KURT : De potrivit, nu trebuie să se și potrivească.
- SUZANA : Dar s-ar putea potrivi.
- EVA : Mai așteptăm pe cineva.
- SUZANA : A, doamnă... (*Evei.*) De-ia ești așa pusă la punct.
- EVA : Vine Friedl.
- SUZANA : Cine ?
- KURT : Acum ai să ai și tu motive să fii surprinsă.
- EVA : Fridolin.
- SUZANA (*e realmente incurcată*) : E și el pe-aici ?
- KURT (*laconic*) : Pentru o zi.
- SUZANA : Tocmai astăzi, auzi întâmplare !
- KURT : Nu chiar. Și-a unit vizita cu o discuție de serviciu.
- SUZANA : Acum, în adevăr, mi s-a făcut de-un coniac. (*Eva pune paharele pe masa de toaletă, servește. Suzana ia, cea dintîi, un pahar și bea.*) Voi nu beți ?
- KURT : N-am ajuns încă ! (*Eva umple paharul Suzanei și-i oferă și lui Kurt unul.*)
- SUZANA : Friedl... Pe chestia asta, merită să ciocnim.
- KURT (*cu aluzii sarcastice*) : Se pare că te-a cam făcut praf vestea.
- SUZANA : Recunosc. (*Bea.*) Te năpădesc atîtea amintiri, că ți se moaie picioarele.
- EVA : După doisprezece ani ?
- SUZANA : Unele amintiri, și după cincizeci.
- KURT : O să fie vesel.
- SUZANA : Nu sînt așa de sigură. (*Evei.*) Uneori, poți fi tare incurcat.
- KURT : Zău ?
- SUZANA : Ce știți voi, bărbații, despre femei ?
- KURT : Se vede treaba, că nimic. Mi-a fost dat, nu de mult, să-mi dau seama. (*Evei.*) Puteți cînta în cor.
- EVA : Din păcate, nu ai urechca prea muzicală.
- SUZANA : V-ați ciondănit, cumva ?
- EVA (*cu multe înțelesuri*) : Noi nu ne certăm niciodată...
- SUZANA : Asta nu există.
- EVA : La noi, da.
- SUZANA : Nouă ani de căsnicie, și nici o altercație ?
- EVA : A propos, tu te-ai măritat ?
- SUZANA : Am fost.
- KURT : Aha. Și cînd ai fost, ați dus-o tot într-o cicăleală ?
- SUZANA : Asta e, că nu.
- KURT : A șters-o, te pomenești, de prea multă liniște ?
- EVA (*Suzanei*) : Kurt nu e în apele lui, astăzi.
- SUZANA : Am și eu senzația asta. Și o căsnicie fără ceartă e ca un prune care nu plînge. Singurii avantajajii sînt vecinii : că nu-i superi. (*Lui Kurt.*) Eu am șters-o. (*Evei.*) Îmi mai torni unul ? (*Îi întinde paharul.*)
- KURT : Ai divorțat ?
- SUZANA : Hm ! (*Evei.*) Mulțam ! (*Bea, de data asta, domol, cu înghițituri mici.*)
- KURT : Nu oricine poate fi, ca noi, așa, de modă veche.
- EVA (*aluziv*) : Ne fudulim, nevoie mare, cu lungii noștri ani conjugali. Sintem, pur și simplu, cineva.
- SUZANA (*calmă*) : Ei, da. Căsnicie solidă. Cu o vilă în oraș. Ba chiar și cu dormitor. Frumoasă mobilă. (*Arată cu paharul în jur.*) Că frigiderul vostru e prima lux, observ după băutura. Să pui coniacul la gheață e ceva barbar. Vă închipuiți, oare, că vine din Siberia și că așa o să se simtă la el acasă ? (*Cu fermitate.*) Vodka, dragii mei, asta se cere servită la rece. Coniacul se servește șambrait.
- KURT : S-ar zice că te pricepi.

SUZANA : Bă bine că nu ! Și cînd vine ?

EVA : Ar fi trebuit să fi venit.

SUZANA : Friedl... (*Dă din cap.*) Realmente, nu l-am văzut de atunci.

EVA : Nici noi.

SUZANA : Ce învîrtește ?

KURT : E la centrală, de cîtăva vreme. La centrala mea.

SUZANA : Și, precis, nu e portar acolo.

KURT : Ferească dumnezeu ! Ca să zic așa — în conducerea superioară.

SUZANA : Trebuia să fie cineva important.

KURT (*rău*) : Așa-i. Boss înnașcut.

SUZANA : Asta nu.

KURT : Pardon.

SUZANA : Să știi că...

KURT : De acor! Drăguți suporteri mai ere ; tu ești al doilea.

EVA (*Suzanei*) : A și avut, azi la prînz, o întîlnire cu el.

KURT : O întîlnire de serviciu. (*Iși ia un pahar cu coniac.*)

SUZANA : Și ți-e dehamite, acum ?

KURT : Atoatepriceputul Fridolin beneficiază de paza pentru păstrarea monumentelor. Este rămășița sacră a visurilor noastre sentimentale de adolescență. Noroc !

SUZANA : Pentru așa ceva nu închin. (*Pune paharul ei, pe jumătate gol, pe masă.*)

EVA : Și tu ce hram porți ?

SUZANA : Am venit în documentare... La grădinița voastră model. (*Lui Kurt.*) De la lucrurile bune trebuie să învățăm...

EVA : Lucrezi în domeniul ăsta ?

SUZANA : Ihm !

EVA : Atunci, s-ar zice, sintem oarecum colege. Și cu am făcut pedagogie. Lucrez aici, la școală. (*Cu sublinieri particulare.*) La clasele inferioare.

SUZANA : Copii aveți ?

EVA : Doi. Sint la creșa săptămînală. Tot a întreprinderii.

SUZANA (*lui Kurt*) : Așezăminte-model ale imperiului tău. Bravo, măi. Bravo !

EVA : Ai văzut, desigur, reportajul la televizor. Au mai dat ei nițeluş și cu glanț.

SUZANA : Oricum. La voi, totul e în regulă. Ceea ce nu se poate spune oriunde.

EVA : Se vede treaba că ai dat peste o seamă de locuri unde treburile încă nu merg bine.

SUZANA : Nu prea-mi place să privesc doar. Mai degrabă, fac ceva. În cartier la noi, multe femei nu puteau muncii : din lipsă de locuri la grădinița de copii. Am adunat puștimea, unul cite unul. După 14 zile, aveam în grijă peste 20. Asta a fost o experiență.

EVA : Și ai putut face rost de atîtea locuri suplimentare ?

SUZANA : A, nu... Toemai că nu lucram acolo. Eram, așa, ca un soi de sculptor. Adicătelea, secretar de sculptor. Nu măritată cu el. Ei, și, la un moment dat, tipul

s-a profilat pe arta monumentală. Nu-l mai găseai decît în conferințe și-n eulătorii. Iar atelierul stătea gol, ca și grădina a mare din jur. Am transformat toate astea într-o grădiniță de copii. Lăpțe și fulgi de ovăz. aduse cu roaba, iar din vechile chiolhanuri rămăseseră destule crătiți ca să gătesc pentru două duzini de moace. A mers numărul unu — cu bani puțini și cu multă fantezie. Nici nu știu cine se bucura mai mult — eu sau copiii.

EVA (*sceptică*) : Și sculptorul... tău te-a ajutat ?

SUZANA : Mai că nici nu dădea pe-acasă. De cînd s-a dedat artei monumentale, nu a mai avut nevoie de atelier. Nostim, nu ?

KURT : Și pe ăsta l-ai părăsit ?

SUZANA : Aș ! ăsta era altul.

KURT : Cam furtunos trecut, ce să zic.

EVA : Kurt !

SUZANA (*sinceră*) : N-am nimic împotriva povestilor furtumoase.

KURT (*insinuant*) : În nici o privință ?

SUZANA : Kurt, scumpule, bunule. (*Evei.*) Știi că a fost o vreme că-mi ardeau tălpile după el ? Să fi fost, cam așa, prin clasa a XI-a.

EVA : Țic ? (*Ride.*)

SUZANA : Te cred. Dar mi-am pus frînă, la vreme.

KURT (*Evei*) : Trebuie să-i fii recunoscătoare. Nu mi-a necinstit candoarea.

SUZANA (*se apropie de el*) : Te simți chiar sigur, sigur de tot, în cetatea ta familială. tu, os de soț ireproșabil ? Dacă mi-aș fi pus atunci ambiția...

KURT : Știu. Erai singura fată din clasă care dispuneai de patru pereți cu intrare separată.

SUZANA (*vochetă*) : Și, de-aș fi vrut, garantat că mi-ai fi trecut pragul.

KURT : Ești foarte sigură pe tine, nu ? (*Oricum, începe să se simtă jenat.*)

SUZANA : N-am vrut. (*Evei.*) Nici el. Pe onoarea mea. (*Candidă.*) Dar asta încă m-ar fi dovedit nimic.

KURT : Spune-mi, te rog... De ce faci tu atîta pe grozava ?

EVA (*Suzanei*) : Nu prea se sinchisește el de istoriile muieresti.

SUZANA : Perfect. Un punct mai mult pentru căsnicia ta. Ori, te pomenești ?

EVA (*incurcată*) : Ba da, ba da.

KURT : Realmente, trîncănelile muieresti nu fac pentru mine nici doi bani. Desigur, alții n-au fost chiar așa nătăfleți. (*Suzanei.*) Și neașteptata ta revedere cu onestul Friedl — care, zău, ar fi putut de mult să fie aici — va dobindi, sub acest aspect, o notă picantă.

EVA : Ești nesărat. (*Amîndouă se uită la Kurt, care-și dă seama că a cam întrecut măsura și încearcă, cu un gest nehotărît, să iasă din încurcătură.*)

SUZANA (*după o pauză*) : El era altfel decît voi. (*Și-a pierdut, deodată, maniera*

sans-gêne.) Nu frunțas al clasei, nu elev-model. Pur și simplu, un băiat bun. Sau mai mult. Ceva din Einstein și ceva din James Dean. Nu se leagă, nu? În orice caz, ceva cam pe-acolo. Sau, dimpotrivă. Nu știi. (Năiv.) Serios că vine? (Nici un răspuns. Eva se duce la „fereastră“.)

EVA (peste umăr): Unde stai acum?

SUZANA: În Capitală.

EVA: Și a ajuns fama grădiniței de copii a întreprinderii noastre pînă acolo?

SUZANA: Sint într-un raid-anchetă. O am pe listă și pe-a voastră.

KURT: Un revizor vine rareori singur. (Mai trage o dușcă din coniac.) Încet, încet, mă prind florii.

EVA (revine de la „fereastră“): N-ar fi mai bine să trecem dincolo, în camera mare?

SUZANA (lui Kurt): Florii, pe tine? Glumești. Am stat o oră, jos, într-un soi de restaurant. (Evel.) Hanul „La curtea veche“, sau așa ceva, nu? (Lui Kurt.) Am tras, acolo, cu urechea, la ce sporovăia lumea. Obicei vechi. Ți-au pomenit numele de cel puțin trei ori. Și, în așa termeni, că cea mai severă comisie de revizie ar fi făcut cale-ntoarsă de-ar fi auzit ce-am auzit eu. (Evel.) Știi cum vorbește despre el, în tîrgul vostru? Desigur că știi, auzi întrebare. (Lui Kurt.) Țe adoră, ca pe un Mesia pîcat năvea printre ei. (Cu gest larg.) Omul-revelație, eroul și pilda zilei. (Arată spre „fereastră“.) Inima lor bate pentru tine, numele tău e pe buzele tuturor, mări băiete; fostul meu sculptor, cu toate ușile la care a bătut, n-a izbutit să-și construiască măcar un sfert din popularitatea de care te bucuri tu. Și, să știi, el era meșter în astea. Se pricepea.

EVA (obiectiv): El nu aleargă după popularitate. (Crede ce spune.)

SUZANA: O.K. (Lui Kurt.) Dar o ai.

KURT: Ce-ar fi să schimbăm plaea?

SUZANA: Pe deasupra, și modest. Credeam că oamenii de genul ăsta sint produsul specific al călugărilor benedictini.

EVA: Lasă-l în pace...

SUZANA: Am spus ceva ce nu trebuie?

EVA (după o pauză): Și-ți place munca ta?

SUZANA: Ooh... Orice fac mă amuză. Altfel, n-aș face.

EVA: Numai de-ar dura.

SUZANA: Și tu?

EVA: Așa și-așa.

SUZANA: Proastă afacere; așa și-așa, e lucru pe jumătate.

EVA: Și lucrurile pe jumătate sint afaceri proaste? (Suzana face un gest corespunzător, își ia paharul și bea.) Copii ai? (Suzana neagă din cap.)

KURT: Nu tu copii, nu tu bărbat... (Evel.) O invidiezi?

EVA: Nu. Nu cred.

SUZANA: Va să zică, într-un cuvînt, mulțumit, fericit?

EVA: Ciné, adică?

SUZANA: Păi, voi. Înconjuțați de-atîta încredere, ca să nu zie dragoste! Ați putea să vă țineți măreți. Vreau să zie că, din moment ce te bucuri de simpatia oamenilor, nu mai e nevoie să le faci curte ca să le cîștigi favoarea. E deajuns, pur și simplu, să începi să faci ceva. Că-i și ai alături de tine.

KURT: Ce frumos!

SUZANA: Sau nu e așa?

KURT: Tu trebuie să știi. Unii știu, alții pot.

SUZANA: În schimb, tu intru-nești, firese, amîndouă capacitățile.

KURT: Din păcate, mai există și o a treia categorie: cei ce vor să știe mai bine.

EVA: Ai dat, cumva, astăzi, peste unul ca ăsta? (Iar se naște o încordare între ei.)

KURT: Exact.

EVA: Și nu-ți poți întrebarea cine are dreptate?

KURT: Nu.

SUZANA: S-a-ntîmplat ceva? (Se uită atentă la amîndoi.)

KURT: Nimic. Eva face, de la o vreme, exerciții în arta provocării. Un joc conjugal. După alțiia ani, e cazul să-ți trăsnească ceva nou prin minte.

SUZANA: Provocarea e totdeauna bună. Ca oamenii să nu treacă unii pe lingă alții fără să se observe.

KURT: În privința asta, n-am a mă plînge.

SUZANA: Întii se supără, apoi își sint recunoscători. Aveam odată un șef. Îi mișunau cele mai grozave idei prin cap. Cele mai captivante. Ei, bine, îi era frică să nu-și jignească oamenii, cu fantezia lui aprinsă. Că ar putea să-l vorbească de rău, dacă s-ar hotărî să-l oblige să-i materializeze ideile. (Își dă cu palma peste frunte.) Aici, înăuntru, știa precis cum ar trebui duse la capăt treburile; dar nici urmă de curaj să întreprindă ceva în direcția asta. Un adevărat geniu, plin de reticențe prostești. De-atîta schizofrenie, s-a și îmbolnăvit de-a binelea; i-a trecut din suflet la stomac și, în cele din urmă, îl vedeai învîrtindu-se mai mult pe la noi, în sala de așteptare, decît la el în birou.

EVA (neînțelegînd): Să-l de așteptare? La grădinița de copii?

SUZANA: Asta a fost la dispensarul unui orașel. Am lucrat acolo o vreme. Eram căsătorită cu doctorul. Făceam și eu pe asistentă. (Repede.) Așa, iar ăla era președintele C.A.P.-ului. Și ce-am făcut? Am făcut-o lată. Ca să-l ajut. Bătrînul meu se afla tocmai, pentru cîteva zile, într-o delegație. Se nimerise bine. (Evel.) L-am eliberat de timpurile lui de rețineri și, pînă la sfîrșit, a ajuns vedeta satului. (Lui Kurt.) Ca tine, aici.

KURT (nu prea interesat): Așa, așa. Și?

SUZANA : Il trimisesem, cu o săptămână înainte, să-și facă niște examene Roentgen. Acum urma să capete rezultatele. Mă gândeam : nici o plăcă Roentgen n-o să-i arate omului de ce suferă. Dar, de ajutor, trebuia ajutat. Și, fiindcă în ziua aceea fusese oricum convocat ca să i se comunice constatările medicale, am aprins racheta. (In cele ce urmează, joacă, actoricește, întâlnirea cu președintele, folosindu-l pe Kurt ca partener.) „Gustav“, i-am zis (Evei) — acolo nu se vorbește eu „dumneata“ nici chiar în momentele de supărare (iarăși jucat) — „Gustav, uite poza ; șeful nu-i aici. Vrei să știi, desigur, ce ai. Am să-ți spun. Ești bărbat. Fii și de data asta și nu-ți pierde timpul. Lucrurile stau cam albastru și, cum să fiu limpede, cam tare albastru. E, desigur, vina ta — cu cele 30 de țigări pe zi, până și pe cel mai mare horn se așază funingine“. Gustav pălește și dă să strivească chiștocul abia fumatei țigări, ca și cum și-ar fi ars degetele. Eu mă țin severă și-i ofer o alta : „acu' poți luma liniștit“, îi zic ; „eu asta sau fără asta, tot un drac“. După șase șnapsuri duble, l-am făcut să înțeleagă : dacă cineva mai are un singur an de trăit, să facă zece din el. Acum poate să-și dea drumul ; n-are nevoie să-și mai facă griji, poate să le arate el neputinșilor lui firțiți ce știe. Ei bine, vă spun drept, tot ce-a lăsat să treacă de la el, de-a lungul anilor, a vrut să recupereze încă în seara aceea. Firește, nu se putea. Dar, de început, începuse. Și încă cum începuse... Cînd s-a descoperit păcăleala, intrase prea tare în joc : nu se mai putea opri să ceară oamenilor să-i sprijine planurile. Socotindu-se candidat la moarte, și-a permis toate cele ; tocmai de asta avea nevoie. Desigur, bărbatul meu mi-a făcut un circ, mamă-mamă — ceea ce, dealtfel, a fost faimoasa picătură care face să se reverse paharul. Mi-am făcut bagajele. Pagubă-n ciuperci. N-am mai dat niciodată prin locurile alea, dar știu bine că am lăsat urme acolo. Am băgat unul în viteză.

KURT (o observă dintr-o parte) : Frumoasă poveste...

SUZANA : Altm !

KURT : Povestește-o lui Friedl. Dacă o mai veni.

SUZANA : Nu. Lui, nu.

KURT : El e deprins cu lucruri și mai și... din partea colegilor lui de clasă.

EVA : Să-i dau un telefon la hotel ?

SUZANA : Ce să zic, punctual nu prea e !

KURT (agresiv) : Da, e regretabil că doamnele sînt nevoite să se mulțumească cu mine. Eu nu sînt un perfect om de lume. Nu cunosc și au știu să spun povești. Doar realitatea cenușie. (După o pauză, Suzanei.) Așadar, l-ai mințit pe președintele tău, câteva zile, pentru tot restul vie-

ții. Mie, bunul nostru ortac Friedl mi-a șterpelit, în fapt, doi ani din viață — și irevocabil. Imi oîntă osanale, zici, cei din oraș ? Astăzi, încă, fiindcă le-am readus pe linia de plutire fabricile lor decăzute, economia lor ruinată. Dar ei își închipuie că asta o să țină pînă în vecii vecilor. Și asta e o eroare. Eu am înțeles repede că o asemenea antediluviană manufactură de bumbac, în cel mai tîrziu șase ani, se duce de rîpă. Așa că am așternut pe hirtie drumul spre viitor : adaptarea pentru prelucrarea firelor sintetice. Grandios și efectiv, calculată pînă la ultimele poziții. Asta are viitor. Asta e adevărul meu. Micile succese ale celor prea grăbit mulțumiți, pe care, pe lingă asta, s-ar cuvni să le punem pe seama economiei generale, n-au fost pentru mine decît improvizații, interludii fără importanță. O perioadă de tranziție. Bine, mi-am dat osteneala să organizez cît mai cuminte ceea ce se cerea făcut. Dar pentru ei asta a fost culmea. Marca victorie. Și, în fond, peste un an, doi, ne așteaptă marelă faliment, dacă nu va fi încă de pe-acum prevenit, cu rigurozitate.

EVA : Și ?

KURT : Centrala se opune. Friedl nu e de acord.

EVA : Și cei din oraș ? (Arată spre „Sereastră“.) Ei ce zic ?

KURT : Ei au găsit în Friedl cel mai zelos purtător de cuvînt împotriva mea.

EVA : Dar, propriu-zis, ce spun, Kurt ?

KURT : Ce sînt eu, un ageaniu ? Mă vezi tu lăsînd pe cineva să mi se uite în cărți, înainte de vreme ?

EVA : Cu alte cuvinte, ei nici habar n-au. (Kurt dă disprețuitor, negativ, din cap.) Și cînd o să fie vremea, după ceasul tău ?

KURT : Înțeleg : i-am exclus pe toți. Sînt un manager lipsit de inimă.

EVA : Vrei să zici că nu i-ai exclus din proiectele tale ?

KURT (se duce la ea, iritat) : Dar ce crezi tu ? Unde-am fi, astăzi, dacă le-aș fi spus oamenilor de la început ceea ce știam de la început : că în șase, opt ani va trebui să întreprindem ceva cu totul nou, dar că, pînă atunci, trebuie să facem așa, ca și cum ce este acum ar fi cel mai bun lucru ce se poate face ? ! Crezi tu că ar mai fi tras cum au tras ? Cu perspectiva unor schimbări totale și, totuși, angajați într-o treabă sortită să moară ? Nu, iubita mea, n-aș fi ales cu un surîs prietenos și cu o opinie generală : atunci, fă-o tu, tătucule ! Pînă atunci, o lăsăm frumușel mai moale... Așa, n-aș fi ajuns niciodată să pun afacerea pe roate. Dar asta trebuia făcut, chiar dacă, din pricina tehnologiei învechite, nu merita osteneala. Nimic nu s-ar fi creat dacă le-aș fi pus pe masă, la vedere, cărțile mele.

- EVA : Ești sigur de asta ?
- KURT : Mă crezi ageamiu ?
- EVA : Și Friedl ce vrea ?
- KURT : Îi e frică să nu aștepte oamenii adevărul.
- EVA : Și ție, ție, nu ? Atunci de ce-ai ținut totul atât de în secret, tot ce aveai de gând eu întreprinderea ? Cu ei ?
- KURT : Ți-am explicat.
- EVA : Nu prea convingător.
- KURT : Ce să-ți mai spun ? Că varianta mea prevede o totală transformare a procesului de producție ? Cu noi procedee și, de aici, în parte, cu calificări total noi ? Și cu punerea pe liber a unui mare procent de brațe de muncă ?
- EVA : Dar...
- KURT : Da, marele dar ! În fața asprelor realități, ne refugiem mai întâi în comodul „dar“. Ca și cum realitățile s-ar lăsa astfel oprite să devină niște necesități inexorabile.
- EVA : Și unde să se ducă oamenii pe care-i pui pe liber ?
- KURT : Orașelor vecine le crapă buza după brațe de muncă.
- EVA : Kurt, brigăzi întregi s-au calificat aici. Tu singur le-ai cerut-o...
- KURT : Și, ce ? S-au prostit din cauza asta ?
- EVA : Oricum, s-au calificat pentru metode de producție pe care tu, în secret, le și aruncaseși la coș...
- KURT : Asta e un mod naiv de a privi lucrurile.
- EVA : Dar cum le privești tu, e cinism !
- SUZANA : Dacă nici asta nu-i ceartă conjugală ? ! M-am liniștit. Sinteti normali, ca tot omul.
- EVA (*Suzanei, violent*) : Mie îmi lipsește șarmul tău neglijent, ca să iau toate cele pe latura lor comică. Simt numai că ceea ce face el cu oamenii, cu orașul întreg, mă privește și pe mine. Că o face și cu mine.
- SUZANA (*nu pricepe*) : Pentru asta mi-ar trebui niște peliculă...
- KURT (*Evei*) : Îți place să faci legături stupide. Eu nu mă cșchizez din fața realităților când iau cunoștință de ele. Nu sînt plătit pentru asta. Cel ce vrea, astăzi, să fie stăpîn pe treburile lui au are voie să se lase îmbrodolat de șovăieli sentimentaloide.
- EVA : Meren înainte, nici o privire în stînga, nici o privire în dreapta ! S-ar putea să-ți faci vreun semn careva aflat în pană. Pentru tine, totul e o cursă. Tu ai luat-o razna înainte și ai lăsat masele în urmă.
- KURT : E absurd să polemizezi cu legitățile obiective, folosind sentințe morale.
- EVA : Știu că nu sînt în stare să ajung la înălțimea la care zboară gîndurile tale. Am, nu de azi, de ieri, sentimentul că m-am făcut mică. Pentru tine.
- KURT (*Suzanei*) : Îmi pare rău că ne găsești în postura asta.
- EVA (*nu se mai poate stăpîni*) : Tu ești așa de sus că nu te mai alinge nimic. Dar ești, într-adevăr, singur ; adineauri cochetai, plin de sensibilitate, cu această constatare. În fond, însă, te simți bine așa. Mai exist eu oare pentru tine ?
- KURT : Ești nevasta mea.
- EVA : Nevasta directorului, asta sînt. Ceea ce e cu totul altceva. (*Se întoarce și iese repede. Kurt se uită după ea, totuși, afectat. Suzana și-a cam ieșit din fire, datorită încordării. Amîndoi se evită, simțind că de deplasată e situația.*)
- SUZANA : Ar fi mai bine să plec... (*Kurt nu răspunde.*) Da ?
- KURT : N-a fost niciodată așa.
- SUZANA : Să mă duc după ea, să văd ce face ?
- KURT : Lasă !
- SUZANA (*după un răstimp*) : Crezi că mai vine ? (*Kurt ridică din umeri.*) Păcat !
- KURT : Da, da. Mai bea un pic.
- SUZANA : Bună idee. Și tu, nu ? (*Kurt dă din cap ; Suzana se îndreaptă spre masa de toaletă. Umple două pahare și se duce către el. Dau din cap și beau.*) E vreun hotel pe-aici ?
- KURT (*îi întinde paharul gol*) : Mai toarnă-mi unul.
- SUZANA (*rezervată*) : Mă ! (*Șovăie, apoi îi toarnă.*)
- KURT : Hai, bea. (*Bea cu furie.*) Dă-neoa'. (*Îi smulge sticla și-i trage spre el mîna cu paharul gol, umplindu-i-l.*) O seară cum mi-am dorit-o de mult : după o zi de muncă plină de succese, petrecută între prieteni, în simlul familiei. (*Bea din sticlă.*) Ce voiai ? Un hotel ? Poți rămîne aici. Oricine poate să rămînă aici ; am o casă ospitalieră. Mai mult, oricum, nu am ce oferi. (*Se duce la „fereastră“ și vorbește „orașului.“*) Nici un viitor, nici o perspectivă, nimic. Nu vă mai tot holbați așa. Sărbătoritul vostru erou s-a paradiț, s-a zis cu el. Aîta doar că voi n-o știți încă. Aveam un proiect, dar eu o singură variantă. Și mi-am găsit belecua cu asta. Fiîndcă, pasă-mi-te, v-aș fi manipulat. V-a încălecat un manager lipsit de inimă. Dar, acu', gata, a fost demascat, acu' a dat faliment. Mulțumesc, Friedl ! (*Vrea iarăși să bea.*)
- SUZANA : Kurt ! Termină cu băutul ! (*Îi ia sticla din mînă.*) Și lasă vorba.
- KURT : Ți-e teamă că i-aș putea trezi pe ăia de jos ? Păi, și-așa, și-așa, pe cît m-au iubit, pe atît ai să-i auzi, curînd, curînd, ponegrindu-mă. Se și vedea, cu improvizatia mea, intrînd în epoca de aur. Și acum se trezesc la trista realitate. Vor afla mîine că nu se mai dau premii pentru ceea ce astăzi mai numesc încă realizări. Și, vîna, se vor grăbi s-o arunce pe mine.



SUZANA : Măi, omule, lasă teatrul ! Faci pe croul tragic...

KURT : Sînt un falit, asta' sînt : un falit. *(Cu un gest acuzator.)* A pus totul pe-o carte, a jucat va banque, cu întreprinderea lui ! Numai că, n-a putut să bată cu ea.

SUZANA : Atunci, fă ce zice Fridolin.

KURT : Asta, niciodată. Să iau mai departe drept măsura tuturor directivelor tehnico-științifice veșnica pendulare între a putea și a trebui ? Să socotesc mai departe o amărită de cîrpăceală drept înfloritoare industrie a anilor noștri ? Pentru asemenea matrapazlic, nu sînt destul de dibaci. Îmi lipsește vocația. *(Iarăși la „fereastră“.)*

SUZANA : Ia te uită ! Parcă urecă niște tipi încoace. *(Privește încordată prin „fereastră“.)*

KURT : Să vină... Cine să vină ? *(Se uită neîncrezător la ea, își masează, trezit din beție, obrazii.)* Prostii.

SUZANA : Uite, colo ! Pe întuneric nu se vede prea bine.

*(Eva apare la ușă, intră în cameră, fără a fi observată.)*

KURT *(se uită, clipind din ochi, afară)* : Te pomenești, totuși, că e Fridl ?

SUZANA : Nu e unul singur. Sînt mai mulți.

KURT : Mai mulți ?

SUZANA : Mai vine cu cineva ?

KURT : Habar n-am ! Nu cred.

SUZANA : Poate, de la tine, de la uzină.

KURT : Cum așa ? *(E tulburat.)*

SUZANA : Pentru problemele tale, omule...

KURT : Păi, nu știe nimeni de ele. *(Se encrvează.)*

SUZANA : Se prea poate să fi vorbit cu cineva.

KURT : Crezi ?

SUZANA : S-ar putea.

KURT : Să informeze oamenii... fără să-mi spună mie ? *(Privește țintă afară, mai-mai să-și sucească gîtul.)* Nu văd nimic.

SUZANA : Acu' sînt în dosul tușiului.

*(Kurt se îndreaptă spre interior, tresare cînd o vede pe Eva, tot mai nesigur.)*

KURT *(peste umăr, Suzanei)* : Cîți sînt, la urma urmelor ?

SUZANA *(își lipește obrazul de „fereastră“)* : Nu văd bine. Vin spre casă.

## CORTINA

# PARTEA a II-a

Eva, Suzana și Kurt stau, ca la finalul primei părți, în așteptarea celor urmăriți de la „fereastră“.

KURT : Mă duc să văd. *(Iese, mai întii șovăielnic, apoi decis.)*

SUZANA : Va să zică, tot vine. *(Se uită una la alta ; neașteptat de naivă.)* Tu, sînt emoționată, zău. *(Într-adevăr, este ; vroioasă și emoționată ca un copil, puțin și nesigură pe sine. Se uită distrată încolo și-ncoace și i se opresc ochii la rochia de seară care atîrnă pe șifonier.)* Eva... dă-mi-o te rog să mi-o pun.

EVA *(pricepe abia cînd îi urmărește privirile ; face un gest nehotărît)* : Probează-o !

SUZANA : Îmi vine, sigur că-mi vine. Avem aceeași talie.

EVA : Pentru el ?

SUZANA : Ihm ! *(De afară, soneria. Își aruncă reciproc o scurtă privire. Apoi, Eva*

*arată rochia și se întoarce cu spatele. Suzana dă năvală, pur și simplu, la du-lap, își scoate fulgerător rochia, ia rochia de seară de pe umerăș, se străduie s-o scoată cu griji și totuși repede, se zăpăcește. Neajutorată, parcă.)* N-ai vrea să-mi ajuți ? *(De afară, se descurie o ușă. Eva merge spre Suzana să-i așeze rochia. În același timp, trag cu urechea spre culise, de unde se aud voci de bărbați. Suzana se duce la mîsuța de toaletă și se pune la punct în oglindă.)* Să-mi las părul așa ?

EVA : Nu te grăbi. Kurt o să-i conducă în sufragerie. Vino după aia. *(Vrea să iasă.)*

SUZANA *(cu teamă)* : Mai stai puțin, Eva. Îmi las părul așa. Prefer să vin cu tine...

EVA : Ei, nu ! Ți-e frică ?

SUZANA (repede): Mergе așa ? (Se simte observată, se mișcă, lent, încolo și-ncoace.)

EVA : Iți vine turnată.

ARTHUR (de afară) : Paul m-a cărat pînă aici, tovarășe director. Zice : vezi, mă, Arthur, la șeful nostru mai arde lumina. Iar lucrează pînă noaptea tîrziu... (Arthur apare în prag ; merge de-a-nădăratelca, vorbindu-i lui Kurt, care încă nu se zărește ; apoi o descoperă pe Eva.) Doamna casei... ! (Intră-n dormitor, se oprește în fața Evei, face o plecăciune. Felul cum se comportă arată că a cam tras la mîsea.) Plecăm îndată. (Strînge căldurас mîna Evei ; în starea lui euforică, nu-și dă seama că se află într-o cameră de dormit.) Ne-am cam cherchelit. Dar, cînd o să aflați motivul, o să ziceți : aveți și de ce. Nu țî se dă în fiecare zi atestatul că ești ceea ce ai devenit : adică, ceva mai înțelept. Asta nu-ți pică din cer. Din timp în timp, omul mai are nevoie și de cîte un brînci, ca să nu înbrîncească pe alții. Paul ! (Se învîrtește, căutîndu-și tovarășul. Paul a apărut în ușă, în spatele lui Kurt. Nu e nici pe departe atît de vițelios. Nici nu vrea să intre în cameră. Poate și pentru că-și dă seama, din capul locului, despre ce încăpere intimă e vorba. Totuși, tovarășul lui se și simte aici ca la el acasă. În timp ce-l trage în odaie.) Spune-i tovarășului director, și spune-i și soaței domniei-sale, ce e de spus. Adică, un mulțumesc zdravăn și barosan. (Suzana s-a retras într-un colț și a rămas încă neobservată. Ea îi urmărește pe cei doi musafiri cu expresia unei mari surprize, care se transformă repede în dezamăgire : Ehrlicher n-a venit. Arthur, Evei și lui Kurt.) Să fim cinstiți și să recunoaștem : sîntem prea arareori recunoscători. Ai zice că a ieșit din modă, cînd, la drept vorbind, dacă e să fim în ton cu moda, s-ar cuveni să procedăm tocmai invers. (Il împinge pe Paul de-a dreptul în fața Evei, iar el i se adresează lui Kurt.) Spune-i, Faulc, că am încheiat astăzi cursurile, și încă cum ! Cu strălucire și evidențieri. Așa-i, Paul, ai dreptate sută-n sută. (Cînd tovarășul său îi dă pe ascuns un ghiont, el înțelege pe dos și-și pune cu naivitate mîna la piept.) Nu vreau să ascund nimic, mai ales azi. Am fost de cîteva ori gata-gata să las ballă toată afacerea și să-mi văd de hobby-ul meu pentru creșterea peștilor aurii. (Lui Kurt.) Dar omul e dator să se depășească, așa că una-s peștii aurii, și alta, țesătoria. (Paul îl trage de mîneacă și vrea să-l îndrepte spre ușă.) Stai, mă, Paul, locului. Nu poți zice că n-a fost așa. că n-ai avut și tu partea ta bună în toate astea. (Lui Kurt.) Adică-telea, că înțelege ce va să zică să continui eu învățătura și că e important lucru pentru el asta. Trebuia și eu să înțeleg că și pentru mine e important. Pe scurt : Paul

nu voia. Cînd, dacă te gîndești, el e născut pentru continuarea studiilor. (Că citește o carte tehnică așa cum alde noi citim lista diviziiei naționale de fotbal. Iși pune cîte ceva în cap, că pune pe gîndu-i întreaga conducere. Și, uite, la urmă nu vrea. Tocmai el. Ei, cum să-l îndupleci să sară în apă pe unu căruiu îi e frică de apă ? Tragi vîrtos aer în tine și sari tu intîi, sub ochii lui. Cu toată sfirșeala ce-o simți în burtă. Iar el, dacă nu vrea să pară un om de nimic, trebuie să sară după tine. (Il bate pe tovarășul său pe umăr.) A stat multă vreme la marginea apei, a sărit ultimul, și a ajuns primul pe malul celălalt. Așa e Paul ! Și i-a tras pe toți după el, cînd erau amenințați să rămînă de căruți. Da, da, și pe mine.

KURT (îi întinde mîna) : În orice caz, felicitările mele.

ARTHUR : Le acceptăm, tovarășe director. Chiar dacă Paul și cu mine n-am urcat pînă aici pentru așa ceva. (Cînd celălalt îl trage din nou de mîneacă, de data asta chiar energic.) Am să vorbesc și pentru tine, Paul. Că e înai repede. (Lui Kurt.) De cînd sînteți aici și o scoateți la capăt cu dugheana noastră, avem iar chef de muncă. Că, fără chef, munca e treabă tristă. (Evei.) Bărbatul dumneavoastră, dragă doamnă, e un, un... (O ia de la început, face un gest cuprinzător.) Ne antrenează și pe noi, și ne ducem cu el neabătuti. nu-i așa, Paul ? (Eva se uită mai mult la Kurt decît la musafiri. Privirile ei nu-l părăsesc, ca și cum ar aștepta ceva anume de la dînsul. Arthur, lui Kurt.) La noi, hotărîrea de a merge, alături de el e scrisă, acum, cu litere mari. Și pentru asta aducem mulțumiri. De cînd ați luat în mîni treburile, treburile se rînduiesc așa, că nu putem să nu punem și noi umărul. (Lui Paul, care îl scîrte din nou pe ascuns.) Ce tot vrei, Paul ?

PAUL (incet și acuzator) : Arthur !...

ARTHUR : Ce, n-am dreptate ?

PAUL (deznađăduit) : Atenție... Ești în dormitor !

(Pare că nu mai știe unde să se uite. Arthur se încrunță, se uită intîi la tovarășul său, apoi la el însuși, cercetează de jur-împrejur, agale și amănunțit, odaia, cînd, iat-o pe Suzana că țîșnește din colțul ei.)

SUZANA (cu accent franțuzesc, pe care nu-l părăsește cit timp se află cei doi musafiri. și pe care știe să-l folosească foarte veridic) : Înțelegue, înțelegue bine ? Dumnevoastră lucrați la fabrica de la directeur ?

ARTHUR (se dă un pas înapoi, o cîntărește cu extremă neîncredere) : Vreți să mă luați peste picior, duduie ? (Kurt vrea să

- spună ceva, dar Arthur îl oprește cu un gest care s-ar vrea liniștitor, dar sfârșește prin a fi, mai degrabă, poruncitor.) Tovarășul director și Paul și eu. Altfelva?
- SUZANA: Și va face plăcer la fabrique acest?
- ARTHUR (o cîntărește din nou; apoi): Vă privește asta? (Lui Kurt.) O privește asta?
- SUZANA (repede): Eu, oaspet din Paris... La tovarăș director.
- ARTHUR: Din Paris. Așa. (Tovarășului său.) E din Paris, Paul. Vizită din Occident. Ea din Paris, noi de-aici. (O contemplă din nou.) Maxi, nu? (Face aluzie la rochia de seară.) Permiteți? (Prinde înre două degete stofa rochiei și-i încearcă calitatea.) Ei, da, în regulă. (Tovarășului său.) Merge, Paul, merge. (Suzanei.) La astea ne cam pricepem.
- PAUL: Arthur... (Se mută, foarte stîngherit, de pe un picior pe altul.)
- ARTHUR: Ce, nu ne pricepem?
- SUZANA: Spuneți... Pentru ce ve face plăcer să luorați la fabrique asta?
- PAUL: Asta cred că n-o să-nțelegeți. (Lui Kurt.) Iertați-mă, tovarășe director, e, poate, o pariziană progresistă... Nici nu știu.
- SUZANA: Atunci, explicați ca se pricep.
- ARTHUR (tovarășului său): S-o lămurise, auziși? (Suzanei.) Cu plăcere. Dar nu merge așa, repede, repede.
- SUZANA: Trebuie mult timp? (Se duce la masa de toaletă.)
- ARTHUR: Ar putea să țină și șase săptămîni, doamnă dragă. Și, desigur, ar fi nevoie să vă scoateți și sutana asta. (Lui Paul.) Șase săptămîni, la noi; ce zici? (Suzanei, care revine cu sticla de coniac și cu două pahare.) După aia, te poți întoarce la Paris să le povestești ce soi de director avem. Ceva, ceva tot ai să prinzi, pînă la urmă.
- SUZANA: Ce se prind? (Le toarnă indemi-natecă coniacul.)
- ARTHUR: Cum toate cele le face împreună cu noi... (La din mîna Suzanei paharul plin.) Și-așa mai departe...
- PAUL: Atenție!
- ARTHUR: Tu nu mai bei nimic? (Bea.)
- SUZANA: Am auzit. colectiv al vostr, foarte, foarte bon.
- ARTHUR: Exact. Bună licoare.
- SUZANA: Și, totdeauna mare, mare încredere?
- ARTHUR (dîndu-i înapoi paharul gol): Noi, duduic, sîntem o echipă. O trupă. Paul, ce fel de trupă sîntem noi? (Lui Kurt.) Explicați-i dumneavoastră, tovarășe director. (Lui Paul.) Hai odată! Să nu deranjăm. (Îl trage după sine, spre ușă.)
- SUZANA: La noi, muncitori nu știu ce fac le directeur. (Se uită, spunînd acestea, provocator, la Kurt.)
- ARTHUR (se oprește): Ei, mare noutate. Auziși, Paul? Domnișoara a descoperit o deosebire. (Suzanei.) Faceți mai departe așa! (Se pleacă în fața ei, apoi în fața Evei; lui Kurt.) Mîine sîntem iarăși la post, cu aceeași vigoare, tovarășe director... (Les.)
- SUZANA: Îi conduc eu. (Se duce repede după ei, cu sticla și cu paharele încă în mîini. Kurt și Eva se uită unul la celălalt.)
- KURT (în cele din urmă): Să-i aduc înapoi? (O spune oarecum agresiv, dar se vede din atitudinea lui că nu se gîndește s-o facă.) S-au îmbătat.
- EVA: Un pic. Aveau și de ce. (Kurt dă din umeri, se duce la „fereastră”, privește afară.) Pentru tine sînt, înainte de toate... necopți. Ca să priceapă sublimele tale proiecte.
- KURT (după o pauză, lapidar): Eu port răspunderea.
- EVA: Tu singur?
- KURT: Dacă stai să te gîndești, da.
- EVA: Ești sigur?
- KURT: Știu eu ce știu.
- EVA: Te-ai cam înnămolit. Ai intrat în plină derută, cu ce știi tu.
- KURT: Ți-a plăcut? (Eva se uită la el, lung.) Că stăteam colea, ca un prostălău, și nu știam să scot un cuvînt? Fîndcă, ce să zică un copil căruia îi dai ciocolată drept răsplată că e cuminte, cîtă vreme încă nu știi că a făcut o boacănu? (Se duce la ea.) A fost o satisfacție pentru tine?
- EVA: O, Kurt... (Se întoarce cu spatele. Suzana apare în ușă și rămîne în prag, urmîndu-și coniac, pe care-l bea cu emfază.)
- SUZANA (lui Kurt): I-am condus, cu toate complimentele, afară. (O spune foarte caustic; și e, în genere, schimbată, în atitudine. Kurt reacționează, ducîndu-se iarăși la „fereastră”.) S-au dus. Nu mai ai de ce să te temi. (Intră.) Poporul s-a că-răbănit. Baldachinul de pe tronul tău te-a ferit încă o dată de ploaie. Cîtă vreme, însă, mă, idol al tovarășilor tăi? (Pune cu zgomot sticla pe masa de toaletă.) Sîntem iarăși „en famille”, între noi. Friedl n-a venit, iar ceilalți nu voiau decît să-ți zică „mersi, șefule”.
- EVA: Suzana...
- SUZANA (Evei): Nu te bucuri? Drama a fost ocolită, tragedia demascării n-a avut loc. Premiera a fost contramandată. Bea, Eva dragă, ai toate motivele. Renumele bărbatului tău ți-a fost încă o dată salvat, și, odată cu al lui, al tău. (Îi întinde un pahar.) Dă-l pe gît. Eva dragă. Că bărbatu-tău nu-i nici el decît marfă la metru, confecție de rînd, de gata. Odată tot trebuia s-o afli. De ce nu astă-seară? (Își azvîrle pantofii din picioare.) Mai

toamnă unul, dragă Eva. Așa ni să su-  
porți mai ușor. Să înmormântezi o iluzie  
face rău la ficat și cu și fără rachiul.  
Fă din asta o sărbătoare, o orgie, că ți  
s-au deschis ochii, că nici tu nu cști  
decît umbra bărbatului tău, și că el nu e  
chiar atît de grozav cît vor să-l facă alții.  
(*Umblă furioasă prin cameră și lovește,  
în trecere, ușile șifonierului.*) Nu pierzi  
decît o iluzie. Poți păstra ce ți-a mai ră-  
mas, că de avut ceea ce ne trebuie avem,  
oricum. De ce, așadar, să vrem mai mult ?  
Și dacă socialismul a produs, totuși,  
ceva...

KURT (*se duce la ușă*): Serbați singure săr-  
bătoarea asta...

SUZANA: Ce păcat! Eroul principal vrea să  
ne părească. (*Se postează în calea lui  
Kurt.*) I-ai scos pe toți din luptă și acum  
vrei și tu să speli putina? Asta e contra-  
dicție, tovarășe director. Asta nu-ți stă în  
caracter. (*Kurt o împinge în lături, fără  
să scoată o vorbă.*) Asta, bărbat! Înălătură,  
fără vorbe, tot ce-i stă în drum. (*Sare  
brusc pe pat, se pregătește să facă un  
gest emfatic.*) Țăștia-s oamenii care ne tre-  
buie: aspri și mințoși. De o măreție în-  
singurată! Trăiască felul nostru de viață!  
Așa deținem, în mod absolut, un loc  
printre somitățile mondiale.

KURT (*sec. Evei*): Vezi, ai grijă s-o duci la  
culcare. (*Dă din nou să iasă.*)

SUZANA: Te-am supărat cumva, micuțule ?  
Pe cine am supărat? E careva aici căruia  
îi sună neplăcut în urechi ceea ce au  
spus? Căruia nu-i convine imaginea mea  
despre voi?

KURT (*disprețuitor, Evei*): Se pare că a  
fost cîndva actrișă.

SUZANA: Asta, zău că nu, iubiții mei!  
Orice, dar actrișă — brrr! Asta mi se  
pare idiot.

EVA: Pe coana din Paris ai jucat-o, însă,  
cu succes.

SUZANA: Experiența, dragă Eva. Experi-  
ența face viața. Iar la Paris am trăit  
experiențe nu chiar dintre cele mai  
proaste. (*Se ridică iarăși, cu impertinență.*)  
Am fost acolo în '68, în mai. În spatele  
baricadelor înălțate cu automobilele în  
flăcări, împotriva companiilor de atac ale  
gărzilor mobile...

EVA (*neîncrezătoare*): Ai fost tu acolo,  
atunci? (*Se apropie de pat și privește în  
sus, spre Suzana.*)

SUZANA (*în treacăt*): Pură întâmplare. Toc-  
mai mă trimisese gazeta în Franța...

KURT: Prin urmare, și ziaristă? (*Se rea-  
zemă de canatul ușii și o contemplă cu  
dispreț neîncrezător.*)

SUZANA: Și ce-i cu asta? De scris, poate  
oricine să scrie. (*Revine cu insistență la*

*zugrăvirea nopților pariziene: mai întii,  
în special, Evei.*) Predicile chemînd la  
răbdare și așteptare nu mai valorau nici  
două parole. Infometarea și mizeria celor  
asupriți turnaseră ură în cocteilurile Mo-  
lotov. Se transformase tot hățîșul, vai,  
atît de raționalelor apeluri la calm și  
nonviolentă, în vuvuit de flăcări. (*Rochia  
de seară i-a alunecat de pe umeri: și,  
în adevăr, stă pe pat ca o anarhistă de  
baricadă, frunzoasă în patosul ei, numai  
că paharul de alcool pe care-l ține în  
mînă nu se prea potrivește — și, totuși,  
se potrivește.*) Inimile decisese: cine  
pentru, cine contra. Se terminase cu aș-  
teptarea reformelor de sute de ori anun-  
tate și cu consolările care se promis astăzi  
oamenilor, precum creștinilor, de două  
mii de ani, raiul. Răscoala este acum  
totul și vorbele mîngioase ale vechilor și  
noilor religii, nimic. Acum, altceva se  
cere. Acum! Now! (*Se apleacă triumfă-  
toare spre Eva, care se află la picioarele  
ei.*) Zvirliți încolo ticăloasele reticente care  
ne-au deprins cu vechia ordine! Prin ele  
ne-a fost injectată o otrăvă paralizantă;  
ca să ne ținem gura și să ne stingem cu  
totul. Zdrobiți structurile vechii lumi și  
construiți, pe ruine, temelia libertății fi-  
nale, adevărate, a oamenilor! (*Un gest  
prea violent face să-i scape paharul din  
mînă, care zboară și, lovindu-se de perete,  
se sparge.*)

KURT (*nu prea impresionat*): Al doilea, pe  
ziua de azi. (*Suzanei.*) Ți-ai învățat bine  
rolul tău parizian.

SUZANA (*care și-a pierdut repede dispoziția  
rebelă. Evei*): Am să-l plătesc; senză-mă.

KURT (*Suzanei*): E al tău, nu? (*Suzana nu  
se uită la el, dă din umeri, tace. Eva se  
duce în colțul odăii, mătură cu piciorul  
cioburile, aruncînd cîte o privire piczișă  
Suzanei, a cărei relatare pare, totuși, s-o  
fi impresionat. Suzana mai stă o clipă pe  
pat, apoi se așază; euforia a trecut, acum  
pare ostenită. Kurt vine spre ea, îi aduce  
sticla de coniac și un alt pahar.*) Rebelii  
au obosit. (*O spune rece, fără ironie.*)  
Poate mai dorești un coniac. (*Suzana se  
dă îndărăt, ca un copil încăpăținat.*) Nu?  
(*Duce înapoi sticla și paharul și le așază  
pe masa de toaletă. Peste umăr.*) Erai și  
tu acolo? (*Se întoarce.*) Să zicem că ai  
trecut prin momentele alea... (*Se duce la  
ea.*) Așa cum stătea acolo, frumoasă și  
ționită, puteai să crezi că așa e. Și că  
le-ai ținut partea, nu era lucru de trecut  
cu vederea. (*După o pauză, Evei.*) Ai  
înțeles cine e revoluționar aici, nu? Nu  
noi, nu... Noi ne-am aranjat. O ducem  
zilnic tot într-un belșug și o analiză a  
producției. Și ne tot profilăm, și ne tot  
instruim. Membri în comitete de cenzură,  
belferi de școală medie, asta sîntem. Unde  
e spiritul revoluționar? Unde auzi vreo  
explozie? Cui vezi că-i merg fulgii? Ești

revoluționar numai cît ai pe fundal automobile în flăcări. Cînd îți în mină, cu fitilul aprins, sticla cu benzină. Și, fi-rește, cînd îți-e inima curată. (*Aspru, Suzanaei.*) Și capul gol. (*Kurt e, brusc, nervos — altfel decît înainte. Se duce la „Jereastră”, se uită afară, în timp ce Suzana și Eva îl fixează și-l urmăresc. Fără a se întoarce.*) Nu mai poți aștepta, nu? În Africa mor copiii de foame, iar noi cășcăm de plictiseală. Despre întimplările din Chile se vorbește ca despre starea vremii; și pentru noi e mai important să știm dacă vom avea duminică zi cu soare. Unde mai e revoluția? (*După o pauză, cu privirea tot spre afară, foarte simplu.*) Ce crezi tu? De ce muncesc eu? Uneori, pînă mă prinde miezul nopții? Pentru o vilă în oraș? Pentru un... dormitor? (*Se întoarce spre Suzana.*) Ne credeți voi, știinților, chiar atît de nepăsători, că nu știm nimic despre cîte se petrec în lume? Că nu ne dau și nouă însonnii și nu ne amărăsc? Află că toate aceste lucruri le putem schimba doar lucrînd pentru cauza noastră. Doar prin ceea ce facem aici. Și prin felul cum o facem. (*Se îndreaptă spre ea.*) Nu crezi asta. Nu? Asta nu îți se pare destul de spectaculos! Unde ti-ai trăit anii, de-atunci încoaace? Ce-ai făcut, din ceea ce începuseră laolaltă? Ție nu-ți suridea? Ți-ai procurat, te pomenești, o altă... doctrină salvatoare... (*Deodată, cinic.*) Acolo unde revoluția „degenerează” în muncă, nu vi se mai pare așa de atrăgător. Ați voi, te pomeniți, să faceți din ea o jucărie contra plictisului? Pentru că eșuați în fata realității, tu și cei de-o teapă cu tine, ați vrea să-ntoarceți cu fundul în sus toată realitatea... Așa, fiindcă așa aveți chef. Ca să vă treacă vremea. Pretinzînd, în gura mare: noi sîntem adevărații, singurii revoluționari! (*Batjocoritor.*) Cei cu inimile infocate.

SUZANA (*stă ghemuită în pat, fără să-l privească*): Revoluție cu rigla de calcul? Peste capul oamenilor? (*Sare deodată din pat și se duce la Eva.*) Descinde din nou, ca să ne explice istoria mondială. Ciu-pește-mă un pic. Am visat cumva? (*Se duce în fugă în mijlocul odăii.*) Nu cumva mi s-a năzărit că acum nici zece minute se aflau aici doi bărbați? (*Lui Kurt.*) Nu erai tu ăla care se temea de ei, înainte de a fi văzut că nu voiau decît să-ți aducă omagii? Omagii, ție! Toemai ție! Iar tu n-avusescși curajul să le zici: măi, voinicilor, v-am tras pe sfoară! (*Evei.*) Să știi că am visat, tu. Că, uite, iar ne dăscălește.

EVA (*calmă*): Dar are dreptate...

SUZANA: Zău, Eva? Are dreptate? Bravo, surioară. Bravo. Femeia e datoare supunerii bărbatului ei, și-ai învățat bine lecția: prin căsnicie, pentru căsnicie.

EVA: Are dreptate.

SUZANA: Inducînd lumca în eroare?

EVA: El socotește că așa e... rațional. (*Spunînd acestea, se uită la Kurt.*)

SUZANA: Și tu cum socotești?

EVA (*privindu-l în continuare pe Kurt*): Încă nu știu.

SUZANA: Atunci, ai grijă să știi.

EVA (*lui Kurt*): Zău, nu știu, Kurt. Tot ce-ai spus e drept. Dar că o spui tu...

KURT: Ce e greșit în asta?

SUZANA (*Evei*): Hai, repede, lasă-te îmbrobodită, Evi, scumpo, viră-te repede, din nou, în catifeaua doprinderii: ca dichis al bărbatului.

EVA (*lui Kurt*): Nu te văd niciodată încercat de vreo îndoaială. Nu poți niciodată întrebări. Ai, la toate, totdeauna, răspunsul potrivit. Și pe loc. Instantaneu. Ca și cum n-ai avea niciodată nevoie să reflectezi.

SUZANA: Nici n-are nevoie, Eva. O știe. Pur și simplu, știe. E un bărbat. Un cadru de conducere. Așa fiind, are și dreptate. Uite-te la succesele lui, la fama lui: toate astea sînt o dovadă peremptorie. (*Lui Kurt.*) Ai mai sta, așa, plin de măreție, dacă în locul celor doi ar fi venit Friedl? Tare așa fi vrut să știu, să văd, cum ai fi arătat...

KURT: Eu mi-aș fi susținut punctul de vedere. Dar tu? Tu ce-ai fi avut de susținut?

EVA (*după o pauză*): Rostim atît de multe lucruri juste. Și eu, în fiecare zi, la școală. Dar, uneori, mi se împiedică limba, pentru o clipă. Și copiii observă. Holbează ochii la mine: ce i s-o fi întimplat? S-a zăpăcit? De ce nu mai vorbește? (*Nerăbdlătoare.*) Vorba ne iese ușor din gură. Nu asta e.

KURT (*fiindcă Eva s-a intrerupt*): Dar ce e?

EVA: Auzi o întrebare. Ea pătrunde într-o celulă a creierului. Alte celule, colo sus, sînt anunțate. Instrumentele vorbirii se pun în mișcare... Funcționăm ca niște automate, și încă bine programate. (*După o pauză.*) Dar... să te examinezi, mereu și mereu... Din partea mea, să te și chinui... (*Calm.*) Să vrei să știi... Să faci din adevăr o cauză a ta, proprie... (*Ridică ochii.*) Mai sîntem în stare s-o facem? Am ajuns chiar atît de comози încît să ne bizuim numai pe aparențe, ca pe niște formule care se potrivesc, fiindcă — oricine o știe — pot fi, oriunde, la-nemîna oricui?

SUZANA (*a observat-o cu atenție pe Eva; acum, lapidar*): Nu ești fericită, Eva. (*Și, fiindcă Eva se uită speriată la ea.*) Ești de prea multă vreme satisfăcută, ca să mai poți fi fericită. Spune, o dată, da. Dă măcar din cap, dacă îți-e teamă de

- vorbulița asta. (*Eva se uită iarăși la Kurt, care, de data asta, rezistă privirii ei.*)
- KURT (*Evei*): Nu-ți cer să răspunzi.
- EVA: Dar aștepti un răspuns? (*Kurt tace.*)  
Ți-e teamă de el?
- SUZANA (*zgomotos*): Fă-o, Eva, trebuie s-o faci. Trebuie. Față de tine.
- EVA: Calmează-te.
- SUZANA: E sigur de tine, sigur de tot, Eva. Și are toate motivele, nu? Are, sau n-are? (*Eva reacționează, iritată.*)
- KURT (*Evei*): Îți repetă cuvintele, Eva.
- SUZANA (*Evei*): Că nici tu nu pui preț pe... povești. Pe poveștile bărbaților. Și amîndoi sînteți atît de nemaipomenit de siguri și de puși la adăpost, în fortificația voastră morală, pe care o numiți căsnicie. Cu sistemul ăsta de apărare, nu ajunge să pătrundă pînă la voi nimeni pornit să vă tulbure cheful, nimic în stare să vă pună sub semnul întrebării perfectă voastră pace interioară. Nimic, care să vă neliniștească... Fiindcă vouă nu vă place neliniștea. Ați luat în brațe tot arsenalul tazelor etice și-l folosiți drept barieră în fața oricărei intruziuni de natură să spargă cadrele vederilor voastre. (*Evei.*) Cum arată lucrurile aici, înăuntru, n-are, în nici un caz, de ce să-i pese cuiva. (*Îi atinge cu degetul pieptul.*)
- KURT: Nu ți-a prea priit coniacul.
- SUZANA: Nu-mi prieste buna voastră cuviință, scumpule. Coniacul e O.K. Prea le ți-neți toate... ascunse. Nimic nu e deschis, sincer, la voi.
- KURT: Spre deosebire de tine!
- SUZANA: Așa cum vreți voi să fiți, nu poate fi nimeni, fără a se da singur morții. Morți, la treizeci de ani!
- KURT: Atunci, lasă morții să se odihnească în pace.
- SUZANA: De-ai fi fost singur în casă, mai adineaori, cînd am venit... (*Se apropie încet de el.*)
- KURT: Ce-ar fi fost?
- SUZANA (*aproape de el*): Știi bine ce.
- KURT: Bănuiesc. M-ai fi înviat.
- SUZANA: Cu siguranță. Iar inițiativa ar fi pornit de la tine...
- KURT: Ca să recuperez camera cu intrare separată?...  
EVA (*Suzanei*): Poate te înșeli...
- KURT (*Evei*): Nu-i răpi iluzia că e irezistibilă.
- SUZANA (*lui Kurt*): Te salvezi cu vorba, băiete, doar cu fraze late. Nu-ți dai seama? (*Agresiv.*) Acoperiți toate cele cu vorbe. (*Brusc, Evei.*) Nu ți s-a întîmplat nimic, niciodată, în acești 12 ani? N-ai avut niciodată... (*ironic*) vreo tentație, vreun dor?
- EVA (*după o lungă pauză*): Ba da.
- KURT (*Evei*): Tu? (*E oarecum uluit.*)
- EVA: Da, eu.
- SUZANA (*aproape triumfătoare, lui Kurt*): Te-a întors pe dos? Bietul de el! (*Cu violență.*) Nu mai este femeie, de cînd e nevastă? Ești tu singurul bărbat?
- KURT (*Evei*): Nu vreau să se amestece în viața noastră... (*Se oprește, nu știe cum să continue, e tulburat de răspunsul Evei.*)
- SUZANA: Nici nu mă amestec, Kurt. Nu mă atrage chiar atît viața voastră. Ce să caut eu aici? Și nu te holba așa speriat. (*O arată pe Eva.*) Dac-a fost, cîndva, ceva... Dumnezeu, uite-te la ea, a dat-o repede, repede și cu supușenie, deoparte, și s-a refugiat înapoi în sînul familiei.
- KURT (*Evei*): Spune-i tu să tacă...
- SUZANA (*Evei*): Nu spune nimic, e mai bine. Nici tu nu ești mai bună ca el. Pînă prinsoare — dealtfel, ai și tu o antenă pentru asta — că te-ai amăgît singură, ca să-ți salvezi fericirea căsnică. De dragul principiilor voastre, vă crampo- nați unul de altul, cu dorințele voastre cu tot, pregătiți din vreme să luați în deșert frumosul, socotindu-l personificare a răului, pînă ajungeți voi înșivă să credeți că e așa. Dar fericiti, fericiti, nu mai sînteți.
- KURT: E mai bine, începi să te ții pe picioare.
- SUZANA: M-am calmat. (*Face un gest liniștitor, apoi, Evei.*) Dă-l afară. Vreau să mă schimb. (*Desface fermoarul rochiei.*)
- EVA: Și unde înnoptezi?
- SUZANA: N-are importanță.
- KURT (*supărat*): O să-și găsească ea ceva.
- EVA (*repede, cu să acopere observația lui Kurt*): Nu există nici un hotel pe-aici.
- SUZANA (*lui Kurt, care dă să iasă*): Hei, puștiule... Ai să dormi prost în noaptea asta? (*Kurt se oprește, încercă un gest emfatic. Suzana îl măsoară cu superioritate.*)
- EVA (*Suzanei*): Îți pregătesc camera cea mică. (*Iese repede, pe lângă Kurt.*)
- SUZANA: V-am deranjat rău de tot!
- KURT: Nu merită să vorbim despre asta.
- SUZANA: Mă gîndeam numai.
- KURT: Nu-ți fă griji. (*Dă să iasă.*)
- SUZANA (*batjocoritor*): Atît de grăbit?
- KURT: Parcă voiai să te schimbi.
- SUZANA: Ți-e teamă, Kurt? (*Vrea din nou să-l întărite.*) Păi, nu sîntem singuri în casă. Eva e numai decît înapoi.
- KURT: Ce te-a apucat? (*Se duce repede la ea, tare.*) Măi, omul lui Dumnezeu, ce-ai făcut din tine?
- SUZANA: Dar tu, din tine? Din Eva? Ce-a făcut, ea singură, din ea înșăși?
- KURT: Ei bine... (*Dă dezaprobator din cap și vrea să plece.*)

SUZANA : Mă socotești foarte... imorală ?

KURT (*scurt*) : Să zicem — neconvențională.

SUZANA : Iar minți. Dar, mă rog, accept.

KURT : Asta-i acum...

SUZANA : Asta-i marota mea, să provoc oamenii...

KURT : Uneori, îți roușește.

SUZANA : Să-și dea arama pe față.

KURT : Altminteri, n-o fac ?

SUZANA : O fac, oare ?

KURT : În orice caz, metoda mi se pare...

SUZANA : ...neconvențională. Dar eficace.

KURT : Ce eștiști din asta ?

SUZANA : Plăcerea. Plăcerea jocului.

KURT : Frumos joc ! Pentru tine. Și o nimeriști totdeauna ?

SUZANA : Trebuie să eumoști regulile jocului.

KURT : În privința asta, ești, desigur, în formă.

SUZANA : Nu mă pot plinge.

KURT : Iar ceilalți sînt datori să-ți țină isonul. Ca figuri în joc.

SUZANA : Ei, nici așa.

KURT : Ce spui ? Ia te uită, cum se poate înșola omul.

SUZANA : Îmi plac oamenii. Zău, mă. Ceea ce nu-mi place sînt deprinderile lor stupide și toată nerăzvia care-i face atît de umiți, fără să-și dea seama. Pentru mine, prostiile sînt ca niște coșuri pe obraz.

KURT : Iar tu îi vindeci de coșuri.

SUZANA : Îmi place să-i scot din sărite. Pînă se încercă în propriile lor prostii. În cele din urmă, sînt foarte cuminți. (*Naiv.*) Cu voi am fost blindă.

KURT : Îți mulțumesc.

SUZANA : Dar și voi sînteți doi butuci greu de urnit.

KURT : Să sperăm că ai să ai cu alții mai mult succes. Cîne sînt părinții spirituali ai poveștilor tale ? De unde ai scos afacerea cu grădinița de copii din atelierul de sculptură ? Și de unde drăgălașul act de amabilitate față de președintele care, în urma unei diagnoze de cancer, și-a schimbat caracterul ? Și... măcar, ți-ai plimbat vreodată ochii pe vreo ilustrată infățișînd Parisul ? (*O observă pe Eva : i se adresează.*) Pentru Dumnezeu, n-o mai întreba ce profesie are. E în stare să fi participat și la primul zbor pe lină. (*Suzanei, care șade, mică, total inimidată, pe marginea patului.*) Îmi pare rău dacă ți-am stricat show-ul. (*Evei.*) Ne-a împuiat o noapte întreagă urechile cu gogoși și mai vrea s-o luăm în serios. (*Tot mai indignat.*) Împarte lecții de morală, pasă-mi-te, scoase din experiența proprie, care, de sus pînă jos, fără excepție, e un vraf de

minciuni gogonate. Și cu astea vrea ea să-i privească pe alții de sus, să-i micșoreze, să-i urîțească ! (*Suzanei.*) Uite, ai colo o oglindă, ți-ar fi de folos să-ți cureți propriul tău obraz de coșurile alea simbolice. Știi ce ești tu, puiceluș ? Un rateu, asta ești. E mai bine de o oră de cînd am început s-o bănuie. Acum e limpede. Așa de jalnic chirchită cum șezi colo, ăsta e adevărul tău chip. S-ar părea că nu poți fi loială decît cînd îți ții gura. Asemenea neobrăzare nu mi-a mai fost dat să văd — și, slavă domnului, am pătîit destule în viață... (*Stă în fața ei, în adevăr, foarte revoltat. Suzana șade ghemuită, în totală deprimare, neîndrăznind a-și ridica privirile. Rochia i-a alunecat din nou de pe umeri.*) Imbracă-te ca lumea. Și dezbracă-te. Vreau să zie, rochia. La rochia asta mă refer. (*Se împiedică acum de propria lui minie, se îndreaptă spre Eva, dînd agitat din mîini. Suzana plînge cu sughituri. Eva se duce și se așază lingă ea : după o pauză, calmat.*) Spune acum adevărul, măcar odată.

EVA : Las-o în pace !

KURT (*nerăbdător, Suzanei*) : De fapt, ce învîrți ? (*Suzana ridică din umeri, sughite, plîngînd, își îndreaptă rochia, nu răspunde.*) De ce-ai venit aici ? (*Eva se uită la el, indignată, cu reproș. Kurt se întoarce.*)

SUZANA (*Evei*) : Ai o batistă ?

KURT (*peste umăr*) : Întîi, răspunsul. (*Ii aruncă o privire batjocoritoare, apoi o batistă. Evei.*) Poate că-ți spune ție ce voia de la noi.

EVA : N-am fost colegi de clasă ?

SUZANA : N-am divorțat. Bîrbatul meu e medic. Eu am timp... îngrozitor de mult timp. Asta e, că nu-i sînt decît nevastă. Îmi tot imaginez cum aș dori să fiu. Am evadat de o mie de ori din timpul meu prea bogat. Dar numai așa, în gînd, nu în realitate.

KURT : Nu în realitate !... Totul, doar gîrgăuni ?

SUZANA : Nu totul.

EVA (*precaută*) : Ai venit să te-ajutăm ?

SUZANA : Am citit despre succesele lui. Mi-am zis că ar putea avea ceva pentru mine, la el în uzină... Mă gîndeam...

KURT : Ce să am ?

SUZANA : Ceva. Oric.

KURT (*Evei*) : Tu înțelegi ceva ? (*Suzanei.*) Există mii de întreprinderi, sute de posibilități, duzini de șanse. Pentru oricine, dacă vrea. (*Evei.*) Numai că ea n-a dus nimic pînă la capăt. Nu poate sta locului, cînd e ici, cînd colo. Acu' e aici. Așa, ca variație ? (*Umbă încolo și-ncoace.*) Îți place asta, nu ? Îți pui fantezia pe roate și dai tu de ceva. Nu se prea armonizează

- ză realitatea cu idealurile frumoase? Nu-i nimic; ai imaginația la îndemână, asta înlocuiește orice. Și, așa, pînă și-o viață brată se poate garnisi cu străluciri. (Suzana privește în gol. Kurt surprinde o privire a Evei și tace.)
- EVA (Suzanei): Hai să-ți arăt camera. (Și-a pus brațul pe umărul Suzanei și o conduce ca pe un bolnav.)
- KURT (cînd cele două se află în dreptul ușii): De ce ai ajuns în halul ăsta, Suzana?
- EVA (Suzanei, fără să ia seama la întrebarea lui Kurt): Haide, fetiço. Trage întii un somn zdravăn, odihnește-te. (O scoate din cameră. Kurt privește în urma lor, face un gest de nedumerire și se uită nehotărît în jur. Se duce la masa de toaletă. Ia sticla de coniac, o pune numaidecît, supărat, la loc; nu asta vrea acum. Se duce la pat, așa, pur și simplu, doar ca să facă ceva, ia ce se mai află pe-acolo împrăștiat, ciocanul, pe care-l pune, cu mîntea dusă cu totul în altă parte, pe masa de toaletă, apoi, diagramele, pe care le așază una peste alta și le sprijină vraf pe pat. Intră Eva.) Am băgat-o în pat.
- KURT: Mai biziie?
- EVA: Ca un copil. O să-i faci bine.
- KURT: O eriză de nervi. Epuizarea vedetei. După marea scenă. Reprezentația pe care ne-a dat-o merită toți banii, într-adevăr.
- EVA: Și noi cum îi plătim?
- KURT: Ce spui?
- EVA: Cu ce monedă îi răspundem, noi?
- KURT (se întoarce spre ea): A tras la minciuni, două ore în șir, fără pic de rușine. Și nu se leagă o iotă de alta. Dar deloc. Uite, jur.
- EVA: Dar s-ar putea potrivit.
- KURT: Numai minciuni.
- EVA: Dar frumoase. Oarecum.
- KURT (neînțelegător): Frumoase!? De cînd e minciuna ceva frumos? Și încă față de prieteni? (Se duce la perete, ia una dintre diagramele sprijinite de pat și-o atîrnă de perete.)
- EVA: Nu voiai tu să-ți pui convingerile-n cui? (Amîndoi revin în cameră, fără să se uite unul la celălalt. Eva se așază pe pat, și-și sprijină capul în mîini.) De cînd sintem așa, Kurt? (Kurt îi aruncă o privire rapidă, apoi se îndreaptă, mut spre „sereastră“.) De ce oare am ajuns așa?
- KURT: Noi? Cum?
- EVA (după o pauză): Suzana crede în oameni. În felul ei, așteaptă totul de la ei. Numai în ea însăși nu crede. Nu e în stare.
- KURT: Are destulă fantezie să-și acopere neputințele.
- EVA: Tu, Kurt, nu crezi în nimeni. Numai în tine crezi.
- KURT (se salvează de nesiguranța sa printr-o agresivitate grosolană): Eram trei. Asta mai lipsea, caracterizarea ta. (Eva se ridică, cuvintele lui n-au jignit-o. Tocmai de aceea, Kurt crește în nesiguranță. Se apropie de ea.) Ceea ce ai spus adineauri (șovăie, pare foarte neajutorat, fiindcă Eva nu-i vine în întimpinare) că tu... (i-o trîntește cu febrilitate) ...că tu ai avut de-a face cu unul?
- EVA: N-am avut nimic de-a face... (Amîndoi tac. Kurt simte că asta nu e totul, că mai urmează ceva. Iar Eva a ajuns la punctul în care va vorbi.) Acum doi ani. (Se așază pe taburetul din fața mesei de toaletă. Kurt se așază pe pat. Se uită unul la celălalt.) Era altfel decît tine. Nu mă întreba cum. (Kurt se ridică. Se duce la „sereastră“, se uită afară.) Mă simțeam nespus de bine cînd puteam să merg, tăcută, alături de el. (Kurt se întoarce spre ea. E, realmente, stins.) Nu te zgîii așa la mine. N-a fost nimic...
- KURT (după o pauză): Nu am observat nimic.
- EVA (amar): Cînd ai observat tu ceva la mine? (Kurt vrea să se explice, dar tace.) Dar ai dreptate. Am ascuns totul. Nu se cade, nu se cade, îmi tot vîram în cap. Nu se cade, de dragul căsniciei noastre.
- KURT (după o pauză, sfios): Ți-a fost greu?
- EVA: Știu și eu? Da. Erau clipe cînd mă simțeam decisă să mă duc la el. Cînd credeam că-mi este îngăduit să socotesc dorul meu mai presus de orice. Eram sigură, atunci. Nu mă încerca nici un sentiment de vinovăție... În asemenea năzmate.
- KURT (anevoios): Dacă tu... Vreau să zic că nu-ți stau în drum.
- EVA: Măi, eroule, super-eroule... (Lapidar.) A trecut. (Se duce, brusc, la el, îi dă un bobîrnac peste nas.) Asta a fost acum doi ani. (O urmă de milă se ascunde în gestul ei.)
- KURT: Așadar, căsnicia noastră a fost cam... subredă. Și eu, care nici habar n-am avut.
- EVA (se duce la șifonier, începe să facă ordine în cele deranjate de Suzana): Nu spun că ar fi fost în primejdie căsnicia noastră. Ne-ar fi făcut însă mai conștienți de noi înșine. (Luă, de-a dreptul.) Sau, te pomenești, m-ai fi alungat, dacă ai fi aflat?
- KURT: Nu... (Se uită la ea.) Nu, Eva.
- EVA: Asta o spui așa...
- KURT: Precis că nu, Eva.
- EVA: Suzana ar spune: ai fost o proastă. Eva, că ai renunțat. Te-ai lipsit de o satisfacție.
- KURT: A și spus-o.



EVA : Poți să faci ceva pentru ea ?

KURT : Dacă ține cu adevărat... *(Vrea să facă și el ceva, împinge vraful de diagrame încolo și-ncoace, fără nici un rost.)* Eva... În fond, avem pretenții unul de la altul, de la viața noastră. Este asta ceva exclusiv ?

EVA : Se întâmplă, pe vremea studenției noastre, să ne pomenim, înainte de ziua bursei, cu buzumarle goale. Și, totuși, ne simțeam bogăți.

KURT : Aveam lumea în fața noastră...

EVA : Așa cum o voiam.

KURT : Așa cum urma s-o construim.

EVA : Lumea începe cu noi înșine. Asta am cam uitat.

KURT : Din vina mea ?

EVA *(dă din cap)* : Am vrut să salvez o căsnicie care, de fapt, nu era decît o deprindere. N-a fost un gest de eroi ceea ce am făcut. Nu știu, o fi înșelăciune, o fi înțelept, ceea ce faci tu cu oamenii tăi : abia acum încep să mă gîndesc. Nici asta nu e faptă de erou. M-am deprins cu toate cele. Asta a fost, poate, cuminte din partea mea. Și, precis, comod pentru tine. A fost, însă, prostesc și laș. Nu m-a deranjat că m-ai tratat ca pe un copil bolnav, cînd a fost vorba de aspirantura mea. Nu, nu m-ai oprit. M-ai descurajat numai, ou felul tău de a-ți da părerea. Ceea ce e mult mai rău.

*(Suzana e în fața ușii, amîndoi o observă în același timp. Poartă un halat prea lung și prea larg ; se pare că-i aparține lui Kurt. Arată foarte intimidată ; stă aproape ca un copil, acolo, în prag.)*

SUZANA : N-ați auzit telefonul ?

EVA *(lui Kurt)* : Iarăși ai uitat să-l muți din birou.

SUZANA : M-am dus să răspund eu. *(Copilărește.)* Suna așa de strident și nu se mai termina...

KURT : Îmi pare rău, Suzana.

SUZANA : Era el la aparat. *(Se uită de la unul la celălalt.)* Friedl... N-am spus cinc

sint. *(Abia auzit.)* Nu m-am trădat. *(Își strînge halatul în jurul gîtului, ca și cum i-ar fi frig.)* Cică, îi pare rău că n-a venit ; că a tot stat și a vorbit la telefon cu regiunea. Mai stă și acum cu proiectul tău în față. *(Lui Kurt.)* Știai tu ce știai. *(Kurt își plimbă privirile între ea și Eva.)* Cică, vine mîine la uzină. Și tu să convoci toată conducerea. Așa a zis. *(Vrea să plece.)* Iertați-mă...

KURT : Suzana... *(Suzana rămîne locului, se uită temător prin cameră ; pare totul schimbată. Incurcat.)* Nimic. Du-te și culcă-te. *(Suzana încuviințează din cap și iese. Kurt se uită după ea, se duce apoi spre Eva, care l-a observat cu atenție. El dă din umeri, se duce la „fereastră“.)*

EVA : Va să zică, totuși... triumf cu întîrziere ? Care... compensează totul. *(Se duce la el.)* Care încheie seara asta. *(Kurt nu răspunde, se uită pe „fereastră“ în jos, spre oraș ; atitudinea lui exprimă prea puțin din siguranța victoriei.)* Cînd, adineori, au intrat aici cei doi... Nu știai cine sint și nici dacă Friedl va veni cu ei. Ți-era teamă ? *(Kurt se întoarce, se uită la ea, tace.)* Teamă... de tovarășii tăi ? *(Kurt face un gest neajutorat, tace. Eva se răzgîndește, se duce apoi, calmă, la perete, dă jos diagrama, se duce la pat, o pune lîngă celelalte. Kurt îi urmărește acțiunile. Eva săvîrșește totul în chip rutinier, fără nimic demonstrativ, dar tocmai acum o face ca și cum ar fi constrînsă.)* Dacă mîine dimineață ai ședință, n-ai să mai poți să iei copiii.

KURT : Nu-i prea plac lui ședințele lungi, crede-mă.

EVA : Nu ?

KURT *(neajutorat)* : Îi iau eu și vin eu ei la școală.

EVA : Ocolești. Iar eu mai trebuie să fac cumpărături pentru sîmbătă și duminică.

KURT *(se apropie, nesigur, de ea, ca un tînăr la prima dragoste)* : Am putea să ne ducem împreună prin magazine.

EVA : Ai să poți ?

KURT : N-avea grijă.

## SFÎRȘIT

## Seara, când vin spectatorii...

Am scris, la această rubrică, despre mulți dintre acei anonimi din lumea teatrului fără a căror contribuție, în idei și în muncă, spectacolele, creațiile regizorale și actoricești, nu ar putea căpăta viață. De data aceasta, am ales ca subiect activitatea acelor pe care i-am putea socoti ambasadori ai teatrelor în relațiile cu publicul.

Am zăbovit, citeva seri de-a rândul, în foaierele somptuoase ale primei scene a țării. Teatrul Național din București, în acele minute de forță specifică dinaintea începerii spectacolelor. O primă impresie: „reprezentanță” Naționalului — supraveghetoarele de la controlul biletelor — îi primesc pe spectatori, încă de la intrare, într-o ținută elegantă (*noblesse oblige*), în rochi lungi, negre, cu cusoare. Preocuparea pentru ținută e prezentă și la garderobiere, și la plasatoare.

Dar, dincolo de înfățișare, interesează, mai ales, stilul relațiilor cu spectatorii, felul cum sint ei întâmpinați, cum sint îndrumați la locurile respective.

„De treizeci de ani lucrez în Teatrul Național — îmi povestește Ioan Gheorghe, șeful serviciului administrativ. Și, de tot atâția ani, seară de seară, îmi e dat să văd cum publicul defilează prin foaierele teatrului, aproape până la începerea spectacolului, lăsând fotoliile din sală neocupate. Apoi, doar în cele oțeva minute dinaintea ridicării cortinei, pătrund în teatru sute și sute de spectatori deodată. Știm acest lucru — a-veasta ni-i meseria — și avem grijă ca fiecare spectator să-și fi aflat și ocupat locul său în fotoliu, când bate al treilea gong”.

Într-una din seri se juca, în sala mare, *Danton* — unul dintre cele mai solicitate spectacole ale Naționalului. Ca de obicei, cu casa închisă. La ora 19,25 abia dacă erau trei-patru sute de spectatori în sală. La ora 19,30, când luminile din sală începeau să „apună” încet-încet, când faldurile uriașei cortine au prins a se mișca, toate cele 861 de locuri erau ocupate. În acest mic interval de timp, vreo patru sute de spectatori trecuseră prin fața celor două supraveghetoare de la control, pe la cele douăsprezece garderobiere și fuseseră îndreptați spre locurile lor de către cele zece plasatoare. A fost ca o vijelie, care s-a potolit la fel de repede cum s-a dezlănțuit.

În acea seară, ea și în toate celelalte, peste 1.500 de spectatori erau oaspeții Teatrului Național din București. În zilele de simbătă și duminică, acest număr de spec-

tatori se dublează și se triplează, în funcție de matinee. La fiecare spectacol, publicul este primit de patruzeci de „ambasadori” ai Naționalului (de fapt, ambasadoare). Încep, apoi, alte treburi: repunerea foaiereilor în starea lor normală de ordine și eleganță, decontarea caietelor-program vândute (în jurul a cinci sute pe seară) și altele. Dar acestea sint treburi curente, obișnuite. Mai delicată e situația atunci când sosesc spectatori după începerea spectacolului. Și aceștia vor să intre în sală. „Ce faceți, în acest caz?” — o întreb pe Alexandrina Dumitru, supraveghetoare. „Desigur, sint tot oaspeți și trebuie să fîn cu ei gazde la fel de primitoare. Nu-i putem văduvi de spectacol, dar nici pe cei ce-au venit la timp nu putem să-i deranjăm. Ușile mari nu le putem deschide, fiindcă lumina din foaiere se zărește până pe scenă. Îi invităm în partea de sus a sălii, introducându-i pe o ușă mică, urmînd să vadă actul întâi în condiții mai puțin bune.”

Alexandrina Dumitru, Aurelia Caracostea, Gheorghiuța Bucureșcu, Paraschiva Dobrescu, Floarea Romanica, Elena Simion, Maria Giju, Maria Szekedy, Tanți Cojocaru, Mioara Cojocaru, Maria Leu sint nume ce nu figurează în nici un program al Teatrului Național. Dar aceste necunoscute — dintre care, unele, cu vechi state de serviciu în Naționalul bucureștean — fac o treabă de o deosebită utilitate, de care spectatorul abia dacă-și dă seama. Și să nu credeți că-i chiar așa de simplu să-i mulțumești, în fiecare seară, pe toți cei ce vin la teatru. Chiar și după căderea cortinei finale, cînd începe „marele asalt” al garderobei. În cel mult un sfert de oră, de la începerea „bătăliei”, liniștea plutește din nou în teatru. Poate s-ar face mai repede liniște, dacă n-ar fi toți spectatorii atît de... grăbiți. Sint fel de fel de spectatori.

...Să revenim, însă, în foaiere, după plecarea spectatorilor (chiar și a acelor care și-au pierdut fisele și au trebuit să aștepte pînă la sfîrșit predarea paltanelor, ca să și le capete pe ale lor). Încep să apară „obiecte găsite”: serviete, butoni, mănuși, umbrele, chiar și portofele. Uitate, pierdute. În aceeași seară, sau a doua zi, păgubașii revin. Nu s-a întîmplat pînă acum să nu-și regăsească cineva lucrul pierdut aici!

Chiar și prin ceea ce se numește serviciul administrativ, un teatru își arată și-și menține personalitatea. De la cel mai mic amănunt de organizare, pînă la ținuta impecabilă a spectacolelor, nimic nu se cuvine socotit minor, fără importanță.

CRONICA DRAMATICĂ — Semnează : RADU ALBALA,  
MARGARETA BARBUȚĂ, VALERIA DUCEA,  
MIRA IOSIF, VIRGIL MUNTEANU, IONUȚ NICU-  
LESCU, BOGDAN ULMU . . . . . p. 39

☆

MIHAI NADIN : Estetic și ideologic în spectacol . . . . . p. 54

Scenografie

PAUL CORNEL CHITIC : Obiectele — multiplu al realu-  
lui (II) . . . . . p. 56

☆

I. N. : Note . . . . . p. 57

Muzică

Cronici semnate de : V. CRISTIAN, LUMINIȚA VARTO-  
LOMEI . . . . . p. 58  
DOINA MOGA : Sarmis '76 : Dansul tematic . . . . . p. 61

☆

DUMITRU SOLOMON : Cronica TV . . . . . p. 62  
M. ALEXANDRU : Cronica teatrului radiofonic . . . . . p. 63  
Atelier de dramaturgie . . . . . p. 65  
ȘTEFAN IUREȘ : Lumea într-o replică . . . . . p. 66  
Cartea de teatru . . . . . p. 68  
BOGDAN ULMU : Note despre caietul-program . . . . . p. 69

**CÎND VINE EHRLICHER**

comedie în două părți  
de

Rainer Kerndl

În românește de Florin Tornea

. . . . . p. 72

Foto : Ileana Muncaciu.

REDAȚIA și ADMI-  
NISTRAȚIA :

Str. Constantin Mille  
Nr. 5—7—9 București  
Tel. 14.35.88 și 14.35.58

Fața nevăzută a scenei

STAN VLAD : Seara, cînd vin spectatorii . . . . . p. 96



I. P. IIR, Informatică - c. 1592

44 200

LEI 7

[www.ziuaconstanta.ro](http://www.ziuaconstanta.ro)

DOCUMENTE  
ALE  
TEATRULUI  
ROMÂNESC

TOMA CARAGIU  
în rolul Macheath  
(Mackie-Sis) din  
„Opera de trei  
parale” de Ber-  
tolt Brecht



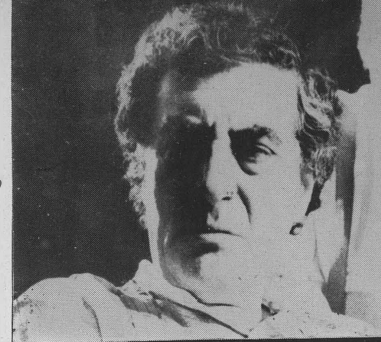
TRAIAN  
LIBRĂRIE

Revista de Cultură, Literatură și Educație Academică



# TOMA CARAGIU

## artist al timpului său



### ARGUMENT

Inițiind această serie de documente fotografice însoțite de un conținut „dosar” de extrase, redacția revistei „Teatrul” își propune să contrazică opinia, larg răspândită, că actualul teatral este o efemeră menită grabniciei alunecării în uitare, de pe urma căreia nu supraviețuiesc, pentru generațiile viitoare, decît cîteva nume de vedete: cînd vine vorba despre strălucitele cariere ale acestora, cine mai poate deosebi mitul de realitate?

Începem cu Toma Caragiu, invocînd cumva, în sprijinul ideii noastre, însăși fabuloasă-i vitalitate: Toma Caragiu a fost (și este) un artist și un om care nu s-a șters din memoria colectivă. Arta lui, în care s-au topit harul, polyvalența spirituală, originalitatea, crezul artistic umanist, simțul moral, intransigența civică, este o chintesență de creativitate perenă. Extraordinara popularitate nu i-a corupt fibra nobilă, dimpotrivă, o simtea ca pe o investiție, tubea oamenii pentru care juca, scria poeme, era fascinat de pictură, făcea lumea să ridice și lua viața în serios; și tot ceea ce



absorbea, ca un burete, din strălucirile supra-puse ale realității se filtra în personaje — chipuri scenice de o formidabilă forță stenică, de o virulență asanatoare, pentru todeauna imprimare pe retina celor ce au avut norocul să le vadă.

Timpul, însă... Iată că, la abia un deceniu de cînd interpretul considerat în unanimitate „cel mai mare actor român al perioadei moderne” nu mai umple scena cu radiația talentului său, în sălile de teatru a apărut o nouă generație de spectatori, care-i cunosc chipul doar din relurile cinematografice, și căroră evocare unor Bertoldo, Mackie-Sis, Pampon, Tipătescu, Hrisanide, Satin nu le deșteapă nici o imagine E drept să fie așa? „Morții lipsesc de la un timp dintre noi”, zîmgeala Toma Caragiu, pe un petec de hirtie, un fel de hai-cu de o stranie perfecțiune... Acestor tineri, care nu l-au văzut niciodată jucînd, și adulților care încă nu izbutesc să-și inchipuie teatrul fără el, dorim să le facem un dar, modest desigur, în raport cu ceea ce ar merita subiectul, totuși nu mai puțin util, ca o introducere la proiectul nostru.

### M-am străduit de-a lungul și de-a latul existenței mele, să fiu un actor total

„M-am străduit, de-a lungul și de-a latul existenței mele, să fiu un actor total. Nu știu dacă am reușit, dar asta a fost obsesia mea nr. 1. Eu cred că actorul trebuie să joace asta-seară Lear și a doua seară să fie clovn la circ. Fără încurajarea fenomenului intelectual și cultural din ținut, fără o modeste sinceră și autentică,

toate supapele de evoluție se închid. Numai gândul că încă n-ai ajuns acolo unde poate ajunge un om care se perfecționează te păstrează în starea de modestie — înțelegerea acestui lucru! Or, mie mi se pare tot timpul, dar sincer, pentru că altfel aș fi murit demult, se cunosc nemurâte cazuri în acest sens — sincer, mi se

diferent dacă personajul e pozitiv sau negativ, de dramă ori de comedie; măsura în care el declanșează în spectatori reacția inteligentă, vie, judecata critică, atitudinea; sau, dimpotrivă, îl anesteziază, îl adorme, îi deteriorează reflexele. După părerea mea, puține lucruri sînt mai dăunătoare decît litera-

„Capul meu este foarte mare mai mare decît jumătatea neluminată a lunii



„Mișcarea, mișcarea întâlnire a tuturor contrariilor o nouă entitate care smulge reflexul intențional optic de pe fața lumii

„Toma Caragiu n-a fost un actor: e un magician. (...) Nu semăna în dicție, frazare, mers, privire, poză scenică, atitudine plastică, ascultare și tăcere, cu nimeni. Era ca și cînd teatrul ar fi început cu el. Este, poate, singura explicație a tainei: era la fel de unic în tragedie, dramă, comedie, farsă, cuplet, la fel de seducător și de pînă la spectatorul rafinat, ca și pentru omul venit pentru prima dată la teatru...”

„Invenția lui Caragiu în compoziția grotescă pare nelimitată, iar forța temperamentalului său, de asemenea. Dezbinătura actorului e pur și simplu colosală, ea lovește, cutremură, înspăimîntă. E alt paroxsim în jocul lui, că te aștepti la catastrofa, simțind, în același timp, că e imposibilă, datorită instinctului cu care se stăpînește, eliberîndu-se total...”

„Toma Caragiu demostrează magistral și vocația sa de tragediant (...). Copleșitor în creația lui Caragiu e chinul sfîșietor al in-sului, care, strivit de nenorociri, își consumă suferința cu demnități și se căzînește, pînă la epuizare, să-și refacă legăturile de singe prin tandrețe, o însemnă tandrețe ce auzște nefericirea și îndrăznea speranță. Realizînd o natură atât de complexă care se autodistrugă, Caragiu se înalță monumental în universul piesei și rămîne fixat în amintire ca imaginea unui destin...”

AUREL BARANGA      TITUS POPOVICI      MARIN PREDĂ      RADU POPESCU      DINU SĂRARU      RADU COSAȘU      ION COCORA      V. SILVESTRU

„Toma Caragiu s-a născut la 21 august 1923, la Arșov Oreștin (Grecia), într-o familie de greci. În 1929 familia sa se strămută în România și se stabilește la Ploiești. Aici, Toma urmează cursurile liceului și tot aici se întorcere ca director al teatrului, după cîteva ani de la absolvirea Institutului, unde ucenicie sub îndrumarea lui Victor Ion Popa și a lui Mihai Popescu.

Primele roluri, la Teatrul Național din București, încă în anii de studii în România: Ogon de I. I. Caragiale; Război de A. C. Zlatea; Goldoni, de C. Goldoni; de A. Goldoni.

„Cînd intră Caragiu în scenă... aplauzele acoperă subțirișor frunza și o fac uitată. Ce se reține este tonul de saloartă care intră în scenă, satiră de saloartă aplauzelor ca primadonele de pe timpuri, la Operă...”

„...un tip de artist total, născînd dintr-un gest aparent simplu în dicție, frazare, mers, privire, poză scenică, atitudine plastică, ascultare și tăcere, cu nimeni. Era ca și cînd teatrul ar fi început cu el. Este, poate, singura explicație a tainei: era la fel de unic în tragedie, dramă, comedie, farsă, cuplet, la fel de seducător și de pînă la spectatorul rafinat, ca și pentru omul venit pentru prima dată la teatru...”

„Toma Caragiu reușește, fiind încă tînră, să juneze ceea ce se numește un artist popular. Avea o extraordinară priză la public. Spectatorul nu numai că îl admirau, pentru că îl incitau suflulele, ci îl și iubeau cu adevărat dragoste a oamenilor. El și-au dat seama că acest artist, pentru a le da forul artei, nu „juca” în fața lor, ci parcă își puneau întreaga existență, întregul suflet în opera al cărei mesaj vroia să-l transmită...”

„Invenția lui Caragiu în compoziția grotescă pare nelimitată, iar forța temperamentalului său, de asemenea. Dezbinătura actorului e pur și simplu colosală, ea lovește, cutremură, înspăimîntă. E alt paroxsim în jocul lui, că te aștepti la catastrofa, simțind, în același timp, că e imposibilă, datorită instinctului cu care se stăpînește, eliberîndu-se total...”

„Cînd intră Caragiu în scenă... aplauzele acoperă subțirișor frunza și o fac uitată. Ce se reține este tonul de saloartă care intră în scenă, satiră de saloartă aplauzelor ca primadonele de pe timpuri, la Operă...”

„Toma Caragiu n-a fost un actor: e un magician. (...) Nu semăna în dicție, frazare, mers, privire, poză scenică, atitudine plastică, ascultare și tăcere, cu nimeni. Era ca și cînd teatrul ar fi început cu el. Este, poate, singura explicație a tainei: era la fel de unic în tragedie, dramă, comedie, farsă, cuplet, la fel de seducător și de pînă la spectatorul rafinat, ca și pentru omul venit pentru prima dată la teatru...”

„Mișcarea, mișcarea întâlnire a tuturor contrariilor o nouă entitate care smulge reflexul intențional optic de pe fața lumii