

# TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

## Festivalul național „Cîntarea României“

★

60 de ani de dramaturgie sovietică

Colocviul regizorilor, ediția '77

(articole de ION ZAMFIRESCU, CONSTANTIN  
MĂCIUCĂ, PAUL EVERAC, MIRA IOSIF  
și VALENTIN SILVESTRU)

ECHINOX

piesă de

LEONIDA TEODORESCU

MIHAI BERECHET, CĂTĂLINA BUZOIANU, SO-  
RANA COROAMĂ-STANCA, VALENTIN PLĂTĂ-  
REANU, MIRCEA ȘEPTILICI și ALEXA VISARION

despre

### Critică și critici

Cronică ● meridiane ● note ●



Sus, Radu Beligan și Gheorghe Dinică în  
„Romulus cel Mare“ de Fr. Dürrenmatt —  
Teatrul Național din București

Stînga, Ștefan Iordache și Melania Cirje  
în „Jurnal“ de A. P. Cehov — Teatrul „Not-  
tara“



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

**Redactor-șef**

**RADU POPESCU**

**Redactor-șef adjunct**

**FLORIN TORNEA**

Foto : Ileana Muncaciu  
REDACTIA ȘI ADMINISTRATI  
Bul. N. Bălcescu nr. 2,  
sect. 1  
Tel. : 14.35.88 și 14.35.58

A doua ediție a Festivalului național „Cântarea României“

CONSTANTIN MINDREANU : O afirmare elocventă a democratismului culturii noastre socialiste . . . . p. 1

60 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie

HORIA DELEANU : Modernitatea teatrului maiakovskian . p. 4

MIRCEA MANCAȘ : Ecourile Marelui Octombrie în teatrul interbelic . . . . . p. 7

MIRA IOSIF : Teatrul în slujba revoluției . . . . . p. 10

IOSIF H. ANDRONIC : Amintiri despre... O seară de pomină . . . . . p. 12

I. N. : O revelație documentară . . . . . p. 13

În dezbateri : Critica de teatru (2)

LEONIDA TEODORESCU : Setea de profesionalism . . p. 14

MIHAI BERECHET : Tezeu și Hipolit . . . . . p. 15

SORANA COROAMA-STANCA : Criticul — exponentul spectatorului . . . . . p. 16

VALENTIN PLĂTĂREANU : Cu dragostea atentă a constructorilor de viori . . . . . p. 17

CĂTALINA BUZOIANU : Relația regizor—critic . . p. 18

ALEXA VISARION : Critica — un îndreptar valoric . . p. 19

MIRCEA ȘEPTILICI : O convorbire în foyer . . . . . p. 20

Turnee de peste hotare

DOINA MOGA : Orchestra Radiodifuziunii chineze . . p. 22

Interferențe

FLORIAN POTRA : „A reconstrui“ (critic) un spectacol p. 22

A II-a ediție a Colocviului regizorilor din teatrele dramatice

MIRA IOSIF — Colocviul regizorilor . . . . . p. 23

CONSTANTIN MĂCIUCA : Regizorul : creator și animator teatral . . . . . p. 25

ION ZAMFIRESCU : Regizorul în lumina unor judecăți contemporane . . . . . p. 27

PAUL EVERAC : Modificări sensibile în concepția și în practica teatrului . . . . . p. 30

VALENTIN SILVESTRU : Contextualitățile artei regizorale p. 36

VALERIA DUCEA : Filmul spectacolelor . . . . . p. 36

# A DOUA EDIȚIE A FESTIVALULUI NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

## O afirmare elocventă a democratismului culturii noastre socialiste

de CONSTANTIN MÎNDREANU

*secretar al Consiliului Central al Uniunii Generale  
a Sindicatelor din România, vicepreședinte  
al Consiliului Culturii și Educației Socialiste*

„Cîntarea României“, amplul Festival național al educației și culturii socialiste, impresionanta manifestare a muncii și creației libere a poporului nostru, a ajuns la a doua sa ediție, care se va desfășura din octombrie 1977 pînă în august 1979 și va sta sub semnul celei de-a 35-a aniversări a eliberării României de sub dominația fascistă.

Prima ediție, indisolubil legată de aniversarea unor evenimente de o covârșitoare importanță din istoria patriei, a dovedit că Festivalul național „Cîntarea României“, inițiat de secretarul general al partidului, a fost, într-adevăr, „cel mai larg cadru de intensificare a activității cultural-educative, a participării maselor largi populare la dezvoltarea valorilor spirituale ale patriei — o formă nouă de afirmare a talentului, sensibilității și geniului creator al poporului nostru.“

Nu vom mai repeta datele statistice care atestă spectaculoasa emulație, sub raport cantitativ și calitativ, generată de prima ediție a Festivalului. Ele au mai fost date publicității și sînt cunoscute. Mult mai importantă și necesară ni se pare relevarea unor elemente esențiale ale experienței acumulate în această perioadă, la care se adaugă, după cum este firesc, și experiența temeinică, multilaterală, dobîndită în cei peste 30 de ani de edificare a culturii noastre socialiste, care pot și trebuie să constituie temelii noi și însemnate înfăptuiri ale actualei ediții a Festivalului. Al acesteia și al celor ce vor urma, întrucît Festivalul a fost conceput ca o manifestare educativă, politico-ideologică și cultural-artistică, permanentă, cu competiții bienale în domeniul creației și al interpretării, pentru artiștii amatori și profesioniști.

Ceea ce trebuie reținut, în mod deosebit, ceea ce definește scopul principal al acestui Festival, este îmbinarea armonioasă, integrarea organică a muncii și a creației. Cu prilejul primei ediții, nu toți au aprofundat suficient acest principiu, aplicîndu-l, uneori, doar formal. Nu este vorba numai de faptul că, de pildă, se cere ca formațiile artistice să fie promovate și în funcție de realizările în producție ale colectivelor pe care le reprezintă sau că se recomandă ca, în general, interpreții amatori să aibă o atitudine înaintată față de muncă și o conduită morală ireproșabilă. Și nici doar de faptul că și creația tehnică este inclusă în competiție.

Acest principiu, al unității dintre muncă și creație, emană din concepția profund umanistă a partidului nostru, privind dezvoltarea și împlinirea multilaterală a personalității umane. Festivalul „Cîntarea României“ asigură un climat favorabil manifestării depline a oamenilor muncii, în sfera creației de valori materiale și spirituale.

Pentru a încetățeni pretutindeni acest climat — pe marile șantiere ale țării sau în complexele întreprinderi industriale, pe ogoarele cooperativelor agricole sau în fermele zootehnice, în școli și în universități, în teatre sau pe platourile studiourilor cinematografice — toate manifestările politico-educative sau cultural-artistice, incluse în programul „Cîntării României“, trebuie să țintească spre realizarea unei sinteze cit mai expresive a elementelor muncă-creație-etică, deoarece prin intermediul acestora se poate stimula, cel mai eficient, procesul de formare și de dezvoltare a conștiinței socialiste, de plămădire a omului nou, constructor conștient și devotat al socialismului și comunismului, pe pămîntul României.

**R**einind într-un front comun activitatea artistică de amatori și arta profesionalistă, Festivalul național „Cântarea României“ înlătură acele bariere artificiale apărute, pe alocuri, de-a lungul anilor, datorită unei înțelegeri superficiale a specificului culturii socialiste, ca fenomen unitar, indivizibil, ca bun al întregului popor.

Între activitatea artistică a oamenilor pentru care arta nu reprezintă o funcție specializată, deci, a așa-numiților artiști amatori, și a celor pentru care ea înseamnă o modalitate de exercitare a unei profesii, nu pot exista deosebiri de conținut. Pentru că, în condițiile societății socialiste, teoria marxistă privind caracterul popular al artei s-a materializat în realități palpabile, a atins o treaptă superioară, prin faptul că atât crearea valorilor artistice cât și emoția estetică pe care o produc acestea sînt, deopotrivă, accesibile întregului popor.

Festivalul „Cîntarea României“ reprezintă o afirmare elocventă a democratismului culturii noastre socialiste și prin faptul că îmbină acțiunea de largă răspîndire a valorilor artistice în masele populare cu aceea de valorificare plenară a potențialului creator al oamenilor muncii.

Prima ediție a Festivalului a oferit nenumărate exemple privind colaborarea creatoare dintre artiștii profesioniști și cei amatori, în scopul realizării unor manifestări artistice cu caracter militant, revoluționar, capabile să satisfacă exigențele estetice, din ce în ce mai evaluate, ale publicului contemporan. Această colaborare s-a afirmat în multiple ipostaze. Sînt cunoscute, de pildă, acțiunile întreprinse de colectivele teatrelor „Nottara“ și „Bulandra“, pentru prezentarea unor spectacole împreună cu artiști amatori din cîteva mari întreprinderi bucureștene. Peste 2 000 de artiști profesioniști au instruit formații de amatori participante la Festival. Majoritatea instituțiilor de artă, muzicale sau dramatice, au organizat spectacole în întreprinderi, în cluburi, în case de cultură, stimulînd totodată fructuoase dezbateri cu oamenii muncii, ca principali beneficiari ai actului de cultură.

Este incontestabil că în prima ediție a Festivalului național „Cîntarea României“ a fost acumulată o bogată și interesantă experiență în această direcție.

Dar ceea ce s-a realizat nu reprezintă decît un început. Ediția a II-a, care a fost declanșată de curînd, trebuie să amplifice și să adîncească colaborarea dintre artiștii amatori și cei profesioniști, să o ridice pe trepte calitativ superioare.

Spectacolele realizate în comun sînt, fără îndoială, o modalitate dintre cele mai eficiente. Dar ele nu trebuie improvizate și nici încropite la repezeală, pentru cine știe ce împrejurare festivă. Mult mai utilă ar fi stabilirea unei colaborări permanente între un teatru și una sau mai multe întreprinderi, de pildă, și crearea unor spectacole bine gîndite, cu un conținut cît mai bogat, exprimat prin modalități cît mai originale și mai atrăgătoare, spectacole care să placă publicului, dar să constituie, în același timp, adevărate modele pentru mișcarea artistică de amatori, în general.

**A**cordarea unei asistențe artistice permanente formațiilor de artiști amatori de cele mai diferite genuri este o datorie cetățenească a artiștilor profesioniști. În această privință, avem o tradiție cu care ne putem mîndri și și am putea cita zeci și chiar sute de nume de artiști profesioniști care și-au făcut un titlu de glorie din sprijinirea dezinteresată, cu dăruire și pasiune, a artiștilor amatori.

Poate că ar fi, însă, necesar să organizăm mai temeinic, cu mai mult discernămint, asistența de specialitate acordată artiștilor amatori. Centrele județene de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă ar putea fi mai active în această direcție. Numărul formațiilor artistice de amatori înscrise în Festivalul „Cîntarea României“ a crescut în așa măsură — fără îndoială că, în a doua ediție, el va trece de 100.000 — încît depășește cu mult numărul cadrelor artistice profesioniste, în general. De aceea, trebuie făcută o repartizare cît mai judicioasă a instructorilor, acolo unde prezența lor poate fi realmente folositoare. Se mai întîmplă, din păcate, ca un artist emerit să aștepte zile de-a rîndul ca o formație oarecare să fie mobilizată la repetiții, în timp ce, în alte părți, colective disciplinate și harnice de artiști amatori să nu-și poată afirma din plin aptitudinile și pasiunea creatoare, pentru că le lipsește o îndrumare de specialitate.

**P**entru a asigura, însă, o cuprindere a tuturor formațiilor participante la Festival este necesară și găsirea unor modalități cît mai operative și mai eficiente de pregătire a instructorilor amatori, prin cursuri de scurtă durată, prin schimburi de experiență, prin dezbateri însoțite de demonstrații practice etc., în organizarea cărora să fie atrase și uniunile de creație, și cele mai calificate cadre profesioniste.

O atenție specială trebuie acordată, în ce privește asigurarea instruirii de specialitate, teatrelor populare. Se știe că acest gen de colective reprezintă o formă superioară a amatorismului artistic și că ele sînt investite cu funcții educative dintre cele mai însemnate. Cu puține excepții (Teatrul popular din Lugoj sau cel din Rîmnicu Vilcea), ele au lipsit, însă, din palmaresul etapei republicane a primei ediții a „Cîntării României.“

Și, aceasta, mai ales fiindcă majoritatea teatrelor populare — și cele ale sindicatelor, în mod deosebit — nu beneficiază de asistență artistică permanentă a unor instructori profesioniști. Trebuie să căutăm să găsim cele mai adecvate soluții, pentru a asigura și la Cugir sau Tulcea, și în orașul Victoria sau la Hunedoara, și în municipiul Gheorghie Gheorghiu-Dej sau la Alexandria, prezența consecventă a unor actori sau regizori profesioniști, care să sprijine teatrele populare în realizarea unor spectacole pe măsura posibilităților lor și a sarcinilor educative ce le-au fost încredințate.

**R**egulamentul celei de-a doua ediții a Festivalului „Cîntarea României“ menționează, printre obiectivele acestei ample manifestări, „crearea unor opere noi, cu un bogat conținut de idei, inspirate din realitatea actuală a țării, din construcția socialismului, din istoria poporului nostru, din trecutul glorios de luptă al partidului și clasei muncitoare“.

Fără îndoială că, prin aportul masiv al creatorilor din toate domeniile artei, antrenați, în special, în concursul de creație din cadrul Festivalului, acest obiectiv va fi îndeplinit în mod exemplar.

Dar, solicităm atenția poezilor și dramaturgilor, în mod deosebit, pentru ca participarea lor la concursul de creație să nu se limiteze doar la prezentarea unor manuscrise juriului de selecționare și la așteptarea unor eventuale premii și distincții.

Zecile de mii de formații de artiști amatori — printre care se numără foarte multe colective de montaje literar-muzicale, formații de teatru, colective de păpușari sau formații de dans tematic — au nevoie de un repertoriu nou, original, cu o tematică variată. Pentru a satisface această masivă cerere de lucrări de diferite genuri, propunem poezilor, dramaturgilor, prozatorilor să participe la concursurile de creație oferind unor formații de amatori lucrările de care acestea au atita nevoie. În felul acesta, valoarea creațiilor lor va fi verificată „pe viu“, prin contactul nemijlocit cu cei chemați să le valorifice scenic și, totodată, cu publicul de oameni ai muncii, căruia îi sint închinată.

Pentru ca piesele într-un act, scenariile de montaje sau recitalurile de poezie, librettele de dans tematic etc. să reflecte cât mai veridic și mai emoționant realitatea noastră socialistă, marile idei și probleme ale epocii contemporane, scriitorii noștri sint așteptați cu nerăbdare în întreprinderi, pe șantiere, pe ogoare, acolo unde se înfăptuiesc prevederile mărețe ale cincinalului revoluției tehnico-științifice. Cunoșcîndu-i mai bine, mai profund, pe cei care merită să devină eroii unor lucrări literare pe măsura epocii pe care o trăim, năzuințele și eforturile lor, frământările, împlinirile, strădanurile lor, minuitorii condeiului vor izbui să creeze acele opere de referință, în care contemporanii să se recunoască cu emoție și cu mindrie, iar urmașii să deslușească esența, frumusețea și măreția epocii de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate.

**P**articipînd la cea de-a doua ediție a Festivalului național „Cîntarea României“, creatorii din domeniul literaturii și al artei trebuie să răspundă îndemnului exprimat de secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care, la Plenara C.C. al P.C.R. din noiembrie 1971, sublinia: „Creația literar-artistică este chemată să răspundă cerințelor făuritorilor de bunuri materiale și spirituale, să îmbogățească și să înfrumusețeze viața spirituală a omului; pentru a fi la înălțimea imperativelor sociale, arta trebuie să-și tragă seva din frământările și năzuințele poporului“.

**D**esigur că, pentru ca a doua ediție a Festivalului național „Cîntarea României“ să devină o cit mai cloevantă afirmare a democratismului culturii noastre socialiste, este necesară rezolvarea multor altor probleme privind, de pildă, îmbogățirea și diversificarea vieții spirituale a marilor centre industriale și a noilor orașe muncitorești, asigurarea unui transfer de experiență, ritmic și consecvent, între profesioniști și amatori, adîncirea raportului dintre creația materială și cea artistică, valorificarea imensului nostru tezaur folcloric, prin prisma cerințelor etice și estetice ale epocii socialiste, și multe altele.

**E**ste de datoria noastră, a tuturor, să nu precupețim nici un efort pentru a asigura Festivalului național „Cîntarea României“, și la actuala sa ediție, o cit mai mare densitate ideatică, o cit mai largă sferă de cuprindere, precum și strălucirea proprie unei adevărate sărbători a artei și culturii noi, socialiste, a muncii libere și avîntate a poporului român.

## Modernitatea teatrului maiakovskian

În căutarea unui acord deplin cu sensibilitatea spectatorului contemporan, oamenii de teatru din zilele noastre păstrează o serie de bune obsesii. Ei sînt, astfel, preocupați în cel mai înalt grad de apropierea publicului de spectacol, de descoperirea inspirată a unor noi locuri de joc, de identificarea eficacității limbajului direct, de detectarea modalităților de exprimare concentrată, laconică, și de altele.

Toate aceste preocupări legitime cheamă în memorie mai multe fenomene interesante, care, în istoria teatrului din veacul nostru, au prefigurat, au precedat, au determinat ipotezele de lucru, soluțiile de astăzi.

Zăbovind asupra direcțiilor esențiale ale dramaturgiei și artei spectacolului din vremea noastră, asupra tendințelor majore ale teatrului agitatoric, epic, documentar, asupra tulburătoarei poezii a teatrului politic, este cu neputință să nu ne amintim de un mare premergător pe acest tărîm, de Vladimir Maiakovski.

Cercetînd patrimoniul maiakovskian, constatăm lesne că ceea ce ne solicită, ne pasionează, nu sînt, în primul rînd, amintirile pioase, ci, mai cu seamă, un acut *interes contemporan*.



Maiakovski propune valorile expresive ale unui limbaj direct, alternînd metafora sensurilor dense cu simplitatea poetică a frazelor explicite. În acest spirit, el își consideră personajele drept „tendințe însuflețite”, refuzînd orice fel de fals rafinament și descoperindu-le, adesea, în citeva linii, trăsăturile preponderente.

Fără nici un echivoc se exprimă el, într-o ordine de idei asemănătoare, despre piesa sa *Baia* (1929): „În ceea ce privește indicarea directă a celor care sînt vinovați și a celor care nu sînt, eu am o înclinație agitatorică... Mie îmi place să spun pînă la capăt cine e ticălos”. De aceea, el consideră comedia sa feerică *Ploșnița* (1928) o operă

„publicistică... tendențioasă”, vorbind și despre *Baia* ca despre „o lucrare publicistică”.

Apropiindu-ne de ceea ce se întîmplă în vecinătatea imediată a timpului de azi, nu pare deloc lipsit de interes să semnalăm un răspuns al lui Peter Schumann, întemeietorul și animatorul atît de talentat al celebrei formații americane The Bread and Puppet Theater. Practicînd cu har și sculptura, dar alegînd teatrul, el își explica astfel opțiunea: „Fiîndcă în teatru poți să arăți cu degetul”. Iar reputatul scriitor german Peter Weiss, în notele asupra teatrului documentar care prefațează lucrarea dramatică *Vietnam Diskurs*, menționa, între altele: „Teatrul documentar afirmă că realitatea, oricare ar fi absurditatea cu care se maschează ea însăși, poate fi explicată pînă la cel mai mic detaliu.”

Dorința demonstrației foarte limpezi — la Peter Schumann —, dorința explicării pînă la capăt — la Peter Weiss —, țin, în linii generale, de același stil direct, de aceeași poezie agitatorică, proclamate și practicate cu strălucire, cu vreo jumătate de veac în urmă, de Maiakovski.

Limbajul direct, agitatoric, care nu elimină metafora, dar înlătură excesele ei, preferă o exprimare concentrată, laconică. Această predilecție este marcată, în dramaturgia lui Maiakovski, nu numai de structurile pieselor scurte (cum se constată, de pildă, în lucrările din 1920: *Ce-ar fi dacă?... frămîntările de 1 Mai ar sta într-un fotoliu burghez*, *Piesă despre popii care nu înțeleg ce înseamnă sărbătoarea*, *Cum își petrec unii vremea prăznuind sărbătoarea*, sau din 1926: *Radio Octombrie*), ci și de caracterul abrupt al situațiilor dramatice sau de modalitățile de exprimare verbală sintetică, din lucrările de mai largă respirație.

Caracterul direct, concentrarea expresivă a limbajului agitatoric implică și anumite tonalități, anumite intensități specifice. Referindu-se, de această dată, la dușmani, marele scriitor sovietic scria, în urmă cu ani. că „trebuie să le vorbești în limba incendiilor, cu cuvintele gloanțelor”. Așa cum, azi, Peter Schumann notează cu privire la reprezentațiile de o oarecare amploare: „Spectacolele de stradă trebuie să fie cît de enorme și de zgomotoase cu putință”.

„Spectacolele de stradă“ despre care pomește Peter Schumann ne duc cu gândul, în mod firesc, la căutările neobosite de azi în direcția obținerii unor noi locuri de joc, menite să lege mai strâns, mai eficace, spectatorul de spectacol. Intrăm, astfel, în zona pasionantă a „teatrului în afara teatrului“, care consemnează ieșirea, uneori fructuoasă, a spectacolului din limitele unui lung cortegiu de convenții.

Și aici ne întâlnim cu Maiakovski, care, încă în 1920, scria un antract teatral pentru arena circului: *Campionatul luptei mondiale de clasă*. În 1921, a doua variantă a lucrării dramatice *Misterul buf* (apărută în 1918) era prezentată în limba germană — pentru delegațiile mai multor partide comuniste din străinătate — la ciroul din Moscova. Iar *Baia* este subintitulată de autor „dramă cu circ și foc bengal“, tot așa cum *Moscova arde* (*Anul 1905*), apărută în 1930, era prezentată ca o acțiune de mase cu cîntece și cuvinte, predestinată desfășurării în spații largi.

Plantarea spectacolului maiakovskian într-un spațiu circular, înconjurat de spectatori, impunea o asociere intimă — chiar dacă pe dimensiuni mult mai mari decât cele obișnuite în sală — a publicului la oficierea ceremoniei teatrale. Proiectarea și realizarea reprezentației teatrale în acest spațiu insolit nu reprezenta rodul simplu al unei gândiri originale; ea decurgea dintr-o intenție programatică, proclamată de Maiakovski, prin 1918, în publicația „Arta Comunei“: „Arta nu trebuie concentrată în temple, în



„Baia“ de Maiakovski — Teatrul Giulești. Regia, Horea Popescu (1957). Sus, Jules Cazaban (Teribilov). Jos, stînga, Șt. Mihăilescu Brăila



muzee moarte, ci trebuie să se afle peste tot — pe străzi, în tramvaie, în fabrici..“



Nu numai dimensiunile unui spațiu teatral neobișnuit, nu numai amplele intensități de tonalitate îl fac pe scriitor să susțină o adevărată estetică a hiperbolei, a hiperbolei satirice. Declarând că „teatrul nu este o oglindă care reflectă, ci o lupă“, Maiakovski consideră că și concentrarea pînă la cristal și amplificarea, de aceeași limpezime, a adevărului slujesc în chipul cel mai fericit apărarea acestui adevăr, în spiritul mobilizator al artei teatrului agitatoric.

Scriitorul sovietic vrea în mod hotărît să înscrie mijloacele inspirate ale artei sale în aria artei revoluționare. El confruntă în permanență, pe această linie, timpurile diferite (azi, mine, azi pentru mine) ale existenței umane, ale existenței sociale.

În 1927, în postfața la opera *Măreția și decadența orașului Mahagonny*, Bertolt Brecht propunea teatrului epic să înfățișeze lumea nu numai „așa cum este“, ci să arate, mai cu seamă, „lumea cum devine“.

În opera lui Maiakovski există o continuă interferență între lumea „așa cum este“ și lumea „cum devine“, soluția secundă impunându-și, cu cea mai mare autoritate, și îndubitabila necesitate a funcțiunii apropiate și incontestabila superioritate.

În *Misterul buf* (apărută la noi în frumoasa, sugestivă tălmăcire a lui N. Argintescu-Amza), Omul viitorului aduce în prezent semnalele vremurilor care vin, obligînd la comparații categorice în avantajul erei semnificate de acest personaj. În *Baia*, Femeia fosforescentă (care se recomandă astfel: „Sînt mandatarea anului 2030. Am fost bransată pentru douăzeci și patru de ore în timpul dumneavoastră“) operează o selecție în lumea celor din piesă, detectîndu-i pe cei apti să treacă în secolul XXI, în secolul simbolic al omeniei și al dreptății. În *Ploșnița*, interferența epocilor are loc în sens invers, protagonistul, Prisiplkin, fiind transferat peste cincizeci de ani, în 1979, pentru a se constata că este înapoi — datorită scăzutului său potențial etic, uman — să funcționeze în timpul propus.

Este evident că aceste salturi în timp, aceste remarcabile ingeniozități de compoziție dramatică rămîn tributare, în cel mai bun înțeles al cuvîntului, dorinței pasionate a scriitorului de a explica și de a sluji „lumea cum devine“, lumea revoluției și a omului înnobit de revoluție.

Substanța revoluționară și valorile artistice ale dramaturgiei maiakovskiene au constituit, pe diverse meridiane, punctul de pornire al unor foarte importante realizări de pe tărîmul artei spectacolului. În U.R.S.S., Meyerhold, Plucek, Iutkevici — printre regizorii de seamă —, Ștraub, Ilinski, Vera Marețkaia — printre actorii renumiți — au înscris creații excepționale în spectacole cu *Misterul buf*, *Ploșnița*, *Baia*.

În teatrul românesc, rămîn memorabile, ca spectacole cu excepționale virtuți, cel puțin cîteva reprezentații maiakovskiene înregistrate cam acum două decenii.

În 1957, apăsese la Teatrul Giulești premiera piesei *Baia*, tălmăcită în românește de Tudor Mușatescu și pusă în scenă de Horea Popescu. Directorul de scenă, pe vremea aceea la începutul carierei, a realizat, cu acest spectacol, una dintre cele mai mari reușite, dintr-o activitate fecundă, în plină desfășurare și astăzi. Detectînd cu inteligență și cu talent valențele stilului agitatoric, el le-a pus în valoare în funcție de sens, nedrămuind suculența comică, dar păstrînd măsura grotescului, îngemănînd armonios violența limbajului cu aura poeziei, dovedind o adevărată știință a mișcării expresive imparate unor numeroase grupuri de actori.

Am reținut în amintire, vie, creația — în rolul lui Teribilov — a marelui artist care a fost Jules Cazaban. Cu farmecul său nerepetabil, cu o dezinvoltură (în mișcare și în emisiunea unor tirade aproape nesfîrșite) vecină cu performanțele virtuozilor din reprezentațiile comediei dell'arte, cu imensa discreție a talentului, el s-a găsit mereu în centrul scenei, fără s-o ocupe brutal, în centrul acțiunii, fără s-o strivească. L-au însoțit, cu multă dăruire: Șt. Mihăilescu Brăila (în rolul Optimistenko), compunînd o partitură în care umorul gras n-a fost nici o clipă alterat de vulgaritate, Tamara Buciuceanu (în rolul Woonderton), alternînd cu iscusință o naivitate aproape infantilă cu o ironie destul de rafinată, Corado Negreanu (în rolul Regizorului din piesă), păstrînd, în dezacord numai aparent cu unele linii dominante ale spectacolului, o comportare foarte firească, o naturalețe seducătoare.

Tot în 1957, doi tineri regizori — Ion Maximilian și Ioan Taub — puneau în scenă, la Teatrul de Stat din Timișoara, *Ploșnița*. Acești tineri regizori — realizînd, și ei la începutul carierei, un succes însemnat pentru întreaga lor activitate — au descifrat cu matură înțelegere lucrarea maiakovskiană. Ei au tradus-o scenic într-un spectacol în care au făcut risipă de fantezie și de bun-gust, găsînd, în limitele generoase ale comediei satirice, accentele cele mai potrivite, mijloacele proprii pentru „demascarea spiritului filistin“ (cum indica autorul).

Remarcabilă a fost soluția interpretativă a actorului Eugen Tănase, în rolul protagonistului Prisiplkin. El nu s-a lăsat intimidat de dificultățile rolului, știind să-și găsească un



echilibru variat, în raport cu situațiile și cu personajele diferite cu care intra în confruntare. Interesante accente proprii, filigranate, au imprimat în roluri episodice Geta Anghelută (Vinzătoarea de parfumuri) și Gheorghe Pătru (Lăcătușul).

În 1960, studenții Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale” realizau, la studioul lor, sub bagheta regizorului Ion Cojar, un spectacol cu *Poemul lui Octombrie*. Era, și a rămas în istoria teatrului nostru contemporan, una dintre cele mai izbutite reprezentări de teatru poetic revoluționar, de înflăcărat spectacol agitat. Regizorul a imaginat un cadru scenic sobru, definit cu o mare economie de mijloace. Această aparentă sărăcie a scenei, aproape goale, era premeditată pentru reliefa, printr-un sistem de raporturi invers proporționale, a intensității, adesea tragice, propuse de mesajul revoluționar al partiturii dramatice. Muzicalitatea armonioasă a mișcării scenice, ritmul riguros al tiradelor împlineau frumusețile tulburătoare ale acestui spectacol plin de puritate și de pasiune revoluționară. Figurau cu strălucire, în această admirabilă reprezentație, studenți care onorau, atunci, scena Institutului, care aveau să onoreze, ulterior, multe scene românești.

Apăreau aici și Marin Moraru, și Ștefan Iordache, și Mihai Mihail, și Traian Stănescu. Apărea și aceea mare actriță, de impresionant fior tragic, care se chema Eugenia Dragomirescu, actriță stinsă, din păcate, atât de mult înainte de vreme.

Maiakovski îndemna, referindu-se la una dintre piese, dar gândindu-se la ansamblul operei sale: „În viitor, cei care veți expune, veți pune în scenă, veți tipări *Misterul buf*, schimbați-i conținutul, faceți-l contemporan, consonant cu ziua respectivă, cu minutul respectiv”. Recapitulând spectacolele realizate cu lucrările maiakovskiene, pe diverse scene, constatăm lesne că *apelul la contemporaneitate* nu are nevoie să fie repetat în acest cadru, deoarece este cuprins, în mod axiomatic, în opera scriitorului. Astăzi, într-o perioadă în care teatrul politic, documentar, agitatoric se impune insistent în sfera de preocupări a celor mai înzestrați slujitori ai scenei, întorcerea la Maiakovski înseamnă, dacă se poate spune astfel, o... întoarcere înainte. Marile reușite ale teatrului românesc cu partituri maiakovskiene, ca și sigura *modernitate* a dramaturgiei scriitorului sovietic, ne propun și nouă, între altele, această... întoarcere înainte.

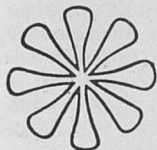
■ MIRCEA  
MANCAȘ

## Ecourile Marelui Octombrie în teatrul interbelic

Eveniment social-politic de dimensiuni istorice singulare, Marea Revoluție Socialistă din Octombrie a avut o imensă înrîurire asupra mișcării muncitorești din Europa și din întreaga lume și a contribuit, totodată, la răspîndirea ideilor înaintate ale oamenilor de cultură ai epocii. Transformările revoluționare în structura societății, inițiate de primul stat socialist, au stimulat puternic și înnoirea concepției despre literatură și artă, și n-au întîrziat să aibă urmări asupra dezvoltării culturii europene umaniste. Valoarea politico-ideologică a artei, așa cum ea se afirma în articolul lui Lenin din 1905, „Organizația de partid și literatura de partid”, ca și noul umanism revoluționar prezent în operele scriitorilor ruși, au avut rezonanță în cultura apuseană, determinînd

luări de poziție clare, în sensul adeziunii la marea act revoluționar și punînd pe primul plan ideea luptei pentru pace. Atunci au răsunat cuvintele lui Romain Rolland: „Salvați adevărul uman, salvînd adevărul rus!” În poemele lui Al. Blok („Cei treisprezece”) și Vladimir Maiakovski („Poemul lui Octombrie”, „Lenin”, „Poemul revoluției”), scriitorii din Apus au sesizat o nouă sursă creatoare pentru literatura pusă în serviciul umanității. În cadrul grupului „Clarté”, înființat și condus de Romain Rolland și de Henri Barbusse, ca și în unele opere literare ale timpului, ideea „umanitaristă” — deși lipsită de spirit revoluționar — a deschis perspective noi tematice și a entuziasmat prin sensul ei de adîncă simpatie umană. Iar operele tinerei generații, reprezentată de P. Vaillant-Coutu-

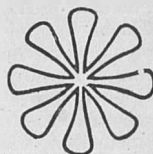
rier, Paul Eluard, Louis Aragon, în Franța, de Erich Maria Remarque, Ernst Glaser. și mai apoi de Bertolt Brecht, Johannes Becker ș.a., în Germania, au marcat, în literatura europeană, apariția spiritului, dacă nu chiar revoluționar, în orice caz, de puternică frondă progresistă, hrănit de ideile Marii Revoluții Socialiste, de fondul lor superior etic — al eliberării omului de exploatare și al instaurării unei orînduiri bazate pe justiție socială, pe suprimarea inegalității în drepturi. Toate acestea reprezentau un fascicul de lumină pentru idealurile democratice și umanitare ale celor mai avansate spirite din cultura occidentală.



În ceea ce privește teatrul, e locul să menționăm că organizarea și amplificarea rețelei de teatru în U.R.S.S. (care avea la bază decretul „Despre unificarea problemelor teatrale”) a beneficiat de experiența și de contribuția unor personalități creatoare originale (Tairov, Vahtangov, Meyerhold), ca și de fecunda activitate a lui K. S. Stanislavski, care, de la înființarea M.H.A.T., a inaugurat acțiunea de pregătire a actorilor și de educare a maselor spre o artă corespunzătoare aspirațiilor la cultură și educație ale imensului public nou (format, cu deosebire, din oameni ai muncii), receptiv la teatrul revoluționar. Aceste înnoiri pe plan artistico-ideologic atingeau valoarea unui adevărat sistem, specific prin fondul său revoluționar; ele au reținut atenția oamenilor de teatru de pretutindeni, în ciuda condițiilor instituționale diferite ale altor țări, care nu permiteau acolo, în această perioadă, o afirmare direct-revoluționară a artei. Ecoul lor a fost resimțit cu putere, mai întâi, în teatrul francez, saturat de psihologism intimist sau de frivolitatea comediei „bulevardiere” și, în genere, lipsit de problematică socială; în noile lucrări încep să apară acum, chiar dacă embrionar, direcții tematice antirăzboinice, umaniste.

Desigur, nu se poate vorbi despre o dramaturgie revoluționară, dar protestul care se conturează în ea împotriva sacrificării de vieți umane în războaiele generate de capitalism și calda pledoarie pentru pace — însoțită de acuzarea, uneori directă, a scopurilor militarismului agresiv — conțin, în spirit, elemente de ordin revoluționar. Astfel, în fantezia dramatică *Lilluli*, Romain Rolland mărturisește, cu îndreptățire și emoționant, asemenea convingeri pacifiste, alte piese aducînd, și ele, mărturii ale tendințelor etic-

umanitare din anii următori primului război mondial. Printre acestea menționăm *Mormîntul sub Arcul de triumf* (1922) de Paul Raynald, un adevărat imn dedicat eroului necunoscut, și *Miracolul de la Verdun* de H. Schlumberger, satiră tragic-grotescă la adresa comandanților de armate din sîngeroasa înclăștare care a făcut faima regiunii cu același nume.

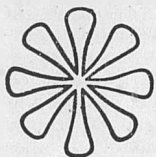


Ecourile Revoluției din Octombrie au trecut, însă, dincolo de limitele condamnării războiului de cuceriri și de perspectivele unei epoci de pace și progres. Noua structură a societății socialiste, noile relații sociale și formația unui nou tip uman — eroul comunist, luptător și constructor, totodată — au interesat, în egală măsură, creația literară din Occident și ele fac, chiar dacă sporadic, obiect de dezbateri în dramaturgia timpului. Trebuie să recunoaștem că un teatru de idei, care propune și urmărește procesul transformării conștiinței umane, dovedind, prin aceasta, măcar în germene, atitudine revoluționară, e un moment înnoitor în teatrul european. O atare problemă e tratată, printre altele, în piesa lui Fr. Wolff, *Tay-Yang se trezește* (pusă în scenă de Erwin Piscator, la Berlin, în 1934), în care asistăm la evoluția unei eroine, de la o ființă pasivă, rezervată și surd revoltată, la o autentică luptătoare revoluționară.

Unul dintre cei mai reprezentativi dramaturgi de orientare revoluționară, vădînd, în preocuparea de a găsi noi modalități teatrale, intenția de a exprima cît mai pregnant conținutul nou ideologic pe care-l afirmă în piesele lui, e, fără îndoială, Bertolt Brecht. Caracterul realist-raționalist al teatrului său „epic” este mijlocul prin care el crede că poate face cunoscut, direct și limpede, adevărul vieții, că poate reda artei dramatice o formă caracteristică, corespunzătoare stadiului politic revoluționar al relațiilor din societatea contemporană. Brecht pricea noțiunea marxistă a „alienării” conștiinței, punînd în discuție modul de viață în societatea bazată pe exploatare, și așază la baza conflictului dramatic al pieselor sale (*Un om e un om*, *Opera de trei parale*, *Mutter Courage*, *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, *Omul cel bun din Si-Cuan*) contrastul dintre fondul uman, inițial pur, și degradarea lui, impusă de condițiile existenței și de „morală” societății capitaliste. Sesizînd cu spirit rece, rațional

— „distanțat“ — situațiile și stările conflictuale ale realităților, Brecht demonstrează (chiar dacă, adesea, în chip parabolic) că drama personajelor din teatrul său e rezultatul unor condiții, al unor idei și al unor mentalități sociale reale, ilustrând constatarea lui Marx : „Nu conștiința umană creează existența socială, ci realitatea socială creează conștiința“. Și nu e lipsit de semnificație faptul că una dintre ultimele sale piese, *Zilele Comunei*, este — după diversele aspecte ale contradicțiilor societății capitaliste pe care le dezbate — o evocare, tot cu tîlc parabolic, a celei dintîi încercări de a se institui, prin lupta proletariatului, orînduirea comunistă.

Desigur, dramaturgia timpului privește încă incomplet și izolat, adesea, doar sentimental, conflictul de clasă, ca factor determinant în dinamica transformării omului și a societății. Oricum, regăsim în ele, fără îndoială, ecourile teatrului revoluționar, inițiat în primii ani de după Marele Octombrie în Uniunea Sovietică ; ele au stimulat și activitatea teatrului proletar, pe plan internațional.



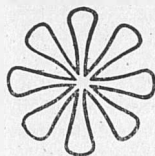
În această perioadă, mișcarea teatrală europeană va resimți, în egală măsură, influența teatrului revoluționar și în tendințele innoitoare ale artei scenice, ale regiei.

Preocuparea de a iniția noi metode în regie ajunsese, mai ales în prima parte a perioadei interbelice, la un înalt nivel de teoretizare și de experiment teatral. Gordon Craig, Max Reinhardt, Appia, Jacques Copeau, Bragaglia ș.a. — prin practica și prin scrierile lor — au adus incontestabile contribuții la revizuirea și la înnoirea tehnicii teatrale. Dar, în pofida originalității ideilor acestor remarcabili gânditori și creatori de teatru, înclinarea către tehnicitate excesivă sau către efecte formale a văduvit, nu o dată, arta dramatică de substanța ei umanistă, limitînd audiența spectacolelor la o restrînsă categorie de spectatori. În acest context, direcțiile teatrului din țara Marii Revoluții (de la Stanislavski la Meyerhold, Tairov, Vahtangov) erau sortite a aduce un sprijin atît dramaturgiei, cît și spectacolului, imprimînd un caracter de masă fenomenului teatral.

Printre cei mai reprezentativi oameni ai scenei, în deceniul al treilea, Erwin Piscator s-a dovedit, poate, cel mai temerar în valorificarea mesajului de idei înaintate, prin

teatru. Ca și Brecht, Piscator afirma necesitatea revoluționării artei teatrale în cadrul unui repertoriu corespunzător : „Pentru mine, ca marxist revoluționar — scria el — (...) teatrul nu poate fi numai o oglindă a vremii. Misiunea teatrului revoluționar e de a porni de la realitate, de a acuza societatea noastră depravată și de a răsturna totul pentru a clădi o societate nouă“.

Inovator în elementele tehnice ale spectacolului și inaugurînd o adevărată școală de regie, Piscator își subordona înnoirile unui repertoriu de tip nou, unei cercetări critice a textelor dramatice clasice. Memorabile, în acest sens, au fost, mai cu seamă, satirele anticapitaliste pe care le-a montat : *Conjunctura* de Kurt Mahler, la Volksbühne („scena populară“), ori dramele de atitudine anti-războinică (*Războiul sfînt* de Otto Rombach) sau cele de evocare a luptei proletariatului (*Sturmflut*, adevărată „parafrază“ a revoluției ruse). Slujind un asemenea repertoriu progresist-revoluționar, Piscator a revoluționat mijloacele și tehnica artei dramatice. Cea mai cunoscută inovație a sa, în această direcție, a fost îmbinarea utilizării scenei turnante și a proiecției de film, ceea ce crea iluzia deplasării, completînd și amplificînd mișcarea actorilor în scenă. În fond, totul concura la sublinierea sensului ofensiv și revoluționar al pieselor reprezentate și la accentuarea realismului dramatic. Astfel, în *Rivalii* de Karl Zuckmayer (Piscator-Bühne, 1929, Berlin) și în *Negustorul din Berlin* de Gustav Meiring, scena turnantă și filmul sugerau declinul inevitabil al lumii capitaliste.



Orientarea teatrului occidental pe linia politică revoluționară a constituit un pivot al rezistenței morale împotriva războiului, ce se contura în al patrulea deceniu, ca și un protest energic împotriva fascismului, agresiv, barbar, antiuman. Forța ideilor revoluționare și înriurirea Revoluției din Octombrie au avut ecou și în țara noastră ; ele stau la baza manifestărilor teatrale ale cercurilor muncitorești și a activității artistice a sindicatelor, în perioada dintre cele două războaie ; ele au determinat o orientare progresistă și în repertoriul companiilor dramatice din România.

# Teatrul în slujba revoluției

O scurtă vizită la Moscova și Leningrad, în primăvara trecută, mi-a demonstrat, încă o dată, ceea ce știam de mult: teatrul ocupă un loc important în viața oamenilor sovietici, viața teatrală este intensă și trăită cu înfrigurare de toată lumea, opinia publică se exercită, în materie de teatru, cu autoritate. Aș spune că, la Moscova, teatrul este extrem de popular, la fel de „circulat” ca și metroul; casele de bilete, răspindite pe toate străzile, la toate răspîntiile, mai ales în stațiile de metro, sînt luate cu asalt pentru spectacolele de succes, ca și trenurile în orele de vîrf, disputa pentru „un bilet în plus” începe încă de la ieșirea de pe scările subterane, din stațiile „Taganka”, „Malaia Bronnaia”, „Arbatskaia”, „Vahtangov” sau „Bolșoi”, unde se află și teatrele respective. Repertoriul teatrelor moscovite, modelat în funcție de profilul nenumăratelor scene din metropolă, se hrănește substanțial din literatura clasică rusă, din inepuizabilul fond de aur al teatrului revoluției și, evident, dă prioritate pieselor sovietice contemporane, noi dramaturgii care, în acest an jubiliar, închinat celor șase decenii de la Revoluția din Octombrie, cunoaște o explozie de titluri noi. În primăvară, la Moscova, dintre clasicii ruși, se reprezentau Griboedov, Gogol, Suhovo-Kobilin, Turgheniev, Tolstoi, Cehov, Gorki... Dintre autorii sovietici contemporani, toate generațiile, de la Arbuzov și Stein la Șukșin și Vampilov, Roșcin și Zorin, Ghelman și Radzinski, Rozov și Tendriakov. În pregătire, pentru această toamnă sărbătorească, noi piese (500 de teatre anunțau noi premiere), autori consacrați și nume noi: A. Ghelman (continuarea piesei *Da sa! Nu*), Evghenii Cebulin, Mihail Șatrov, A. Arbuzov, Dj. Valeev, Alex. Stein, M. Bugaev etc.

Lărgind albia repertoriului dramatic, s-au impus, cu mare succes de public, faimoase opere și capodopere epice ale literaturii ruse și sovietice, transpuse scenic. *Holstomer sau Istoria unui cal* de Tovstonogov, după nuvela lui Tolstoi. *Donul liniștit* de Șolohov, adaptat tot de Tovstonogov, pe aceeași scenă din Leningrad, sau *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov, pe scena moscovită a „Tagankăi”, au însemnat importante momente artistice ale anului teatral. Cele câteva spectacole văzute mi-au confirmat, din nou, va-

riata configurație stilistică a teatrelor, multe dintre ele, nuclee-pepinieră pentru învățămîntul teatral, diversificarea expresiei artistice, lesne detectabilă în ceea ce noi numim, acum, *profil*; toate, structuri stilistice înglobate realismului scenic, abordat din neașteptate unghiuri, amintindu-ne că teatrul sovietic s-a format și s-a impus cu și prin Stanislavski și Meyerhold, Vahtangov și Tairov, că realismul în teatrul socialist s-a dezvoltat prin Zavadzki și Ohlopkov, Efros și Akimov, Tovstonogov și Liubimov.

Teatrul „Vahtangov”, de pildă, imprimă „stilul casei” tuturor montărilor sale, de la reconstituirea și restituirea spectacolului programatic și emblematic *Prințesa Turandot* — actul de naștere al colectivului, formulat de Evghenii Vahtangov cu jumătate de veac în urmă — la *Omul cu arma*, semnat de Ruben Simonov, fiul lui Evghenii Simonov, colaboratorul și discipolul lui Vahtangov... Stilul trupei „Vahtangov” — tendința spre o apăsată și poetică teatralizare, jocul împins spre sensul metaforic — l-am recunoscut, de pildă, atît în remarcabilul *Richard al III-lea* (protagonist, cunoscutul actor de teatru și film Mihail Ulianov), cît și în ultima piesă a lui Arbuzov, *Așteptarea* (protagonistă, faimoasa Iulia Borisova). *Richard al III-lea* este o reprezentație monumentală, cu o puternică expresivitate emoțională, cu o reală cultură a imaginii (regia și scenografia, R. N. Kaplanian, Artist al Poporului din U.R.S.S.). Decorul etalează un imens dispozitiv variabil, care devine, pe rînd, pat de nuntă, temniță, cavou, masă a tratativelor, scară a puterii, tron. În acest spațiu, veșnic supradimensionat, se mișcă niște oameni mărunți; un Richard mic, agățat ca o insectă de gigantul scaun, moare strivit, așa cum o cer implacabilele legi ale istoriei. Gloucester, conceput și creat de Ulianov într-un vădit contur brechtian, comentat în neîntreruptă comunicare cu publicul, e un Richard înfățișat histrionic, desen grotesc (cu nu puțină linie tragică, urmărind — după mărturisirea pe care mi-a făcut-o protagonistul — o demonstrație politică pe tema împrejurărilor istoriei, care, într-o anume conjunctură, favorizează ascensiunea mediocrității. În regia lui Evghenii Simonov, *Așteptarea*, piesa lui Arbuzov despre

dezdărcinare și despre dramaticele ei consecințe asupra destinului, se compune, de asemenea, din multe și pitorești imagini, în-lănțuire alegorică, comentariul vizual adăugându-se jocului unor admirabili și populari actori ca Iulia Borisova, Lida Paškova, Boris Lanovoi, Nikolai Grițenko etc.

Anatolii Efros, reputat regizor de la micul teatru de pe Malaja Bronnaia, e și el o personalitate cu un stil propriu. Adept al unui teatru stilizat, al exprimării auster-laconice, Efros semnează regia unui *Don Juan* de Molière, spectacol care a cucerit lauri unor aprecieri internaționale. Asistăm la o lectură spirituală, inedită, în dialog scînteietor între Don Juan și Sganarelle (N. Volkov-L. Durov), la o dispută focalizată în ireconciliabilul conflict dogmă-gîndire liberă. Decorul, un țare din scînduri vechi, șubrede, oferă sugestia spațiului închis, din care rațiunea, nevoia de cunoaștere a omului vor să evadeze; statuia Comandorului nu mai apare „la vedere”, oaspetele de piatră fiind, probabil, proiecția lăuntrică a spaimelor, vocea lășităților eroului.

Tinerescul teatru „Sovremennik” nu-și desminte, nici el, programul cunoscut. În regia Lilieii Tolmaceva (debut regizoral, această scenă-atelier încredințînd continuu spectacole tinerilor dotați din colectiv), *Tragedia lui Fariatiev*, tragicomedie datorată tinerei scriitoare din Leningrad, A. Sokolova, se compune ca o montare de delicată poezie, elegie cu valențe comice, invitîndu-ne să medităm la tristețea conviețuirii silnice, la destinele care nu se interferează, iubirea avîndu-și contratiipurile sale; un contrapunct e interpretarea tonică și inteligentă, plină de haz și de farmec, a tinerei M. M. Neelova, în rolul unei adolescente teribile, care știe cum trebuie să trăiască pentru a fi fericită, rezolvînd, așadar, cvadratura cercului.

Teatrul „Taganka”, echipă cu o proeminență personalitate artistică și civică, captează plener interesul publicului. Afișul său e bogat, atractiv și interesant, spectacolele purtînd, toate, dacă nu prestigioasa semnătură a marelui regizor-animator care este Iurii Liubimov, oricum, „semnul casei”. La „Taganka” se jucau, în luna mai, spectacolele lor mai vechi, mai noi și chiar foarte noi. Afișul alternînd *Cele zece zile care au zguduit lumea* de John Reed, *Omul cel bun din Sî-Ciuan* de Brecht, *Mama* de Gorki, *Cei de făcut?* dramatizare după Cernișevski, *Pugaiov*, poemul lui Esenin, *Livada cu vișini* de Cehov, *Tartușse* de Molière, *Ascultați!* de Maiakovski, *Aici zorile sînt liniștite* de Vasiliiev, *Hamlet* de Shakespeare, *Maestrul și Margareta* după Bulgakov, *Schimbul* de Trifonov, *Ora de vîrf* de Stavițki etc.

Dramatizarea cunoscutului roman al lui Bulgakov a stimulat vii dezbateri în presă. În scriitura și concepția scenică a lui Liubimov, *Maestrul și Margareta* s-a dorit o „ars poetica” a artistului. Decorul adună pe scenă elemente distinctiv și semnificative din montări anterioare ale „Tagankăi”, toate, fa-

miliare publicului, cu multiple trimiteri culturale, cărora li se adaugă, în prolog și în epilog — imagine inedită — cupola unui cer înstelat; remember al cuvintelor scriitorului despre „stelele care vor rămîne și vor sclipi chiar și atunci cînd umbra trupurilor și faptelor noastre se va fi stins de mult”. Montarea lui Liubimov, bogată în sensuri, familiară mai ales cunoscătorilor operei lui Bulgakov, intersecțează nenumerate și variate planuri (epic, istoric, filozofic, sociologic), conexîndu-le sub imperativul maximei teatralității, înglobînd fantasticul și realismul, grotescul și pateticul, drama și estrada, discursul epic și hohotul tragic, virulența polemicii politice și gagul buf, sarcasmul negru și gestul clovnesc. Stilul baroc al Teatrului „Taganka” se asociază cu o ferventă angajare politică, mesajul revoluționar, concluziile ideatice și inpaetul activizator fiind fermentul novator al reprezentațiilor create aici, indiferent de scriitorul care semnează opera.

Temperament artistic complex, adept al unui neoclasicism scenic, constructor de spectacole de minuțioasă analiză psihologică, în termenii unui realism „nețărmit”, Gheorghii Tovstonogov reprezintă o altă viguroasă direcție în varietatea stilistică a peisajului teatral sovietic. Pe afișul teatrului „său”, Teatrul Mare de Dramă „Maxim Gorki”, găsim spectacole „vechi”, aici repertoriul permanent fiind o realitate cum nu se poate mai vie. N-am văzut decît o singură seară Lenin-gradul; la Teatrul „Gorki” — la Tovstonogov, cum se spune acolo — se juca *Micii burghezi*, reprezentație văzută și în turneel teatrului în București. Piesa lui Gorki se afla pe afiș de unsprezece ani. *Prețul* de Miller se joacă aici de opt ani, *Domnul Molière* de Bulgakov, de cinci ani etc. Permanent apar, însă, mîntări noi. S-a lansat, trasîndu-și o bogată viață scenică, piesa lui A. Ghelman, *Procesul-verbal al unei ședințe de partid* (cunoscută nouă sub titlul *Da sau Nu*), *Oameni energici*, dramatizarea unor schițe de V. Șukșin, *Istoria unui cal* (*Holstomer*), eveniment scenic al stagiunii trecute.

Asist și la o repetiție a *Donului liniștit*... Pe circularul negru, luminile fixează scipirea unui uriaș semicerc de metal: Donul. Două punți laterale aduc, într-o mișcare lentă, un grup de feteșcane, bucurioase, înveselite la auzul „trenului”... Se întorc cazacii în staniță... Regizorul reface de cîteva ori mișcarea figurației, atent la detaliile psihologice... Grigori Melehov (Oleg Borisov) și frumoasa Axinia (Svetlana Kriucikova) se revăd pe malul Donului... Nu epopee, nu legendă, ci istorie și viață, viață și istorie, pretinde regizorul interpreților acestui monumental spectacol, pe care îl pregătea în cinstea aniversării Marii Revoluții din Octombrie. Repetiția la Tovstonogov mi s-a părut o admirabilă lecție de teatru, un curs viu despre arta pusă în slujba revoluției.

# Amintiri despre...

## ...O seară de pomină

Încadrată, ba mai mult, înghesuită între birouri și agenții bancare, birouri de zarafi și agenții comerciale, se afla pe atunci, în anii primului război mondial, în București, pe o stradă din spatele Băncii Naționale — făcând parte din patruleterul, vast, al așa-zisului han Ghermani — o sală de teatru, destul de acceptabilă, știută sub denumirea de Teatrul „Modern“.

În toamna anului 1917, o formație de artiști dramaticei români, în bună parte discipoli ai lui Alexandru Davila, reușind să obțină încuviințarea „Komandaturei“ germane și izbutind să satisfacă cămătăreștile pretenții ale antreprenorului, a purces să inițieze o nouă stagiune teatrală. Compusă din actori care căutau un repertoriu adecvat daturilor lor scenice, noua formație își afirmă, într-un interviu acordat de artista Marioara Voiculescu ziarului „Scena“ (nr. 11, din 7 octombrie), preocupările :

„...zicem, vom juca ce vom crede, dar noi înșine nu putem crede decât ceea ce crede publicul. La urma urmei, orice altă credință e zadarnică. Dacă publicul nu crede în ceea ce credem noi, eforturile ne vor fi zadarnice. Alt drept de existență nici nu avem, în realitate. Oricât am vrea noi să ne închipuim că vom da directive publicului, de fapt, tot publicul e acela care ne dă nouă directive.“

Ținând seama, deci, de „ceea ce crede publicul“, de preocuparea *deosebită, principală*, a publicului, în toamna anului 1917, conducătoarea formației artistice de la Teatrul „Modern“ crede a fi găsit o lucrare teatrală care să răspundă și să corespundă acestor imperative cerințe.

„Totuși, cred că am izbutit să găsim niște opere (teatrale) care vor câștiga favoarea tuturor. Seara *cea de pomină* am jucat-o acum câțiva ani (la Compania „A. Davila“ — I.H.A.) : reluând-o azi, sper că succesul nu va rămâne în urma celui de atunci.“

Despre conținutul *Serii de pomină*, ne informează ziarul „Scena“ (nr. 8, din 4 octombrie 1917) :

„...Desfășurarea acțiunii acestei piese (...) e azi de un interes și mai palpant. Vom înțezări încă o dată, cu puterea cugetării noastre și cu scenele lui Leopold Kämpf

(autorul piesei — I.H.A.), ...ceea ce trebuie să se fi petrecut și s-o mai fi petrecând încă în Rusia, de la izbucnirea revoluției. Căci subiectul *Serii celei de pomină* e scos din revoluția rusească din 1905.

În seara zilei de 11 octombrie are loc premiera anunțată. A doua reprezentație, în seara următoare, se desfășoară nu în fața unor spectatori convenționali, nu în fața unui obișnuit „public de premieră“, ci în fața unui mare număr de spectatori animați și profund preocupați de evenimentele revoluționare, epocale, care, chiar în acele zile, ale lui Octombrie 1917, se precipitau în Rusia. Spectatorii aceștia, de ale căror „directive“ teatrul se considera obligat să țină seama, s-au considerat și ei, la rîndul lor, datori să participe, în modul cel mai direct, la acțiunile dramatice ce se succedau pe scîndurile scenei.

Excluzînd elogierea terorismului individual și individualist, etalat în desfășurarea piesei lui Leopold Kämpf, majoritatea spectatorilor au scos în relief, prin vibrante și semnificative aplauze, cuprinsul manifest revoluționar al *Serii celei de pomină*. Strofele cînteecelor revoluționare rusești, strofa din *Internațională*, rezistența tenace, neînfrîcată, a eroilor piesei, în fața brutalei și sîngeroasei represii țariste — prezentă în actul II —, credința lor, nezduncinată, în izbînda revoluției, în izbînda celor care, în 1905, fuseseră oprimați și suprimați, intensifică simțămîntele spectatorilor înghesuși în balcoanele și la galeria teatrului situat — să reținem — cam în vecinătatea prefecturii poliției. În cele ce se întîmplau pe scenă, spectatorii aceștia vedeau noblețea credințelor și a luptei lor, dar și, totodată, greul luptei lor.

Actul final. Spectatorii din balcoane — aplecați mult înainte, cu auzul încordat ; spectatorii înghesuși la galerie — aplecați mult peste balustrada lucie, roasă, lustruită — vibrează intens.

Pe scenă, două femei : Varvara și Ana. Chipurile lor tinere, întristate de necruțătoarele represii țariste, sînt luminate de razele bucuriei. Manifestul lansat de cei care luptă *pentru cauza cea mare* — pentru cauza lor — a apărut.

„VARVARA (ridică manifestul ; citește cu voce voalată de emoție) : «Dar, curaj ! De cealaltă parte a frontierelor, spirite luminate ne urmăresc luptele. Inimi frățești bat în ritmul inimilor noastre. Popoare ce trăiesc de mult zîmbesc poporului ce abia se naște ; ora este aproape. Trebuie să ne înarmăm... Ceea ce n-a fost pînă acumă decît o mică flacără poate, dintr-un minut într-altul, să strălucească, într-un incendiu formidabil, pe toată suprafața patriei. Un incendiu cum niciodată n-a contemplat omenirea.» (Emoționată, întrerupe lectura.) Ana, continuă tu.

ANA (expresiv, cu intonații pline de ură) : «În sfîrșit, sclavul devine celătean liber. Pe întinsele cîmpii, unde pînă acum a apăsător umbra neagră a tiraniei oarbe, de-a curmezișul căroră nu se auzea decît sunetul lanțurilor ocașilor mergînd spre exilul etern, ziua sfințită se ivește. Trecutul nu mai este. Spectrul său e în agonie. Pentru toți, pîne, bucurie, dragoste, lumină. Pentru cîțiva, cei mai fericiți, sacrificiul simplu și zîmbitor al vieții. Auroră va fi astfel mai frumoasă după seara cea mare. Timpul ne zorește, ceasurile zboară. Înainte, tovarășii ! La arme!»

Chemarea, de pe scenă, a revoluționarei Ana află răspuns în inimile celor aflați la galeria și în balcoanele teatrului. Textul autorului, dar și caietul de regie al regizoru-

lui, au fost, într-o clipită, spontan, dar și măiestru, amplificate ; spectacolul căpătă, printr-o neașteptată anticipație teatrală, aspect și vibrantă rezonanță piscatoriană. Din zeci de puncte din sală explodează jerbe de chemări :

- Trăiască revoluția rusă !
- Jos tirania !
- Trăiască revoluția lui Lenin !
- Trăiască Lenin !

Poliția, rapid avertizată de iscoadele ei, înconjoară sala, blochează ieșirile teatrului. Nu trece mult și cenușiu-investimintații „Feldpolizei“ ai „Hauptkomandaturii“ lui von Mackensen își fac apariția. Tropot de cizme grele, din belșug țintuite, sunetul metalic al baionetelor zvicnit înfipite în carabine, năvălesc să curme — să înăbușe — superbul aspect ce-l căpătase spectacolul din acea seară.

...Din acea seară — „seară de pomină“ — în care un nou lot de oameni ai oprimatei noastre mișcări muncitorești, de temerari inițiatori ai grupelor comuniste ilegale, fură încarcerati în cuștile instalate în spatele zidurilor masive ale subsolurilor și mansardei Cercului Militar — pe atunci, blestematul sediu al „Hauptkomandaturii“ trufașului militarism german.

## Note

### O revelație documentară

În ultimul număr (3) al revistei de istorie literară „Manuscriptum“, istoricul transilvănean Ioan Chindriș stabilește paternitatea și publică integral (din fondul de manuscrise ale Bibliotecii Filialei din Cluj-Napoca a Academiei) textul primei piese a lui George Bariț înimile multămitoare. Stabilitatea originalității textului, socotit pînă acum doar traducere, are o importanță excepțională pentru istoria teatrului românesc.

Se știe, din paginile de jurnal, cît de impresionat a fost Bariț în 1836, urmărind, la București, reprezentații teatrale ale „Societății Filarmonice“. Întors la Brașov, el va milita pentru înființarea unei societăți locale de diletanți, pentru a se afirma și elementul național pe scenă. Astfel, la finele lui 1838 se joacă, în sala restauratului Langer, piesa de salon Inimile multămitoare. Asupra autorului, Bariț însuși, din modestie, s-a pronunțat vag, în 1870 : „tradusă de mine ce mai știu eu de unde“. În realitate, diletanții români brașoveni jucaseră, în entuziasmul incandescent al sălii ce auzea cuvînt românesc pe scenă, o piesă originală. Argumentele, deplin convingătoare, preced,

în studiul lui Ioan Chindriș, textul tipărit integral.

Trebuie precizat că inimosul editor și comentator al uneia dintre cele mai vechi piese românești face parte dintr-un colectiv clujean de istorici, condus de acad. Ștefan Pascu, colectiv ce editează, în 12 masive tomuri, corespondența emisă și primită de George Bariț. Au apărut, pînă azi (între 1973—1976), trei tomuri. Titlul generic al colecției monumentale este „George Bariț și contemporanii săi“. Un recenzent al volumului II observa, cu îndreptățire, că cele 12 tomuri vor însemna „o adevărată istorie epistolară a legăturilor culturale dintre țările române și Transilvania“.

I. N.

## Critica de teatru (2)

LEONIDA  
TEODORESCU

### Setea de profesionalism

Cred că, acum vreo doi-trei ani de zile, critica dramatică a trecut printr-o criză reală. Printr-o criză de diletantism. A apărut, brusc, o inflație de cronicari dramatici, în sensul aproape exact al cuvântului, adică, mai toată lumea a început să facă cronică dramatică. Situația a devenit oarecum periculoasă, pentru că destul de mulți oameni care aveau legături fragile cu teatrul (iar unii nu aveau chiar nici un fel de legături), în loc să părăvească în familie despre spectacolul proaspăt vizionat, au simțit, subit, nevoia, o nevoie stringentă, să-și scrie opiniile, de o naivitate desăvârșită, dublată, cam des, de insolență. Pericolul nu consta atât în faptul că a mai apărut la orizont un nechemat (zece, douăzeci), cât mai ales în faptul că, dacă inflația ar fi continuat și s-ar fi consolidat, critica dramatică risca să apară drept o ocupație derizorie. Din fericire, nu s-a întâmplat așa, pentru că cronicarii noștri de prestigiu (atâția câți sînt, nu prea mulți, din păcate) i-au amorțit și i-au amuțit. Nu printr-o polemică violentă (nu s-a dus nici un fel de polemică, nici nu prea aveai cu cine duce), ci (ceea ce este foarte important), pur și simplu, prin cronicile curente, care i-au sufocat pe neaveniți.

Chestiunea aceasta m-a preocupat mult, am scris și un articol (tot în revista „Teatrul“), deși polemica este un domeniu pe care nu-l

frecventez. M-a preocupat și cauza acestei inflații de diletantism. Cred că una dintre cauze a constituit-o puținătatea debuturilor remarcabile, realmente valoroase; de aici, un număr foarte mic (aproape inexistent) de nume noi, care să tindă, prin ceea ce fac și prin cum fac, spre consacrare și autoritate. Și, atunci, mi-am amintit de ceva.

Acum vreo zece ani, cînd am debutat ca dramaturg, cam în aceeași perioadă, deci, cînd au debutat ca dramaturgi mai toți colegii de generație — Radu Dumitru, Sorescu, Băieșu, Mihai Georgescu, Naghiu, Dumitru Solomon —, debuta și un grup de cronicari dramatici, unii dintre ei, foarte interesanți (Dinu Kivu, Monica Săvulescu, Florica Ichim, dar și alții), cu multă aplicație pentru un domeniu pe care-l frecventau cu evidentă plăcere și, mai ales, din ce în ce mai profesional. Aceste nume, nu le mai întâlnești nici în revistele, nici în cronicile de specialitate; ceea ce nu înseamnă că cei în cauză nu mai au nici o tangență cu scrisul și cu teatrul. Monica Săvulescu face proză, o proză deosebit de interesantă, Florica Ichim este secretară literară la „Nottara“, Dinu Kivu, la „Giulești“. Toate bune și frumoase, dar nu mai fac cronică dramatică. De ce? Nu e vorba, cumva, de o risipă?

Critica dramatică presupune o dublă școală. În primul rînd, este vorba despre studiile propriu-zise, care, în orice caz, trebuie să fie foarte serioase și făcute la vremea lor. Pentru că numai niște studii foarte serioase dau o formație adevărată, ca și capacitatea de a asimila noile informații la un nivel cît mai apropiat de valoarea lor reală. Dar mai este vorba despre o școală, despre școala, propriu-zisă, a teatrului. Evident, în teatru, ca și în orice alt domeniu artistic, contează, în primul și în ultimul rînd, produsul finit; nu poți să scrii o cronică bună despre un spectacol prost, numai pentru că știi că au fost tot felul de cauze care au dus la niște rezultate jalnice. Dar un cronicar trebuie să cunoască lumea teatrului, mecanismele teatrului, limitele de autoritate etc., etc. Cele două școli determină tocmai profesionalizarea cronicii dramatice. De-aici încolo, intervine talentul, care produce tot felul de ierarhi-



zări, delimitări, eșalonări și, în ultimă instanță, conferă profesionalismului valoare și autoritate. Dar cronică dramatică, înainte de a fi artă, este o meserie, și încă o meserie dură, care trebuie practică cu regularitate, care trebuie să fie preocuparea majoră a cronicarului, iar nu un hobby oarecare.

Aici intervine un soi de paradox, o mare ciudățenie. Pe de o parte, actul teatral (spectacolul, dacă-mi dați voie să zic așa) este un act public, un act oferit unui consum public. Dar orice consum, inclusiv consumul unui bun artistic, presupune o reacție: îmi place, nu-mi place, e așa și-așa, mi-am pierdut vremea degeaba, vai, ce inspirat am fost etc., etc. Oricare dintre aceste reacții poate fi produsul unei formații sau al unei malformații. Oricum ar fi, însă, obligația actului teatral este să-l facă pe spectatorul-consumator de artă să mai vină o dată și nu să-l ia la goană. Dar asta e o poveste veche și se pare că tot veche va rămîne și de-acum încolo. Diferența dintre un spectator și un cronicar rezidă în faptul că spectatorul poate să spună despre spectacolul în cauză ce-i trece prin cap, iar cronicarul trebuie să spună ce va trece (datorită lui) și prin capetele altora. Spectatorul nu știe sau, în orice caz, nu este obligat să știe că spectacolul de teatru este un act sincretic și cum și de ce este un act sincretic. El, însă, consumă actul sincretic, chiar dacă nu știe ce-i asta. Cronicarul consumă tot actul sincretic, dar el trebuie să știe ce face. Aici se finalizează importanța și necesitatea celor două școli ale cronicarului, care-l obligă să plece de la întreg la fragment și să se întoarcă de la fragment la întreg. În sensul spectacolului de teatru, care înseamnă și piesă, și regie, și actorie, și scenografie, și costume, și lumini, și... și toate celelalte. Cronicarul trebuie să prindă spectacolul din zborul unei singure viziuni, dar, pentru asta, e nevoie de studiu și de exercițiu. Și de cele două școli.

Și, pînă la urmă, totul se rezumă într-un singur cuvînt: autoritate. Dacă eu, citindu-l pe cronicarul A, aflu că spectacolul B e bun și mă duc să-l văd, înseamnă că cronicarul A m-a copleșit cu autoritatea lui nu numai în raport cu spectacolul B, ci și în raport (mai ales) cu cronicile și cu spectacolele dinainte. Dacă eu, citindu-l pe cronicarul C, aflu că spectacolul D e bun și, totmai de asta, nu mă duc să-l văd, atunci... Ce mai e, atunci? Atunci, nu mai e nimic. Pentru că, în cronică teatrală, ea și în cronică literară, ca și în cronică etc., etc., pînă la urmă, totul nu e decît o chestiune de autoritate. Orice om are dreptul să greșească, cronicarul este om, deci, are dreptul să greșească. Dar ca excepție și nu ca un mod de a fi. Altfel, există pericolul unei noi invazii de cronicari dramatici autofabricați. Pentru că (cel puțin, din punctul de vedere al cronicarului) este mult mai bună întrebarea *de ce mă tnjură?*, decît întrebarea *de ce mă laudă?*

## MIHAI BERECHET

### Tezeu și Hipolit



Meseria noastră nu se poate face decît „din dragoste”. Numai și numai așa. Cînd nu o faci astfel, cînd încerci drumuri ocolite, devine plictis, oboseală, corvoadă. Te îndrăgostești de meserie ca de o femeie. Grație ei, poți trăi, dincolo de viața de fiecare zi, prin ceea ce ai creat sau urmează să crezi; tot mulțumită ei îți poți dobîndi demnitatea cetățenească, personalitatea umană și artistică. Prin ea, sîntem legați de ceilalți — de societate, de universalitate. Și, în fața meseriei, sîntem toți egali. Comunicăm, ne manifestăm, schimbăm optici, ne schimbăm optica, cristalizăm idei și le transformăm în imagini, pe înțelesul celor mulți, dornici de multe și, mai ales, de claritate.

În această dragoste de meserie, artistul plătește, adesea, tribut însingurării sale. Îndoielilor ori spaimelor căderii, incertitudinii reușitelor și certitudinii nereușitelor. Adesea, artistul simulează atotputernicia și atotștiința. Dar, în taină, în zonele cele mai ascunse ale inimii, cite ezitări, cite rezerve, cite nemulțumiri, și — de ce să nu ne permitem să fim patetici — cite dureri... Ca să-și poată ține capul sus, artistul, animat de un crez, de o pasiune și de dragostea de meserie, își auto-deformează, uneori, personalitatea, sfidîndu-și, oarecum, din instinct de conservare, însingurarea, spaimetele, îndoielele.

Sfidează, ca să scape de spaimetele care-l hărțuiesc.

Din dragoste pentru artă și pentru adevărurile artei sale, sfidează și pe planul meseriei și pe cel uman. Cînd este animat de o idee (și de idei), artistul mărturiseste, însă, sfidînd, un imens atașament față de viață și față de adevăr, de societatea în care se dezvoltă și în care ajută și pe alții să se desăvîrșească. Această strînsă legătură cu lumea înconjurătoare, cu societatea sa în marș, este de esență prometeică; ea e singurul lucru care contează în întreaga existență a artistului autentic, traiectoria operei sale în societate fiind ca mult mai importantă decît însăși viața sa. Fiindcă, după dispariția sa ca persoană fizică, opera sa lasă dire de lumină, după care viitorimea, oamenii altor lumi îl vor judeca.

Artistul își îngăduie, uneori, să sfideze și critica, rămânând astfel consecvent cu dispoziția sa de a-și sfida propriile complexe, incertitudinile și spamele.

Cetățean, artistul este îndreptățit să sfideze critica atunci când realizează că o anume judecată critică poate provoca, de-a lungul anilor, un vid, și artistic și etic, în societatea pe care artistul și-o dorește pură din punct de vedere moral; el mai poate sfida critica și atunci când îi simte acțiunea nefastă, când, sub raportul misiunii, aceasta se situează pe poziții extremiste — fie de aparentă avangardă, fie conservatoare — inducând în eroare, făcând publicul și artiștii să nu mai știe unde se află adevărul, pe ce căi să umble și căror adevăruri să le slujească. Artistul mai este în drept să sfideze critica și atunci când simte că aceasta, în loc să-l ajute în dragostea cu care trebuie să se devoteze meseriei, îl împiedică s-o facă, din motive mai puțin obiective și mai mult personale.

Pe Cervantes, la vremea lui, o critică acerbă și neloyală l-a îndepărtat de teatru. Pe Camil Petrescu l-a crispat, l-a isterizat. Lui Racine i-a frînat productivitatea teatrală, determinându-l să se războiască cu ea; el scria, în prefața la *Bérénice*: „Toți acești critici se împart în cinci sau șase grupuri de autori nefericți, care niciodată n-au putut stîrni prin ei înșiși, prin mizgălele lor, curiozitatea publicului. Ei așteaptă mereu ocazia apariției unor opere reușite, pentru a putea da atacul. Nu doar din gelozie, ci sperînd că cineva își va da osteneala să le răspundă, scoțîndu-i, astfel, din obscuritatea în care propria lor operă i-a ținut de-a lungul întregii lor vieți“.

Artistul adevărat trebuie să se întrebe dacă laudele exagerate ale criticii îl ajută sau dacă invectivele ei obținute îl demobilizează. În forul său intim, el trebuie să știe să înlăture haosul pe care l-ar putea genera o critică dornică de „momente șoc“, de spectacole pretinse „eveniment“, care l-ar putea face să nu mai știe unde stă binele și unde stă răul, pentru cine și pentru ce muncește, cui i se devotează, în numele cărui crez activează, atunci cînd, datorită unor critici, meseria e împinsă s-o ia razna.

O asemenea critică poate fi sfidată mai ales atunci cînd artistul o simte nepregătită, pătimașă sau incompetentă. Artistul are acest drept, în numele libertății sale de creație, al nevoii sale permanente de a se manifesta, de a munci cu pasiune, de a-și iubi meseria, așa cum și publicul îl are, în numele visării, în numele dezvoltării sale umane.

Dincolo de tot și de toate, trebuie să înțelegem, însă, cu toții, necesitatea criticii competente, obiective, angajate, ogîndă a activității noastre. Visul, pasiunea artistului, felul lui de a se exprima au nevoie întotdeauna de priverea lucidă, rațională, înțeleaptă, a criticului competent, nepărtinitor. Raportul dintre critică și fenomenul artistic este, după cum spunea uriașul gnom Toulouse-Lautrec, raportul dintre Tezeu și Hipolit.

Critica este Tezeu, arta este Hipolit.

## SORANA COROAMĂ- STANCA

Criticul—  
exponentul  
spectatorului



Să distingem de la început cronica dramatică — rapidă, la obiect, incorruptibilă și subiectivă — de critica de teatru — așezată, temeinică, forînd în adîncime, practicînd digresiunea sugestivă și zborul planat, analizînd, sintetizînd, obiectivîndu-se și obiectivîndu-ne. Prima se exprimă mai ales prin presă, radio, televiziune, fiindcă trebuie, sau ar trebui, să ajungă la cunoștința publică, fierbinte, încă, de toată încălețura emoțională a unei serii de spectacol, înainte de a putea fi supusă în vreun mod oarecare revizuirilor, în primul rînd, de cenzura judecăților „la rece“ a spectatorului, redevenit omul de toate zilele și nu omul din stal, ceea ce, să recunoaștem, este cu totul altceva. Cu alte cuvinte, aș pretinde cronicarului dramatic să sosească la teatru ca un spectator pregătit: cu întreaga lui cultură, cu întreaga lui disponibilitate cerebrală și emoțională, cu întreaga lui luciditate. Și, iarăși, i-aș pretinde să-și formuleze *pe loc*, mental, judecățile de valoare, ca orice spectator normal, al cărui exponent, în definitiv, este. Firește, asta nu înseamnă că un spectator, deci, și cronicarul, nu poate să aplaude, să ridă, să plîngă, să caște de plăciseală sau să se indigneze. Ba, așa zice, dîmpotrivă. Am spus „mental“, doar fiindcă judecata de valoare este un proces complicat și strict intim, al spectatorului, în legătură cu ceea ce vede, aude, simte, înțelege, cunoaște ori dorește. Il apreciez mult, chiar dacă mă irită sau mă incită la controversă, pe acest cronicar, incorruptibil în subiectivismul său. Toate mijloacele de difuzare rapidă și în masă trebuie puse la dispoziția lui. Ca și la dispoziția oricărui alt tip de spectator — de pildă, creatorul sau interpretul de teatru — care ar avea să ne comunice părerea sa avizată. Acestea se întîmplă adesea și e îmbucurător. Întristător este — și aceasta se întîmplă — atunci cînd cronica ajunge a fi difuzată prea tîrziu, răsufletă, epuizată, sălcie, ba, uneori, de-a binelea rîncedă. Este adevărat că sălcium,

rîncedul, ambiguitatea, chiar și calofilia (și s-ar mai putea adăuga altele) se poartă, uneori, chiar înainte de a fi fost văzut spectacolul și de a fi fost precizată cronică respectivă. Dar acestea sînt cazuri mai rare. Putem reproșa cronicarilor, în general, ceea ce nu constituie o regulă, ci, din fericire, o excepție. Personal, consider că datorăm mult cronicarului de teatru, care, cu aceste excepții, rămîne un oaspete dorit, al nostru.

Critica de teatru, în schimb, mi se pare mai săracă. Atît prin numărul de cărți apărute (multe dintre ele fiind doar o culegere sau o selecție de cronici), cît și prin profunzimea, importanța, anvergura și diversitatea tematicii abordate. Și aici există excepții. De data aceasta, pozitive. Dar, dacă excludem anuarele sau studiile apărute cu ocazia unui bilanș, a unei aniversări, a unei comemorări etc., dacă excludem mesele rotunde pe teme de specialitate, anchetele, cele cîteva monografii dedicate unor personalități sau instituții, paginile care pot forma obiectul criticii de teatru, din unele istorii literare, istorii ale teatrului sau din istorie, pur și simplu, dacă excludem cîteva cursuri universitare, ce mai rămîne? Cam pușin despre și pentru un teatru românesc, viu, dinamic, interesant, tradițional și înnoitor, un teatru posesor al unei bogate înzestrări originale, a numeroase realizări și personalități de prestigiu, beneficiînd, în cele mai multe cazuri, de o largă audiență la public. Mi se pare că, încă, la ora actuală, teatrul românesc datorează mai mult, în materie de critică teatrală, profesorilor, scriitorilor, criticilor literari, decît criticilor de specialitate.



## VALENTIN PLĂTĂREANU

Cu  
dragostea  
atentă  
a constructorilor  
de viori...

„Cel mai delicat instrument din lume este actorul. Îl poți distruge cu cîteva cuvinte” — sînt gîndurile lui Charles Chaplin, pe care Radu Beligan le-a ridicat la rang de „motto”, în cartea sa dedicată scenei și actorului. Nimic mai adevărat. Oricît de mare ar fi suc-

cesul într-un rol, în confruntarea cu publicul, el nu poate fi gustat de interpret pe deplin dacā cuvîntul criticului nu-l consemnează; oricîte cronici favorabile ai avea la un spectacol, e de ajuns una singură „proastă”, care să-ți revină obsesiv în minte, să te melinștească, să-ți frîngă aripile delicate și efemere ale succesului.

Asta nu înseamnă că actorul vrea să fie „tămîiat”. În însași alegerea profesiei noastre, în disciplina ei intimă, întră antrenamentul zilnic, cu opiniile atît de diverse ale colegilor, prietenilor, spectatorilor, despre spectacol în ansamblu și despre realizarea rolului, mic sau mare, în particular. Ceea ce așteptăm cu emoție, de fiecare dată, de la acest „arbitru”, criticul, în jocul plin de fantezie al scenei, în lumina înșelătoare a rampei, sînt obiectivitatea și justițea cuvintelor sale, profunzimea analizei spectacolului și joșului, sprijinul, pentru etapa următoare, în definitivarea actului creator, pentru că cronică își pune „pecetea” ei la primele reprezentării, iar spectacolul de-abia se pregătește pentru lunga călătorie a succesului sau insuccesului!

De aceea, mi s-a părut bizar faptul că spectacolele care se joacă cu mare succes, ani în șir, nu sînt revăzute, măcar din interes documentar, de vreun cronicar dornic să descopere „cheia succesului”, după care sîntem predestinați să umblăm.

Îmi amintesc de unele spectacole care, la început, erau lipsite de ritm, de scînteie, și care și-au pus în evidență calitățile după primele 10—15 reprezentații, de rodaj la public. Spectacole pe care critica le însemnase cu fierul roșu al eșecului, dar care, cu timpul, au făcut proba viabilității lor, a concepției regizorale și interpretative.

Atîtea fraze frumoase, la succesul unei piese originale, pentru autorul-debutant, și nici o vorbă despre munca migăloasă și modestă, de „cioplitor în piatra cuvîntului”, a actorului.

Mi-ar face plăcere să văd consemnată în cronici și o apreciere critică asupra auditoriului, a modului în care acesta percepe actul scenic; cu autoritatea ei, cred că judecata critică ne-ar putea ajuta să educăm și mai bine publicul. De ce o consemnare aparte doar pentru programul de sală, și nu o analiză a tuturor elementelor, de la intrarea în sală și pînă la plecare, care, toate, concură la atmosfera creatoare a actului de cultură?

Am admirat dragostea atentă a constructorilor de viori pentru limpezimea sunetului, am văzut acordori de pian, cu instrumente de ceasornicari, îndreptînd sunetele false ale instrumentelor; cu ce aparate de precizie trebuie să fie înzestrați criticii dramaticei, dacā au la dispoziție „instrumentul cel mai delicat din lume, care poate fi distrus doar cu cîteva cuvinte”?



## CĂTĂLINA BUZOIANU

### Relația regizor — critic

O discuție pe această temă pretinde un climat în care, așa cum nădăjduim cu toții vor fi dispărut definitiv cronicile „de cafea”, „de gașcă”, „de partidă” (cum ar spune Eminescu, gazetarul), o atmosferă demnă, să-i spunem civilizată, în care se evită tonul lătrător (chiar atunci când autorul e „contra”), virulența otrăvită (chiar atunci când autorul e indignat), procesul de intenție (chiar atunci când artistul ar avea — de ce nu? — o viziune greu descifrabilă).

Climatul acesta ar fi ideal dacă impostura artistică ar fi prompt detectată (dar există, oare, seismografe atât de sensibile?) și, politicos, dar ferm, invitată să părăsească spațiul adevărului pur (dar știu că acest adevăr absolut, spre care omenirea tinde de milenii, e intangibil). Sintem oameni, supuși erorilor, supuși pasiunilor și crezurilor proprii, supuși, mai cu seamă, implacabilei devenirii. Ne modificăm neîncetat, evoluăm sau involuăm (depinde de criteriile în funcție de care definim evoluția sau involuția, căci ceea ce, la un moment dat, poate fi trimbițat ca excepțional, se dovedește uneori, în timp, o tristă, regretabilă minciună).

Relația regizor-critic ar trebui să fie un dialog, un echitabil schimb de opinii (desigur, nu în sensul că fiecare regizor ar trebui să răspundă fiecărui critic după fiecare cronică).

Pornind de la premisa că toți aderăm la aceleași principii, că avem aceeași concepție despre lume, același țel, cum se spune în cuvinte adevărate, dar care au devenit locuri comune, pornind de la premisa că toți dorim să contribuim la consolidarea prestigiului țării noastre în concertul universal și la plasarea teatrului românesc — original, prin adâncile sale rădăcini — pe orbita circuitului

mondial de valori, se poate menține acest climat național fără să fie provincial, universal fără să fie cosmopolit, unitar fără să plătească tribut uniformității și medioerității.

Un schimb de opinii corect, sportiv, ar determina mutații profunde în conștiința creatorului sau în ambiționa să-și continue drumul, neclar la început, până la consacrare sau la căderea definitivă.

Îndrăznesc să afirm că dialogul criticii cu spectacolul teatral este necesar și atunci când — în numele libertății de opinie, suverană în țara noastră — criticul săvârșește erori, amendate de timp. Dacă e cinstit, dacă susține cu fermitate un punct de vedere (chiar dacă acesta se dovedește, mai târziu, depășit), cronicarul este demn de stimă: un partener inteligent va ști să extragă din acest punct de vedere sennalul de alarmă care poate anunța un pericol viitor.

Criticul are nu numai dreptul, ci și datoria de a demasca impostura artistică; iar regizorul, creatorii spectacolului, în general, au, de asemenea, posibilitatea de a demonstra incompetența criticului, lipsa unei solide culturi teatrale, precum și a informației (lipsă de informație, de care, din păcate, unii critici dau dovadă).

E bine să trăim într-un climat de corectitudine profesională, e bine să nu ne cîntăm ode unii altora, e bine să refuzăm atmosfera călduță, de automulțumire a medioerității placide; e bine, cu condiția să avem criterii valorice comune. Altfel, ajungem la atât de dese situații în care, într-un loc, un spectacol este amendat cu asprime, chiar desființat, pentru a fi salutat cu entuziasm în altă parte. Pentru noi, cei care am trăit frământările anilor trecuți, cazul lui Aureliu Manca este un exemplu concludent. Să nu uităm că el a fost considerat (îndrăznesc să afirm că, într-adevăr, era) drept cel mai original, cel mai profund talent al ultimelor serii de regizori și, în același timp (uncori, de către aceiași oameni), drept un pericol pentru teatrul românesc.

Nu vreau să discut nici cauzele, nici efectele acestor inconsecvențe în păreri. Un lucru poate fi excepțional într-un context și derizoriu sau mediocru într-altul. Sigur că „fiecare om vede toate celea” — cum spunea Eminescu — „într-altfel și aude fiecare lucru într-altfel și numai limba îi unește în înțelegere”. Dar, independent de erori, n-ar fi fost mai folositoare, atât pentru regizor, cât și pentru mișcarea teatrală românească, grija, atenția plină de înțelegere pentru evoluția unei individualități ieșite din comun, dar clocotind de posibilități promițătoare? Mai aproape de începuturi, mi s-a întâmplat și mie să fiu derutată de opiniile contradictorii care mă vizau; nu înțelegeam (și nu înțeleg nici astăzi) de ce, pentru unul și același spectacol, eram violent desființată și dilirambic elogiată. Îmi amintesc, desigur, și de cronică

drepte, echilibrate, cinstite pînă la duritate, fără să fie jignitoare. Acestora le sînt, pe drept, recunoscutoare.

În ultimii ani, fenomenul teatral românesc este mult mai divers. Sînt mai mulți regizori tineri cu perspective strălucite sau promițătoare și, în orice caz, se conturează un climat civilizat. Se simte, dealtfel, tot mai accentuat influența festivalurilor, a coloevilor, a tuturor modalităților de a dialoga deschis, de a angaja un fertil schimb de opinii.

Nu avem nevoie de laude, nici nu sîntem supraoameni, ca să dăm, în serie, producții fără cusur. Avem nevoie de o critică exigentă, pe care s-o simțim alături de noi, interesată de ceea ce realizăm, care să ne urmărească, cu dragoste — de ce nu? — în orice caz, cu înțelegere și cu grijă. Avem nevoie de colegi de generație, care să ne spună deschis adevărul, avem nevoie de personalități competente, care să ne judece sever, considerîndu-ne în timp și în spațiu, nu izolîndu-ne sub un clopot de sticlă, ci raportîndu-ne la nivelul valorilor universale.

Nu avem nevoie nici de lingușitori de duzină, nici de răfuieți meschine. Detest tonul dulceag, de prietenie interesată, ca și tonul demagogic, care, într-o vreme, a făcut atîta rău teatrului românesc, deviîndu-l de la o direcție de dezvoltare excepțională și întîrziîndu-i cu cîțiva ani, pînă la apariția și maturizarea altor talente, cristalizarea. Avem nevoie de oameni care să ne ajute, arătîndu-ne greșelile, comentîndu-ne cu seriozitate evoluția, încercînd să ne cunoască frămîntările, aspirațiile, afinitățile, acest amalgam care ne definește personalitatea.

Avem nevoie de premii drepte la concursuri și de veritabile dialoguri profesionale. Trebuie să recunoaștem că, de cele mai multe ori, putem fi satisfăcuți de grija ce ni se poartă, de exigența ce ni se pretinde.

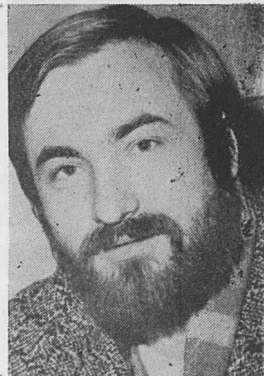
În climatul de stimă reciprocă, de cinstire, de principii ferme, ideologice, dar și artistice, arta teatrală nu poate decît să înflorească, punînd în valoare comorile de înțelepciune și de frumusețe adunate din bătrîni.

În felul acesta, peisajul nostru teatral ar cîștiga nu numai în profunzime, ci și în diversitate (ceea ce, după părerea mea, ar fi extrem de important). Trebuie să rezistăm împreună rețetelor înfailibile: „așa se poartă” sau „așa e mai comod” și să încercăm să definim ce ar trebui și ce merită să se numească, astăzi, teatru contemporan românesc.

Abia atunci vom putea spune că am ajutat la afirmarea în lume a unei școli de teatru românești, cu adevărat originală, că am dat glas să cînte și aripi să zboare întrebărilor ce ne frămîntă, problemelor ce le avem de rezolvat, astăzi, acum, aici.

## ALEXA VISARION

### Critica — un îndreptar valoric



Critica reprezintă, pentru mine, un îndreptar valoric și, în același timp, posibilitatea de a învăța continuu lecția situată a teatrului. Citesc cu real interes comentariile critice, încercînd să deslușesc în ele gîndirea unui spectacol, valoarea ideatică a concepției ce-l susține. La noi, în ultimul timp, critica de teatru a devenit una dintre puținele surse de accentuare și definire a specificului teatral. Cîteva personalități marcante, ce activează cu noblețe în critica românească, încearcă, cu eforturi laudabile, să mențină vie atenția asupra acestui fenomen spiritual multiseclar, cu tradiție serioasă în cultura noastră.

Cred în critică și sînt convins că ea reprezintă un aport substanțial la evoluția spectacolului contemporan. Socotesc necesar ca publicațiile noastre să acorde un spațiu mult mai larg dezbaterii critice, punctelor de vedere diferite asupra fenomenului teatral, opiniilor polemice ce se raportează la fenomenul analizat.

De foarte multe ori, spațiul redus acordat criticului de teatru în coloanele presei zilnice reduce munca unui colectiv de creație la o înșiruire superficială de epitete și de adjective, ce nu au mai nimic de-a face cu critica.

Cred în analiza profundă, personală, a spectacolului, în activitatea obiectivă, stimulatorie și responsabilă, a criticului de teatru, care propune dezbaterii publice o interpretare a spectacolului, o nuanțare subtilă a sensurilor, implicîndu-se plenar în propunerile reprezentative.

Critica românească de teatru promovează cu insistență teatrul românesc actual. Dar, ca și spectacolele noastre, ea este inegală, suportînd fluctuații valorice în conținut și în formă, încurajînd, uneori, arbitrarul, ce viciază climatul teatral. Alături de cronica de teatru, studiul critic înlesnește pătrunderea în semnificațiile unui text. Să oferim noi, realizatorilor teatrului, studiului critic, judecății de valoare, spectacole profunde, vibrante, cu sensuri substanțiale, pentru ca actul ei de selecție și de sinteză să poată distinge și determina coordonatele reale, specifice, ale dezvoltării teatrului nostru.

Critica autentică nu laudă sau înjură, ea creează, prin valorificare responsabilă.



## MIRCEA ȘEPTILICI

### O convorbire în foyer

Spectacolul începuse într-o atmosferă sărbătorească. Ne aflam la teatrul care ne oferea prima... premieră a stagiunii. Nu știam de ce, dar succesul se simțea în aer, înaintea de ridicarea cortinei. Poate, pentru că regizorul — un tânăr fără barbă și fără plete — avusese, între alte inovații de avangardă, și ideea îndrăznească să întrebuițeze și cortina. Biletele se procuraseră cu mari greutate și intervenții și toți cei ce primiseră invitații erau în sală. Piesa era o comedie originală a unui autor debutant, pe care toate teatrele din țară se luptaseră s-o reprezinte. Prima parte a spectacolului se terminase într-un triumf rar întâlnit. Cronicarii dramatici riseră aproape la fiecare replică și aplaudaseră, furtunos, la scenă deschisă; fusese chemat la rampă autorul — tot un tânăr fără plete și fără barbă —, regizorul nu mai știa cum să mulțumească ovațiilor; interpreții se îmbrățișau între ei, în fine, asistam la o mare sărbătoare teatrală.

În pauză, în foyer, tot ce se vorbea sau tot ce am putut auzi că se vorbea era despre sau în legătură cu... cronică dramatică. Nu știam: de ce?!

— Dragii mei — spunea un autor dramatic foarte des jucat — eu, precum știți, sînt un... clasic în viață. Sînt ani de zile de cînd n-am mai scris... cronică dramatică; dar, pentru tînărul ăsta, voi pune mîna pe condei și voi scrie o cronică așa cum merită. În sfîrșit, am un urmaș demn de mine!

— Maestre, eu, tot precum știți, sînt un autor dramatic nejuțat și ușor, fragmentar publicat; dar și eu voi scrie o cronică pentru acest tînăr autor, fără-ndoială, cel mai bun dintre noi. Sînt mîndru de succesul lui!

— În curînd, plec să pun un spectacol — spunea un regizor cu mari succese în țară și în străinătate. Unde? Nu știu, că am mai

multe solicitări; dar, indiferent unde și ce mi se va propune, nu mă las pînă nu pun și piesa asta! Și îi aduc „băiatului“ niște cronici de antologie. Din import!

— Meștere — întrebă un tînăr regizor, deocamdată, fără nici un succes — pe matală te-au ajutat, în carieră, cronicarii dramatici?

— Enorm! Pentru mine, cronică dramatică e cel mai prețios îndreptar. Spun „îndreptar“, pentru că, ținînd seamă de obiecțiile cronicarilor, îndrept, refac spectacolul, în conformitate cu viziunea lor.

— A tuturor? Nu e dificil?

— Nu, pentru că există, întotdeauna, o asemenea unitate de vederi încît nu trebuie să schimb decît distribuția, decorul și o parte din text. Îți dai seama — ești regizor, nu? — că pentru mine e un fel de... recreație. Și-ți mai dau un detaliu. După fiecare premieră, le cer cronicarilor dramatici cîte o fotografie cu autograf!

— Eu, dragul meu — intervine o actriță în vîrstă, fără vîrstă — pentru că vorbiți de fotografii, sînt foarte supărată pe gazetari. Îmi publică numai fotografii în care arăt prea tînără și prea frumoasă!

— Mă iertați că vă întreb — se aude vocea suavă a unei actrițe care-și spune vîrsta, 20 de ani — dar nu știu ce să fac? Eu n-am, pînă acum, decît o cronică dramatică. O țin sub pernă. Scrie și despre mine, că am fost... „în notă“. Și? Să-i dau eu o fotografie cronicarului, sau să-i cer, lui, una?

— Hai să fim serioși — și, dintr-odată, se face liniște în jurul unui actor cu circa patruzeci de ani de „carieră“ — nu vă faceți sîngerău pentru o cronică nefavorabilă. Cronicarul e și el un om, cu slăbiciunile, simpatiile și antipatiile lui. Din tot ce am văzut și trăit eu, pînă acum, în teatru, pot să vă spun că nu s-a născut, încă, interpretul sau creatorul care să înfrunescă sufragii universale, și nici cronicarul care să-i mulțumească pe toți. Sigur că, în meseria noastră, se poartă nasul de ceară și sîntem al dracului de sensibili la orice nuanță, la orice cuvînt mai subțire sau mai gros.

— Și, ce-i de făcut cînd, vorba dumneavoastră, cuvîntul e prea gros? — întrebă, timid, un actor cu circa patruzeci de zile de la absolvirea Institutului de teatru.

— Te faci că nu bagi de seamă. Dacă poți. Pentru că, cine spune că nu-l doare, minte. Din fericire, durerea durează puțin. Vine altă premieră, altă cronică... sau, vorba lui Ion Iancovescu: „Supărarea pe care mi-o face un cronicar durează o zi, cînd a apărut cronică; dar eu îl supăr cît timp joc piesa, de două sau de trei sute de ori, nu?“

— Dumneavoastră credeți în... obiectivitate?

— Bineînțeles. Obiective sînt metrul, kilogramul și alte unități de măsură, precise și controlabile; dar, în aprecierile omenești, nu se poate să nu intre și o cantitate de subiectivitate. Depinde cîtă, unde și cum e plasată!

— Îmi dai voie să te contrazic ? — între-rupe firul argumentației un reputat cronicar dramatic. Ce spui dumneata nu e valabil pentru cronicarul conștient de menirea lui. Cronicarul știe că scrisul său va fi — peste vremuri — singura mărturie a faptului de artă viu, complex și strălucitor, dar, din păcate, efemer, care e spectacolul de teatru. Iată de ce eu am fost, sînt și voi fi obiectiv. Vin la spectacolul despre care trebuie să scriu, în cea mai bună dispoziție posibilă, îmi lasă acasă toate necazurile personale, toate prejudecățile, toate adversitățile și toate simpatiile și sînt convins că scrisul meu nu va mihni pe nimeni ; sau, dacă — cumva — s-ar întîmpla așa ceva, rămîn împăcat cu mine, pentru că n-am scris decît adevărul !

— Așa gîndesc și eu și, cu toate că sînt, mi se pare, cel mai tînăr cronicar dramatic, sînt fericit că aud un răspuns autorizat la îndoielile, mari și grele, ce mă cuprind la acest început de drum. Am citit o mare parte dintre cronicile teatrale pe care le-au scris marii noștri înaintași. Nu-i nevoie să vă spun, dumneavoastră, cite nume ilustre au... ilustrat cronică dramatică, la noi în țară : Eminescu și Caragiale, Liviu Rebreanu și Mihail Sebastian, Tudor Vianu și Tudor Arghezi, Ion Marin Sadoveanu și Tudor Teodorescu-Braniște, Victor Ion Popa și Victor Eftimiu, Soare Z. Soare și Ion Sava — și mă opresc numai la cîțiva mari dispăruți, pentru că lista s-ar putea continua cu multe, foarte multe nume. M-am întrebant : ce i-a îndemnat pe toți acești oameni, care aveau și alte preocupări creatoare, să vină și spre luminile, trecătoare, dar atît de atrăgătoare, ale scenei ?

Acum, am aflat răspunsul și aș dori, din toată ființa mea — nu spun vorbe mari ! — să le calc pe urme. Este ceea ce ați spus și dumneavoastră : nevoia ca, prin scrisul nostru, să lăsăm vremurilor o pagină, un crîmpei de adevăr !

Cuvintele tînărului cronicar, care nu spunea, firește, nimic nou, multora dintre cei ce-l ascultaseră, dar care promiteau o căldă și curată preluare de ștafetă, au fost urmate de o liniște în care toți, hănuim, se gîndeau la cît poate fi, într-o cronică dramatică, adevărul, de... adevărat...

— Eu, se amestecă în vorbă un spectator anonim — aș vrea să citesc... „adevărul“ din cronicile dramatice... dar, n-am timp. Am, în schimb, o cumnată, care vede toate spectacolele și ne spune și nouă la care merită să ne ducem. Nu reprezintă și ea un... „adevăr“ ?

— Bineînțeles — intervine, politicoș, directorul administrativ al teatrului — pe noi să știți că ne interesează foarte tare „adevărul“ cumnatei dumneavoastră... Tocmai studiem introducerea unui sistem de vînzare a biletelor noastre în abonament, așa că...

De undeva răsună, discret, soneria care anunță reluarea spectacolului.

Indreptîndu-se spre sală, un pictor scenograf sensibil își întrebă colega de alături, specializată în costume :

— La ce mai lucrezi acum ?

— Dragă, n-are importanță. Oricum le-aș face, costumele melc sînt, de ani de zile... adecvate.

— Și, ce, e rău ? Și eu fac, de ani de zile, decoruri... adecvate.

— Tovarășu' director — se apropie de directorul administrativ un plasator vigilent — știți, domnul cronicar X... pleacă de la spectacol...

— Imposibil ! Soția dumnealui tocmai intră în sală...

— Nu soția, tovarășu' director, dînsul ! L-au văzut eu acum, cînd...

— Bine, vezi-ți de treaba dumitale...

— Mă iertați, dar, știți, eu țin cu teatrul și mă gîndeam...

— Taci ! Domnul cronicar s-a dus să dea un telefon... și nu te mai gîndi și tu... că, în teatrul nostru are cine să... gîndească...

Și soneria continua să cheme spectatorii care intrau în sală... unde, în locul zumzetului care aștepta vibrațiile gongului — ciudat ? ! — soneria răsuna din ce în ce mai prelung, mai puternic, mai aproape ! Și ?

Era întuneric, dar nu mai eram în sala teatrului și soneria continua...

Am oprit ceasul deșteptător ! Adormisem cu gîndul la un articol pe care trebuia să-l scriu, despre cronică dramatică.



## Turnee de peste hotare

### Orchestra Radiodifuziunii chineze

Alcătuită din 60 de instrumentiști și dintr-un grup de soliști vocali, Orchestra Radiodifuziunii chineze a oferit, la început de stagione, publicului bucureștean și din alte localități din țara noastră, prilejul de a asculta un foarte interesant program, în care tradiția și inovația fac casă bună. Instrumentele populare tradiționale

— caohu, țambal, tzen, fluer, lusen, pipă —, spectaculoase și de un farmec inefabil, au răsunat, în îmbinarea lor simfonică, oarecum familiar urechilor noastre, dată fiind înrudirea, măcar în timbru, cu parte dintre instrumentele și ale muzicii noastre populare.

Programul concertului a fost constituit din piese de inspirație populară, închinată nuncii, idealurilor întregii colectivități, în care a apărut evident sensul nou al valorificării moștenirii tradiționale, și din piese contemporane, care, păstrind specificul rezonanței tradiționale, s-au dovedit puternic vitalizate de temele vieții noi.

Orchestra și dirijorul Pen-Su-Ven au smuls admirația auditoriului, pentru omogenitatea, precizia de intonație și sincronismul execuției. La rîndul lor, soliștii — toți, virtuozii cu personalitate distinctă, dintre care amintim pe Ha-Su-Pen (executînd la un străvechi instrument cu corzi ciupite — pipa). Van-Guo-Dun, Tin-Esuo-Sen, Su-In-Hou (cîntînd la caohu, la țambal, la tzen) — au contribuit din plin la succesul concertului, rafinată demonstrație a melosului pentatonic, ca și a caracteristicei structuri temperamentale și spirituale a poporului chinez.

Doina Moga

## I n t e r f e r e n țe

### FLORIAN POTRA

#### „A reconstrui“ (critic) un spectacol

Au dreptate, cred, cei care afirmă că, pentru criticul dramatic, a vedea un spectacol înseamnă, înainte de toate, a-l reconstrui: nu povestindu-i trama, subiectul, operație, de obicei, psihologică, inexactă și aproximativă; nici demonstrînd ce anume a făcut pînă acum autorul piesei, fapt, în genere, prea puțin interesant și, oricum, insuficient din punct de vedere al spectacolului; și nici prin adjectivarea, aproape inevitabil necorespunzătoare, marginală, a interpretării actorilor. Cum, atunci? Calea mai ades folosită — dintre cele viabile și trainice — este aceea a analizei (acute) a mișcărilor ideologice și a efectelor estetice, dobîndite, în primul rînd, de regie, calea analizei ofertelor de poezie și a motivelor intelectuale prin care se coagulează intențiile și rezultatele muncii unui colectiv scenic, sub imperiul voinței regizorale. Absolut necesară, analiza pertinent ideologic-estică nu devine și suficientă în spectacologia modernă. Trebuie să i se a-

daugă, cu drepturi egale, analiza componentelor tehnico-formale ale spectacolului teatral: adică, a tot ce ține de „meserie“, de meseria regizorului, dar și a scenografului, a actorului, a realizatorului de costume, de lumini, de sunete etc., etc., lanț întins de jur împrejurul textului dramatic însuși. E vorba de o îndatorire atribuită și criticului, de a intercepta, înăuntrul acestui ansamblu de componente, un punct de întretăiere a unor mijloace, tehnici și materiale specifice teatrale, apte să caracterizeze, chiar și sub unghi intelectual și poetic, al mesajului, împlinirea imaginii scenico-teatrală.

Dublarea analizei ideologice și artistice, estetice, cu analiza tehnicilor și a mijloacelor de comunicare constituie, de fapt, o exigență deseori manifestată, particular și public, cu precădere, în tabăra regizorilor. Nu rare au fost, și continuă a se păstra, intervențiile directorilor de scenă (solidari, cu regizorii cinematografici), prin care criticii — sînt invitați să

se familiarizeze cu diversele părți ale întregului scenic, condiție sine qua non — susțin ei — pentru a vedea, a înțelege și a reconstrui cu eficacitate un spectacol. Evident, nu în perspectiva încălcării atribuțiilor regizorului (în genere, ale omului de teatru și din teatru), ci în aceea a unei contribuții prețioase la difuzarea și la sistematizarea materialelor teatrale, atît în folosul specialiștilor cît și, mai ales, în folosul publicului celui mai larg. Departe de a se pleda, astfel, cauza unei tehnicizări înguste, scop în sine, a criticii dramatice (teatrale), aceasta din urmă va apărea consolidată, îmbogățită, fie ca orizont și ca viziune specifică (inclusiv specificitatea națională), fie ca limbaj critic clarificat și primenit, în pas cu evoluția artelor contemporane.

„Clasicii“ literaturii noastre de specialitate oferă argumente și modele ilustre în acest sens: Tudor Vianu (Arta actorului), Ion Marin Samolaveanu (Dramă și teatru), Camil Petrescu (Modalitatea estetică a teatrului), G. M. Zamfirescu (Mărturie în contemporanitate), Mihail Sebastian (Intîlmiri cu teatru), Victor Ion Popa (Serieri despre teatru), Ion Sava (Un program teatral și alte articole din „Lunea“).



# A II-a ediție a Colocviului regizorilor din teatrele dramatice

Vaslui—Bîrlad  
26 septembrie  
— 1 octombrie  
1977

*Colocviul de regie desfășurat la Vaslui-Birlad (26 septembrie—1 octombrie 1977) a deschis, în mod semnificativ, prin amploarea și prin finuta manifestărilor, seria marilor acțiuni profesionist-civice din cea de-a doua ediție a Festivalului național „Cîntarea României”.*

*Lucrările Colocviului s-au putut desfășura cuprinzător și cu aplicație datorită eforturilor reunite ale Consiliului Culturii și Educației Socialiste — sub egida și cu sprijinul căruia a fost organizat —, ale Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.), a cărei secție de critică a fost inițiativa și animatoarea acestei acțiuni, și ale Comitetului județean de cultură și educație socialistă Vaslui, eminentă și însuflețită gazdă, împreună cu Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad, sub acoperișul căruia s-au reprezentat majoritatea spectacolelor și s-au purtat convorbirile.*

Cea de-a doua ediție a întâlnirii regizorilor, care continuă, la scurt timp, lucrările primului Colocviu, al tinerilor regizori (aprilie 1976), statornicește, așadar, o binevenită tradiție a confruntărilor specializate între creatorii spectacolului și receptorii acestuia — criticii de teatru și spectatorii. Dacă înțlia ediție ne-a adus față în față doar cu tinerii directori de scenă, proiectînd în prim-plan problemele noilor generații de creatori, în complexitatea raporturilor text-spectacol-public, Colocviul din acest an s-a dovedit a fi o manifestare mult mai cuprinzătoare; ea a reunit, timp de o săptămînă, peste o sută de regizori, foarte mulți dramaturgi, critici, actori, secretari literari, directori de teatru, activiști de partid și de stat, cadre didactice din învățămîntul superior teatral. Reuniunea a fost consacrată problemelor actuale ale artei și științei regizorale, punctele înscrise pe agenda zilnică fiind formulate în funcție de spectacolul oferit dezbaterii. Materialul concret pe care s-au axat discuțiile, în majoritate substanțiale, au fost șapte spectacole, selectate nu neapărat după criteriul caracterului lor reprezentativ pe planul valorii, ci considerate apte să genereze o diversitate de opinii, în acord și în polemică, și să ducă, astfel — așa cum s-a și întîmplat — la concluzii generalizatoare privind starea și problemele actuale ale direcției de scenă, la noi. Ultimele două zile au fost consacrate sintezelor, întîlnirilor

cu caracter teoretic mai pronunțat, al căror punct de pornire au fost cîteva dense comunicări prezentate de regizorii Dan Alecsandrescu, Lucian Giurhescu, Alexa Visarion și Dan Micu.

Datoria față de dramaturgia românească, tema comunicării lui Dan Alecsandrescu, directorul Teatrului de Stat din Tîrgu Mureș, a prilejuit o argumentată pledoarie pentru maxima valorificare a piesei românești de calitate, chemînd la dinamizarea inerțiilor și a rutinei, care permit, uneori, pătrunderea în repertoriu a lucrărilor slabe, nesemnificative, atît pe planul ideilor cît și al expresiei artistice. Diverse aspecte ale muncii regizorului cu autorii au fost levate în cuvîntul directorului Teatrului de Comedie, Lucian Giurhescu, care a seriat, cu autoritate, o seamă dintre drepturile și îndatoririle regizorului, raportate la ansamblul structurilor teatrale. Alexa Visarion, activ participant la toate dialogurile, a analizat, în comunicarea din Colocviu, raportul dintre idee și imagine în discursul regizoral, insistînd asupra unui act esențial pentru clarificarea viziunii: lectura — o lectură activă, participatorie, în sensul deplinei angajări față de operă, preluîndu-i cu responsabilitate ideile, fie în adeziune partizană, fie cu discernămint critic. Subliniînd că dominantă gîndirii regizorale se realizează din caracterul complementar al binomului gînd-soluție, idee-imagine scenică, că regizorul se definește prin gîndirea impli-

cată în spectacolele sale, prin calitatea relievării acestei gândiri în elemente teatrale, expunerea lui Alexa Visarion a adus un punct de vedere clarificator în unele momente polemice ale dezbaterilor. *Condiția profesionalității* a constituit tema comunicării lui Dan Micu, expunere la obiect, vizînd formația regizorului ca principal factor de concepție și de organizare a artei spectacolului. Pleidînd pentru disciplină artistică și pentru calitatea educației profesionale, indispensabilă în structurarea personalităților și în definirea stilurilor, Dan Micu a combătut lipsa de profesionalitate care se ascunde în spatele unor imagini și formule spectaculare de tip „misterios”, ca și falsul profesionalism, exprimat prin meșteșug și prin pedanterie, golate de sensuri ideologice și estetice.

Dezbaterile, caracterizate printr-un puternic spirit constructiv, prin colegialitate și prin respect pentru profesiune, au antrenat un foarte mare număr de participanți — dramaturgi, directori de scenă din toate generațiile, critici de teatru, cadre universitare din învățămîntul artistic, activiști culturali, spectatori.

În discuția finală s-au impus cîteva expuneri, remarcabile prin profunzimea analizei și prin bogăția de idei. Dramaturgul Paul Everac, apreciînd climatul de lucru, spiritul de superioară responsabilitate care a guvernat această reuniune, a fixat, într-un cuvînt de sinteză, locul regizorului în complexitatea contextului teatral contemporan, precizîndu-și, cu fermitate, cîteva puncte de vedere asupra fenomenului nostru teatral. Profesorul Ion Zamfirescu s-a referit la mandatul de personalitate culturală, care, prin tradiție istorică, a revenit directorilor-animatori ai teatrului românesc. Dramaturgul Theodor Mănescu, analizînd pe larg lucrările sesiunii — binevenit prilej de „reciclare” pentru oamenii de teatru — a descompus relația regizorului cu textul, în lumina ideilor ce urmează a fi susținute, insistînd asupra necesității îmbogățirii culturii politice a actorilor și regizorilor, inferioară, în unele cazuri, nivelului operei reprezentate. Dezvoltînd cîteva aspecte legate de funcția critică a teatrului, dramaturgul s-a pronunțat pentru un teatru aflat în avangardă, care să investigheze societatea socialistă, relevîndu-i din interior, în spirit comunist, contradicțiile.

Animator și coordonator al Colocviului, criticul Valentin Silvestru a oferit participanților, zilnic, o sinteză a lucrărilor, formulînd apoi, în secțiunea finală, un limpede program desprins din ideile care au circulat și au fost atestate. Valentin Silvestru a amintit statutul artistic al regizorului, stabilit prin tradiția istorică și culturală a școlii naționale de teatru, și a evidențiat contribuția esențială a directorilor de scenă în modelarea realismului scenic, în impunerea conceptului teatral românesc.

În concluzii, tovarășul Constantin Măciucă, directorul Direcției instituțiilor de spectacol artistic și a artelor plastice din C.C.E.S., a

accentuat rolul esențial al regizorului în realitatea, în mișcarea și politica noastră teatrală. El a subliniat importanța manifestării de la Vaslui-Bîrlad pentru dezvoltarea artei spectacolului, pentru perfecționarea acesteia, ca parte integrantă a politicii culturale a partidului. Tovarășul Constantin Măciucă s-a referit la adîncul proces de democratizare a culturii, caracteristic societății noastre, observînd că simpoziioanele regizorale se înscriu ca un factor dinamic, activizator, în viața noastră teatrală, stimulînd schimbul de idei, confruntările. Evidențînd creșterea spiritului de răspundere al regiei și al criticii în fața actului artistic, precum și vădită unitate politică și ideologică a mișcării teatrale, vorbitorul a precizat caietul sarcinilor imediate și de perspectivă: obligațiile regizorilor față de repertoriul național, sarcinile ce le revin în multiplicarea legăturilor dintre arta profesionistă și uriașul rezervor de energii artistice amatoare, rolul lor în diversificarea formulelor de spectacol, în perfecționarea pedagogiei muncii cu actorul, și a pledat pentru o necontenită aspirație a regizorului la funcția de animator cultural.

Colocviul de regie — ediția a II-a, Vaslui-Bîrlad — a demonstrat, dincolo de utilitatea imediată a confruntărilor și a schimbului de opinii și de metodologii, importanța demersului teoretic în practica muncii regizorale, în raporturile ei cu dramaturgia, cu critica și cu publicul. Această săptămîină de lucru, adevărat maraton artistic, a fost o întîlnire-test, cu ecou republican, de verificare a maturității și de confirmare a înaltelor răspunderi artistice, impunînd cu fermitate cursului estetic al directorului de scenă condiția angajării politice. Utilizînd cele șapte montări ca eșantion al nivelului general al artei spectacolului, Colocviul a confirmat, din nou, potențialul valoric al teatrului nostru, permițînd o nouă și revelatorie trecere în revistă a forțelor sale regizorale. Linia sa dominantă s-a dovedit a fi atitudinea militant-activă a detașamentului de regizori în construirea unui teatru-tribună a ideilor, școală a bucuriilor artistice, factor de cultură socialistă. Regia și-a definit din nou, aici, statutul de artă vitalizată de o concepție filozofică; integrată sistemului culturii socialiste; în dezbateri, s-au reformulat, cu și mai multă claritate, direcțiile programatice ale artei noastre regizorale; raporturile ei cu textul; funcția culturală a direcției de scenă; înscrierea experimentului în coordonatele cercetării aplicate; necesitatea diversificării stilistice; îmbogățirea mijloacelor de expresie — toate acestea, avînd drept scop afirmarea pleneră a potențialului de forțe scriitoricești, actoricești, scenografice, de care dispune mișcarea noastră teatrală.

Mira Iosif

## Regizorul: creator și animator teatral

Colocviul regizorilor din teatrele dramatice, organizat în orașele Vaslui și Birlad — cea dintâi manifestare de amploare în cadrul noii ediții a Festivalului național „Cântarea României“ —, a constituit un eveniment major de cultură teatrală. Spre deosebire de colocviul precedent, perimetrat la activitatea tinerilor regizori, de această dată au fost abordate probleme de ansamblu ale regiei, în vederea potențării contribuției ei la amplificarea funcției educative a teatrului, la o mai substanțială definire a personalității școlii noastre de teatru, la continua diversificare stilistică și elevare artistică a spectacolelor. Amplul schimb de opinii s-a înfăptuit într-un spirit angajat, prezidat de conștiința misiunii culturale a regizorului în promovarea politicii teatrale și a rolului artistic primordial în realizarea spectacolelor. Spre deosebire de colocviul precedent, în care au fost analizate, desigur, într-un context mai larg, aspecte privind *esența creației regizorale*, de această dată au fost abordate, îndeosebi, probleme referitoare la *calitatea acestei creații*.

Calitatea creației regizorale a fost examinată atât în componentele ei ideologice, cât și în cele artistice, solidarizate în unitatea spectacolului. Cerințele unei arte autentice nu pot fi satisfăcute decât de o regie conștientă de funcția ei social-artistică, susținută de o viziune artistică cristalizată, de o fantezie inspirată, care găsește forma cea mai adecvată de exprimare, într-un câmp ideologic amplificat, a textului dramatic.

Originalitatea — ca formă superioară a calității — se definește, printre alți factori constitutivi, prin forța de a afirma, în structura spectacolului, o artă poetică ce-și extrage sevele nutritive din a-

derența la realitate, susținută prin prisma unei viziuni ideologice și estetice fidele față de sensul dezvoltării istorice, capabile să descopere direcțiile viabile în substanța socială, să propună noi forme și mijloace expresive sau să le reactivizeze într-o configurație inedită pe cele verificate. Originalitatea este produsul atitudinii novatoare — în primul rând, în câmpul axiologic al conținutului, descoperind noi perspective de investigație și interpretare a dramei, îmbogățind registrul interpretativ cu noi funcționalități. Regizorii care au respins rutina și inerția ca drumuri care duc spre nonartă și au fost preocupați să găsească noi mijloace de integrare a spectacolului în viața societății au propus noi moduri de comunicare teatrală sau le-au revalorizat pe cele existente, cu proaspete posibilități de semnificare.

Desigur, problema inovației artistice este extrem de complexă și reclamă o examinare nuanțată. Dacă se realizează un consens asupra faptului că inovația este condiția necesară de existență a oricărei arte, uneori se semnaleză tendința — înregistrată și în unele intervenții izolate ale Colocviului — de a înțelege unilateral conceptul de inovație, limitându-l la sfera mijloacelor de expresie, experimentul urmînd să se producă exclusiv în activitatea de studio. O asemenea accepțiune restrictivă a inovației nu poate să ducă decât la rezultate parțiale, iar în unele cazuri, la un experimentalism formalist. Inovația este, în primul rând, un produs al viziunii artistice apte de a surprinde realitatea cu o mai mare acuitate ideologică, cu o mai rafinată și educată sensibilitate, de a releva mai pregnant semnificațiile, de a spori valențele conotative, punîndu-le în valoare cu mijloace de expresie adecvate. În cazul regiei, inovația se rezevăază ca o modalitate de a îmbogăți sem-

asimilare și de creație originală, reprezentând, în totul, un capitol de inteligență românească, de sensibilitate artistică, de simț ascuțit al contemporaneității, de intuire justă, perspicace, a ceea ce poate și trebuie să reprezinte teatrul, într-o contextualitate actuală a culturii.



Mutația amintită — de la vechiul artizanat evasianonim la inițiative și răspunderi de prim-plan în cultura vremii — mărește tabloul de examene pe care regizorul dramatic de azi trebuie să le treacă în fața lumii și a conștiinței contemporane. Care sînt aceste examene? Ce ar trebui să prevaleze, în fiecare dintre ele? Ce valențe complementare se pot ivi, în ceea ce ar avea drept scop să exprime o deplină profesionalitate a regizorului contemporan? Sînt întrebări, acestea, care comportă dezvoltări și comentarii. Încerc, în mulțimea acestora, să fixez cîteva linii de forță, să rezum printr-o scurtă sistematizare.

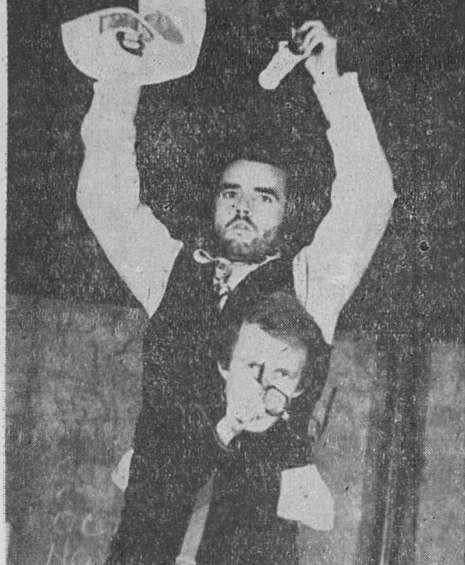
În primul rînd, regizorul contemporan are de trecut anumite examene față de propria sa artă. Sînt de îndeplinit, în raport cu ceea ce propune azi această artă, sarcini de pionierat. Depășirea tradiției nu înseamnă anularea acesteia; înseamnă selecțiune, asimilare, continuitate, integrare. Nu poate fi ușor ca, în mulțimea de tentații ori sollicitări care bat, azi, la poarta acestei arte, să se găsească nota justă, capabilă, realmente, să țină cumpăna progresului adevărat, asigurîndu-i acestuia ritmul necesar. Avangarda, incontestabil, își are meritele ei; deopotrivă, însă, ea poate fi însoțită și de riscuri. Soarta faptelor depinde, adesea, în chiar valoarea lor intrinsecă, de felul cum au fost puse în acțiune, de ceea ce li s-a imprimat în punctul lor de plecare. Excesele de zel; dorința exaltată de nouitate; împingerea speculației ori a cauzisticii estetice peste limitele adevărului natural al faptelor; erorile de psihologie, în ce privește dispoziția de receptare a sentimentului comun — toate acestea pot duce la rezistențe sau imunități, putînd să umbrească sau chiar să compromită, fie și intenții spirituale inspirate. Totul e ca mutația contemporană ce se petrece în disciplina regizorală să se constituie ca un fapt de durată, nu ca unul de experientialism prețios și efemer.

Vin, apoi, examenele pe care le impune administrarea textului literar. Chestiunea nu este simplă; nuanțele, aici, pot să joace tot atîta rol cît și dispozițiile cardinale. În mîna regizorului dramatic se află un important instrument de cunoaștere și propagare a literaturii. Teatrul — pentru a relua o imagine preferată a lui Giraudoux — poate fi, în vremea noastră, pentru mulți oameni doritori de instrucție sinceră și sensibilă, un incomparabil curs seral. Regizorul, și el, trebuie socotit, în cultură, printre gestionarii sau custozii de răspundere ai unor capodo-

pere literare. Rostul acestora, știm, include două condiții egal de obligatorii pentru cei care vor să și le apropie. Pe de o parte, capodopera fixează și cristalizează cuceriri definitive ale minții, adevăruri general-umane; pe de altă parte, ea este depozitara unor substraturi nesfîrșite, în care umanitatea se poate căuta și descoperi mereu pe sine. Capodoperele, totuși, sînt puține. Ele nu apar intempestiv, ci sînt produsul unor procese de integrare, la capătul unor filtrări și selectări prelungi, cu inevitabile înălțări și coboriri. Drumul spre capodopere trece, neapărat, prin mulțimi întregi de încercări premergătoare. Regizorul, deci, trebuie să-și simtă răspunderi și față de textele dramatice mai obișnuite; bineînțeles, în măsura în care aceste texte reflectă realități ale vieții și se înscriu ca valori de utilitate în cursul ascendent al culturii de teatru. În acest context intră și capitolul delicat, cu pericolul altor cîntece de sirenă în el, al așa-numitelor „desacralizări“ sau „răsturnări“ de mituri. Pînă unde poate să meargă această „desacralizare“? Cu ce rosturi și prin ce mijloace? Intră, astfel, în joc un anumit simț critic, cu rigori descinzînd din însăși esența culturii, de care regizorul trebuie să țină seama. Firește, actul teatral îngăduie, și chiar reclamă, îndrăzneli de viziune și de interpretare; aceasta, însă, nu fiecum, ci cu condiția să aibă acoperire axiologică, în măsură s-o ferească de teribilism, de sofisticări aleatorii, de revolte de suprafață și de fronde din principiu.

Să ne gîndim, mai departe, la examenele pe care regizorul trebuie să le susțină față de actor, colaboratorul său cel mai apropiat! Stăruie, în atmosfera vremii, o seamă de întrebări, toate putînd să dea de gîndit. Există, oare, o sudură reală, îndeajuns de puternică, de eficace și de edificatoare, între concepția regizorală contemporană și mentalitatea actoricească, în genere? Care sînt și cum pot fi înțelese mai bine acele linii subtile de demarcație între speculativitatea regizorală și putința actorului de a-și realiza personalitatea proprie? Teoretic, da, se consideră că este absurd a se vorbi de un primat sau de altul, între actor și regizor; rămîne, totuși, de văzut dacă, în febra căutării înnoitoare, cu atît mai mult cînd se pot ivi și rezistențe de concepție, un asemenea primat nu devine inertent. Actorul are dreptul la o carieră lungă, cu înrădăcinări profunde în materia stabilă a profesiei sale și a obiceiurilor de cultură pe care trebuie să le slujească. De cîtă modernitate și de cîtă clasicitate va trebui să se țină seama în formarea lui, pentru ca dezideratul amintit mai sus să se poată înfăptui armonice, nu ca un dirigism de un soi sau altul, ci ca un proces de simbioză creatoare?

Vin la rînd, la fel de complexe și de necruțătoare, examenele regizorului cu publicul. Acesta din urmă, desigur, este în dreptul lui să ceară; nu mai puțin, trebuie să admită că are, față de cultura teatrală, și datorii.



Mircea Constantinescu și Radu Vaida în „Emigranții” de Mrozek, Teatrul de Stat din Oradea, secția română

Faptul nu-i poate fi impus ca o lecție din afară ; e nevoie să fie adus, spiritualmente, în situația de a-l înțelege prin el însuși, ca act de respect și de încitare pentru ceea ce i se oferă de pe scenă. Afinitatea pentru teatru este o trăsătură permanentă a psihologiei comune ; nu e, însă, mai puțin adevărat că destule aspecte ale vieții contemporane pot pune, în calea acestei afinități, întâzieri și piedici. Într-adevăr, sînt situații în care publicul poate reprezenta o garanție de măsură, de bun-simț, de chemare la realitate, de convergență morală și socială, în cadrul unei comunități anumite ; dar există și situații diferite de aceasta, în care publicul se poate dovedi labil, capricios, intolerant și inegal, așteptînd să fie măgulit prin satisfacții imediate, cu preferințe marcate pentru manifestarea facilă și zgomotoasă, refractar sau oarecum indiferent la cea tăcută și înțeleaptă. Regizorul contemporan, cu atît mai mult cu cît aspiră la eliberări esențiale din servituți ajunse în stare de rutină, trebuie ca, în această mulțime stufoasă de împrejurări, să găsească mijloace de limpezire și echilibru.

În sfîrșit, există încă un examen, tot atît de greu ca și celalalte, reclamînd, de asemenea, gîndire substanțială și atenție în conținuă concentrare : acela pe care regizorul din zilele noastre trebuie să-l susțină ca om de cultură și aproape ca factor congener al unei noi literaturi dramatice. Ne putem întreba : Claudel, Camus, Sartre, Giraudoux, Beckett, Cocteau, O' Neill, Dürrenmatt, Montherland, Bernanos, Eugen Ionescu — pentru a nu-i aminti decît pe aceștia — și-ar fi descoperit și confirmat, oare, vocația lor de dramaturgi și ar fi putut să intre, ca atare, în circuitele simțirii contemporane, fără colaborarea lor consubstanțială cu regizori re-

prezentativi ai vremii ? Și am putea concepe, în sens modern, să zicem : teatru simbolist, teatru poetic, teatru politic, teatru de idei ș.a., fără ca actul punerii acestora în scenă să presupună, în afară de conștiința artistică și de meșteșugul de rigoare, și tot atîta înțelegere a proceselor spirituale ce frămîntă lumea contemporană ? Putem veni, dealtminteri, și cu propriul nostru exemplu : și dramaturgia mai veche a lui Lucian Blaga și cea de astăzi a lui D. R. Popescu sau Marin Sorescu au nevoie, pentru a-și dobindi deplina lor expresie și pentru a recolta toate sufragiile la care au dreptul, de contribuția integratoare a cunoașterii regizorale.



Ce pot conchide, prin prisma constatărilor de mai sus ?

Cultura contemporană îl așază pe regizorul dramatic într-o lumină încărcată de sensuri și răspunderi noi. Vechiul artizanat, desigur, este și trebuie să rămînă, mai departe, în picioare ; nu, însă, pe vaduri de rutină profesională, ci cu deschideri spre forme diferențiate de gîndire și de interpretare. În seria modelelor intelectuale pe care ni le impune epoca, regizorul dramatic este și el unul dintre acestea. Putem considera că momentul avangardei pure a trecut ; ceea ce trebuie să se constituie și să se consolideze acum este o mentalitate regizorală de profunzime, de mare curaj și, deopotrivă, de mare prudență. Toate acestea, nu plecînd de la ideea că modalitatea teatrală s-ar afla într-o criză din care să trebuie a fi salvată, ci, dimpotrivă, de la sentimentul activ că această modalitate poate interveni cu folos în miezul unor importante întrebări și dezbateri contemporane.



Sînt încă sub impresia celor discutate la Colocviul regizorilor din teatrele dramatice, ediția a II-a, Vaslui-Birlad, 1977. Se afla acolo, în majoritate, o lume tînă, cu pasiune autentică pentru problemele de teatru și pentru implicațiile lor regizorale. Pe alocuri — nu așa ascunde — aparente de prezumție, de sfidare modernizantă, de călcare agnostică peste reguli ; în realitate, însă, avem de-a face cu o lume efervescentă, generoasă, instruită, capabilă de entuziasm și de dăruire, cu vibrație intensă, prezentă, spiritualmente, în procesele epocii. Și, trebuie să adaug : nu o lume iconoclastă, cum, poate, s-a afirmat cîteodată, ci una gata să înțeleagă, cu propria ei conștiință, să asimileze, să apere, să inoveze, să respecte și să îndrăznească mult.

Ca om dintr-o altă generație, nu am simțit că în această ambianță aș fi fost un corp străin. Dimpotrivă ! Sînt recunoscător pentru ceea ce am putut să înțeleg și să-mi însușesc acolo. Mi-am dat seama că, în viața noastră românească și în vocația noastră umanistă, ca popor, cultura de teatru continuă să însemne o forță autohtonă și o prezență în universalitate.

## Modificări sensibile în concepția și în practica teatrului

1 M-am declarat încântat și surprins — vorbind la Birlad — de faptul de a fi fost invitat la Colocviu. E întâia oară că o reuniune de proporții republicane îmi face această onoare, ratificând sentimentul că e util să se vorbească despre teatru în prezența și nu în absența dramaturgilor, a căror reprezentare a fost mai puțin cerută, fie la alte colocvii de regie, fie la colocvii de critică teatrală, fie chiar la colocvii de dramaturgie scurtă, deși toate acestea se desfășurau pe materiale furnizate de serisul teatral. Am apreciat, deci, această justă restituție, punînd-o în legătură și cu o indicație venită de la secretarul general al partidului, care spunea, nu demult, că actul critic trebuie asumat și exersat în egală măsură (cel puțin) chiar de către creatori.

2 Acest lucru cu mi l-am îngăduit cu mulți ani înainte (am spus în continuare), și anume, încă din anii 1966, 67, 68, 69, 70 și 71, sensibilizat de un fenomen de decalare între sensurile purtate de textul teatral și o „libertate” a spectacolului, ce mergea pînă la anarhie și pînă la distorsionarea și coruperea sensului. Atunci, cu riscul de a rămîne oarecum singular, am luat atitudine față de împotriva acestui fenomen de formalism și estetism necontrolat, unit cu cosmopolitismul și ascuns sub haina unui fals modernism. Prin trecerea timpului, printr-o strădanie ce s-a generalizat, printr-o învățătură ce a devenit document de partid, acest pericol s-a diminuat sensibil, gîndirea și practica de teatru au suferit, în general, modificări substanțiale, o nouă pleiadă de regizori tineri arată semnele unei vrednice maturizări, făcînd astăzi mai slabe temerile de atunci.

(Dealtfel, materialele scrise sau rostite în 68, 69, 70 — așa adăuga — au zăcut multă vreme la unii vameși, apărînd abia la sfîrșitul anului 1975, cînd lucrurile apucaseră deja un alt curs. De unde, și cele câteva amendări făcute în interval, cu plăcerea de a vedea că avertismentele și lupta n-au fost zadarnice.)

3 Luînd parte la spectacolele și la discuțiile acestui Colocviu, am sesizat un ton, de data asta, de o mult mai mare adevărare la fond, și cu o direcție pe care aș numi-o „normală” în dezvoltarea teatrului, și anume, cu grija ca sensurile unei piese să capete o tălmăcire corespuizătoare, necontrazicătoare, în actul de valorificare artistică a reprezentației.

Lucrul acesta a apărut evident încă de la primul spectacol ce l-am văzut, făcut de Magda Bordeianu pe textul *Dezertorului* de Mihail Sorbul. Lucrat într-o manieră cu orice preț „modernistă” (fie suprarealistă, cum zicea tovarășa Toia, fie expresionistă, cum zicea tovarășul Băleanu), cu un Schwalbe tripartit și cu o Caliope tripartită, înotînd într-o pegră bălțată, cu o moarte de asemenea triplă și cu o zbatere în elingii a lui Trandafir Silvestru, foarte didactică, între cinci oglinzi inutile, spectacolul a creat nedumeriri și critici în rîndul regizorilor tineri, care n-au mai apărut extaziați de „noutatea” lui, cum am apreciat că s-ar fi întîmplat altădată, semn că fețele exterioare, fără un suport ideatic solid, nu mai au darul de a lua ochii. Au mai fost, în jurul acestui spectacol, unele justificări milosirdioase, cu despletiri suave de vorbe și cu poticneli psihanalitice, unele încercări de a-l explica prin nevoi de cromatică sau prin vîlguirea substanței dramaturgice; regizoarea însăși l-a taxat drept o încercare-de-depășire, drept o împlinire-de-experiență, drept o luptă-cu-un-Rău-multipliat, triplarea lui Schwalbe fiind echivalența metaforică a balaurului cu trei (de ce nu cu șapte?) capete; dar opinia evasigenerală a fost, de data asta, alta.

Ea a primit o formulare foarte succintă și foarte exactă din partea lui Visarion Alexă, regizor fruntaș al tinerei generații, care a arătat că „semnele” nu pot fi noi niciodată dacă nu pleacă de la noutatea organică a concepției, de la felul cu adevărat nou de a gîndi spectacolul, ca sens; altminteri, traficul abuziv de semne noi pe structuri care nu sînt noi, sau cu care nu se îngemănează, devine *periculos*.

Cum să nu aderi la o asemenea concepție, cum să nu fii mulțumit când ea înfrânge convingerile proprii, de atâtea ori exprimate în chiar cartea „Încotro merge teatrul românesc?”

Am fost curios dacă Valentin Silvestru, care a condus cu tact și competență dezbaterele, va avea o altă poziție. Nu, el a apreciat, de asemenea, în sinteza discuției la *Dezertorul*, că marginile experimentului se opresc acolo unde se chinuiește sensul și că încercarea „modernistă” a Magdei Bordeianu nu a reușit, fiindcă nu a propus nimic valabil, altceva decât niște modalități, pe un text cam desuet.

4 Discuția *Dezertorului* — am spus în continuare — cumulează în mod fericit multe dintre problemele de teorie pe care am fi chemați să le dezbatem aici, și anume: chestiunea moștenirii literare; „înnoirea” clasiceilor; limitele experimentului regizoral; noul și falsul nou; raportul text-spectacol; transferul de modalitate; spectacolul ca act de *catharsis* pentru regizor; deontologia regizorului. Adică, exact problemele (adaug acum) cu care m-am confruntat cu zece ani în urmă, și care se găsesc în cartea mea. Și care, din fericire, au fost, la Birlad, consemnate dintr-un unghi, de data aceasta, asemănător.

Am ținut, la acest punct, să-mi precizez, la rîndul meu, poziția rămasă constantă:

Spectacolul este o valoare artistică ce pleacă de la text. Spectacolul nu este (numai) acest text, ridicat în picioare, ci creație de artă, dincolo de litera textului. Regizorul este un creator cu o îndreptățire proprie, care creează valori sau distruge valori. O regie poate fi bună sau rea. Ea este totdeauna rea, cînd se înscrie în rîspîrul textului. Atunci reprezentația își pierde justificarea, oricîte sulimanuri și dresuri „artistice” s-ar îngrămădi în jurul ei. Cine dorește să exhibe numai procedee de teatru, n-are decît să-și invente singur textul, sau să-l găsească în altă parte decît în perimetrul literaturii dramatice.

Și eu cred — am spus — în polisemia sensului, în posibilitatea unui text bogat de a genera mai multe variante de spectacol. Evident, unul dintre aceste spectacole poartă mai direct și mai expresiv semnificația textului, și aceasta se întîmplă îndeobște cînd textul este tratat cu un soi de respect, pe care tînarul regizor Al. Colpacci — referindu-se la *Emigranții* lui Mrozek — îl numea „umilîntă”. (Ce cuvînt ciudat, dens spiritualește, față de infatuarea anarhică a teoreticienilor de acum zece ani!) Autorul este cel care poate să ratifice un asemenea spectacol, să-l considere „canonic”, adică dătător de seamă al sensurilor implantate în text.

Autorul cunoaște cel mai bine, înțelege cel mai exact sensurile proprii sale piese. Nu este, însă, întotdeauna și cel mai apt să le exprime într-un spectacol. El poate, e în-

dreptățit să dea o versiune proprie textului său, în încercarea de a pune în lumină sensuri ce au rămas, îndeobște, mai puțin valorificate. Nu e o regulă ca autorul să reușească optim pe planul reprezentației, ca reprezentația „de autor”, fiind, în orice caz, cea mai exactă, să fie, necondiționat, și cea mai bună. O anumită profesionalitate, ba chiar o înaltă profesionalitate, este, fără îndoială, necesară. Unită cu înțelegerea în adîncime a textului, ea poate da rezultate remarcabile.

În această privință, noua generație de regizori a dovedit, în cîteva cazuri, o mare capacitate de înțelegere și de transpunere, ceea ce ne încurajează și ne crește sensibil încrederea în ea.

5 S-a pus chestiunea valorificării moștenirii literare. Am ridicat-o, în următorii termeni: la Botoșani, de pildă, planificîndu-se aniversarea sau comemorarea lui Mihail Sorbul, i se iau textele și li se încearcă „rezistență”: rezistența la „nou”. Din capul locului, deci, e refuzat Sorbul cel canonic. Nu sărbătorirea lui se face, ci a ceea ce ar putea el lăstări. Ca să lăstărească, el trebuie, însă, mutat în altă cheie. Rezistă el, să zicem, în cheie expresionistă? După cîte am văzut, nu. De ce s-a ales această cheie? Fiîndcă nu s-a crezut în viabilitatea lui.

Ce are de făcut regizorul, dacă i se dă un asemenea mandat și nu-i convine? În primul rînd, să-l depună. Dacă nu poate și nu poate să-l depună, atunci e bine să caute pe linia pe care textul lui Sorbul promite mai mult. O asemenea linie există totdeauna în direcția adîncirii psihologice, realiste, a finetei de nuanță, care n-are limită. Iar dacă e să-l modernizeze, să-l deschidă unor sensuri contemporane, trebuie să i se apliceze mai exact implicațiile, legate mai întîi de ideologia piesei și abia după aceea de modul de tratare. E justă așezarea pegrei, ca o „pată de contrast” (cum zicea cineva), într-un București cuprins de invadator și, în piesa lui Sorbul, *rezistent*? Este posibilă, legitimă, această mutare de sens? Răspunsul meu e negativ.

În aceeași ordine de idei, se pune și chestiunea dacă se poate forța postum intenționalitatea unui autor, de a se lăsa sau nu reprezentat într-un teatru public. Eminescu nu și-a terminat piesele. Era un scriitor extrem de exigent, refăcea de o sută de ori un rînd. Dar un teatru îi ia ciornele și fragmentele neduse la capăt și face din ele, sub semnătura poetului, act artistic autonom, cenzurabil *ca piesă*, atît de către critică, cît și de către marele public. Este, oare, drept, legitim, să procedeze astfel, expunîndu-l pe Eminescu dincolo de marginea la care el a consimțit să se lase expus, atrîgîndu-i eventuale micșorări de prestigiu, ca pentru orice lucru ne-finit? Este, oare, drept să se facă același lucru cu Radu Stanca, poet, regizor,

dramaturg, om de teatru complet, care ar fi avut, dacă ar fi dorit, ocazia să-și reprezinte piesa *de vivo*, dar a păstrat asupra ei o rezervă prea ușor înfrîntă de teatru, și cu consecințe nu foarte fericite asupra prestigiului acestui minunat scriitor? Valorificare prin Muzeul literaturii române și prin teatrul său, da! oricînd; dar forțarea notei în fața marelei publice nedumerit? După mine, nu.

O altă față a aceleiași probleme se pune atunci cînd un text definitiv este inoculat cu un transplant de semnificație care îl depășește vizibil, sau îl „aduce la zi” prin comentarii adiacente — sau, pur și simplu, îi schimbă direcția — cum a fost cazul piesei *Zamolxe*, unde regia, intervenind contondent, a făcut dintr-un panteist un ateu. Întrebarea mea este dacă putem opera oricînd și oriunde ne convine o asemenea răsturnare de sens sau e mai bine să ne asumăm propriile noastre concepții în propriile noastre opere, iar pe cele moștenite să le lăsăm *ne varietur*? Am răspuns că, oricum, o protecție a patrimoniului literar și dramaturgic se impune, asemenea protecției patrimoniului artistic, și că ea ar fi preferabil să fie exersată de un for cultural obștesc asemănător celui în care tocmai ne aflăm.

6 Am trecut, apoi, la aspecte legate de valorificarea dramaturgiei contemporane. Și aici progresele sînt simțitoare. Desigur, n-am uitat că, în decursul anilor, cîțiva dintre bunii noștri regizori s-au aplicat consecvent asupra textelor dramaturgiei contemporane și, prin munca, însuflețirea, talentul lor, au făcut posibilă transformarea lor în spectacole de valoare, acreditîndu-le pe ele și, odată cu ele, pe autorii lor, adică pe noi. Dar, tot așa, n-am uitat că, în decursul aceluiași ani, alți regizori, foarte buni și ei, foarte în mijlocul reflectoarelor criticii, s-au ferit de dramaturgia românească actuală, găsind-o cu totul nepotrivită aptitudinilor lor, disprețuind-o condescendent, iar unele teatre de elită, ca Teatrul „Bulandra”, de exemplu, neglijînd-o stagiuni de-a rîndul. Acești regizori erau atunci obsedați de propria lor realizare (care s-a și împlinit, la unii) și nu de realizarea unei mai bune fuziuni între dramaturgia și spectacol, în beneficiul literaturii noastre naționale. Ei acceptau greu să slujească afirmarea dramaturgiei contemporane și, încurajați critic, o făceau cu un aer de silă, pe care l-au împins, uneori, pînă la a se despărți cu totul de baza noastră autohtonă.

Astăzi, însă, generația nouă de regizori nu mai manifestă, față de dramaturgia noastră contemporană, aceeași indiferență snobă, ba chiar realizează fapte de mare vrednicie pe texte ale autorilor români. Așa și Visarion Alexa, și Dan Micu, și Emil Mandric și Tudor Mărăscu, și Alexandru Colpacci, Ion Ieremia, Nicoleta Toia, Olimpia Arghir. Cătălina Buzoianu, Al. Tocilescu, Cătălin Naum și alții au luat piesa românească, dincolo

de obligația lor civică strictă, ca pe un fapt viu, nou și prospectiv, realizînd cîteva spectacole apreciable, iar același Teatru „Bulandra”, care altădată „nu găsea”, s-a evidențiat prin punerea în valoare a unor texte bune românești, în condiții de prioritate artistică și de distribuție optimă. Modificarea, îmbunătățirea sînt, deci, sensibile, ele nu ating numai zone de suprafață, contactul regiei tinere cu dramaturgia nu mi se mai pare a fi făcut cu strîmbături din nas și căutări de limanuri prin alte părți, ci cu un sentiment de responsabilitate serioasă față de cultura românească. Iată cum alte îngrijorări, de acum zece ani, ale autorului cărții, se risipesc...

7 Putem să credem că ele se risipesc și din cauza unui anumit progres al dramaturgiei. Acest aspect, critic și autocritic, comporta, în discuția de la Vaslui-Birlad, un capitol aparte. N-am avut timpul necesar pentru o sinteză, de aceea m-am oprit, analitic, asupra cîtorva aspecte mai generale și asupra unor lucrări actuale, încercînd să le arăt luminile și umbrele, după o apreciere, evident, subiectivă. M-am înspăimîntat mai puțin la ideea că, făcînd aceste analize așa cum le făceam și cu ani în urmă, în cartea mea, de pe poziția creatorului, voi fi taxat iar de negativist, distructiv, defetist, lichidator și autist, epitete care au plouat peste mine cînd îmi exersam un drept și o obligație firească, recomandate astăzi cu atîta înțelepciune de secretarul general al partidului. Și, într-adevăr — altă modificare sensibilă —, n-am mai primit, de data aceasta, nici un asemenea epitet, deși analizele mele erau tot critice, scormonind în substanța unor piese îndeobște valoroase. Ceea ce dă o idee bună despre libertatea discuțiilor și despre temeinicia concluziilor finale. Cît și despre progres.

M-am referit întîi la piesele istorice care evocau Independența și războiul din 1877. Am socotit că ele sînt meritorii, dar că le lipsește, în cea mai mare măsură, ceea ce s-ar putea numi *riscul intelectual*, adică o interpretare de pe o poziție nouă, sau măcar dintr-un unghi nou, mai puțin ilustrativ, mai puțin confortabil, a faptelor documentare, a căror punere în pagină rămîne, deocamdată, de o cuminenție benignă, cînd circumscrisă la confruntări de opinii reale ori posibile, cînd adiată de un vînt romantic, ba chiar rocambollesc, cînd devîind în fapte marginale și în procese mai puțin angajante sau în eposuri dramatice în care nici o trăsătură de schemă nu e neglijată. Alteori (adaug aici), apare o tendințiozitate excesivă, sub învelișul livresc al unei picturi de gen, care mută chestiunea conștiinței pe un fond de atavism obscur.

Relevabile sînt, totuși, prin factura lor mai inedită, piesele *Răceala* de Marin Sorescu, *Muntele* de D. R. Popescu și *Descăpăținarea* de Al. Sever.



*Răceala* — spuneam — este o bufonadă scilpitoare, plină de reverberații, cu adevăruri lansate în maniera nebunilor shakespeareeni, cu voite simplificări și candori, de o grație pamfletară. Ea este, însă, compozițional, un hibrid, fiindcă ultimul sfert, în cu totul alt registru, încearcă să edifice un sublim al simplității țărănești, și reușește să se facă acceptat, scotesc, numai prin inerția celorlalte trei sferturi, adică al ludicului dezlănțuit și transparent. Proba piesei (prin absurd) ar fi o relație inversă între cele două părți.

Spectacolul lui Dan Micu, făcut și el cu strălucire, relevă și valorifică excelent caracterul specios al piesei, care nu mai poate, gîndesc eu, rivni la o întruclupare cît de cît apropiată aceleia a Teatrului „Bulandra“. În forma aceasta, atributul de *transiență obiectivă* al piesei rămîne în discuție. În teorie generală, o piesă izbutită în ea însăși trebuie să poată fi și înscenată, cu oarecare sorți de izbîndă, oriunde. Piesele lui Marin Sorescu nu se pot înscena, însă, oriunde, ci, într-un chip special și rar, în anumite teatre, cu anumiți actori. Acest fapt de experiență trebuie să producă și anumite colorare teoretice.

*Muntele* lui D. R. Popescu este o piesă legendar-parabolică, în care omul nostru și implicit, căpetenia noastră din vechime, apare ca un iubitor de pace, hîtru și isteț, blajin, raționator. „Inciuter“. Ca și la *Răceala*, sîntem în fața unei ipoteze de lucru, mai exact. a unei creații-postulat, și nu într-o simplă punere în pagină. Ca și la *Răceala*, se încearcă edificarea și legitimarea unei simplități funciare, pusă pe șotie, jucăușă, rezolvînd noduri grave prin cuvinte în doi peri. Se deduce, astfel, din cele două piese, scrise de două condeie nervoase, de elită, un soi de mitologie oltenescă a istoriei, în care profundele esențe se prefac într-un omenesc diurn și apropiat, simplu la nesfîrșit, și mîndru de a fi atît de simplu și de al dracului. E un soi de sublim întors pe dos, foarte omenos și la îndemînă. ca dumnezeul argezean iscat din scame și din firimituri. O rivnă pacifistă bîntuie pe acești eroi, cum bîntuie și pe alți eroi din filme, care își bat adversarii fără să vrea să-i supere. Dromichaites al lui D. R. Popescu combate noaptea pe întuneric și pe neștiute; ziua stă și crește albine. Nu i se poate refuza, nici acestei ipostaze istorice, o anumită grație, chiar dacă ea se învecinează cu derizoriul.

Spectacolul lui E. Mandric mi s-a părut, și mie, că schimbă cheia pe parcurs: pleacă de la liturgic și sfîrșește în apropiere de parodie. Tot diurnizînd, interpretul principal l-a seos complet pe Dromichaites din istorie și l-a băgat în basm folcloric, într-un soi de Alixândrie familiară, cu iz de Păcală. Piesa e mai serioasă.

*Descăpătarea* lui Al. Sever ridică problema reconstituirii istorice, din unghiul fie al *noului adevăr* descoperit de autor, fie al reverberației de tîlc în contemporaneitate (cum fac, de pildă, celelalte două). Aici mi

se pare că sîntem într-o carență. Drama-turgul n-a descoperit în plus și n-a elaborat o nouă ipoteză privind epoca și eroii ei, dimpotrivă, a simplificat supărător, prezentînd o legendă aurie a lui Miron Costin, victimă aparent inocentă a lui Constantin Cantemir. Calitatea lui Miron, de șef al partidei filo-polone, comunicările lui oculte cu Sobiesky și cu Brîncoveanu, încercările lui de a trece (chiar în anul morții) la poloni, ca și statutul său de mare proprietar feudal au fost lăsate în umbră, cum a rămas neexplicat și mobilul urii lui Iordache Ruset sau determinările economico-sociale, arhondologice sau de orice alt ordin, care să conducă la decapitare, afară de o anumită pendulare a voievodului între dreptate și teamă. Cu asemenea lipsă de argumentare, Cantemir, oricît de bonom, apare un casap, iar Iordache, un lago, sangvinar, dar fără motiv.

Dar să admitem că nu veracitatea l-a călăuzit pe autor, ci dorința de a da o „ipoteză artistică plauzibilă“ (cum s-a spus în scdință), și care să aibă un tîlc pentru noi, cei de astăzi. Acest tîlc mie mi-a scăpat, căci antinomia „domnie de fier — domnie de aur“ e abia enunțată și nu exploatată dramatic. Scriitorul s-a oprit, prudent, la acest enunț și s-a ocupat, mai degrabă, să-l scoată pe Miron Costin din orice implicație politică, decît să-l contrapună în vreun fel puterii. Piesa mi se pare, de aceea, ușor idilizantă și romantică. Dimpotrivă, verbul în care e scrisă are o robustețe realistă, de multe ori aforistică, și o calitate artistică remarcabilă, de unde îi vine și seducția. Înfruntările, articularea argumentelor sînt, nu o dată, strălucitoare, ca și construirea, prin replică, a unor psihologii de teatru mai complexe (în cazul, de pildă, al lui Cantemir). Alte situații sînt din cel mai bun arsenal shakespearean, ceea ce nu e deloc puțin. Cu atît mai mult regret că nu pot descoperi, nici în ordinea veracității istorice, nici în aceea a plămuirii semnificante, o idee care să mă cîștige sau să mă incite.

Stilizînd spectacolul, regizorul Tudor Mă-răscu i-a împuținat pasionalitatea, ceea ce adaugă la puținătatea argumentelor dramatice. El a fost împins la asta de ipostaze ne-realiste, ca Vocea din biserică, Umbra de la han, sau chiar Ilie Frige-Vacă dormind sub... masa complotiștilor. Asemenea elemente trimit cu necesitate la altă convenție decît discursul realist, dar și riscul e mare, căci unele scene realiste își pierd, cum spuneam, acuitatea prin stilizare și prin „înstrăinare“, devin demonstrative. Jocul actorilor n-a valorificat, după mine, textul, nici în cazul unui Velișco monocord și răcnit, nici într-al voievodului Cantemir, pendulînd între țircovnicie bufă și pidosnicie umbroasă, nici în cazul pioșeniei apostolice a lui Miron Costin.

Cu toate aceste serioase rezerve, cele trei piese configurează un peisaj dramatic variat, colorat și, nu o dată, suculent, și faptul că tentează registre adiacente realismului ca-

nonic, fără să părească niciodată coerența discursului, le face și mai interesante.

Timpul m-a stînjinit să-mi extind analiza și la alte piese din repertoriul contemporan. Rămîne cîștigat că, în cazul pieselor de mai sus (și al altora, evident), aplicația tinerilor regizori de a le pune în scenă nu a mai fost „de serviciu“, ci a ridicat fructuoase probleme de creație și colaborare.

8 Am dorit să-mi spun punctul de vedere și în ce privește experimentul. M-am simțit dator să precizez că nu numai că nu sînt împotriva lui, cum s-ar fi colportat, dar aș ține, din contra, la o extindere fără limită a experimentului, ca factor prospectiv, în acele stațiuni-pilot care sînt studiourile experimentale de pe lângă teatre. De ce — ziceam — sculptura să-și găsească la Măgura și la Arcuș un teren deschis de prospectare, pictorii — adaug — să poată expune experimental după dorință, la înalta indicație a secretarului general al partidului, muzicienii să aibă cadru (și chiar public) pentru experiențele lor, iar regizorii să nu poată încerca orice modalitate nouă de punere în scenă? Abia atunci se va vedea ce este viabil și ce nu, în gîndirea despre nou a cutărui regizor, iar izbutirile lui ar putea alimenta scena pentru marele public. A face experimente, cu titlu de experiment, în locuri de experiment, cu texte clasice, pentru specialiști, nu poate fi deloc rău. Rău este — și a fost, adesea — a prezenta publicului neprevăzut aceste versiuni experimentale drept canonice, a le difuza de la început ca bunuri artistice verificate, deși ele înfrîng uneori și litera, dar și spiritul textului.

În cadrul Colocviului, am văzut o formă experimentală a *Domnișoarei Iulia* de Strindberg. Ea nu a fost convingătoare pentru mine, cum nu a fost nici pentru alții. S-a uzat de o prezentare emblematică, în pantomimă, și apoi de un joc presupus esențializat, adică redus la rudimente pasionale prezentate cu autocenzură și cu mare economie de concret. Despuînd drama de situarea ei în ambianță, denudînd-o pînă la schemă, răpindu-i determinările puritane care o motivează, ca și momentul cathartic al dansului care o condiționează, regizorul a rămas în față cu o prea banală poveste triumghiulară, sărăcită de noimă, care, sub raportul decurgerii ei, devenea fastidioasă și neînțeligibilă. Experimentul mi s-a părut, totuși, util, măcar prin aceste învățăminte.

De fapt, la ce se reduce cele mai multe dintre experimente, decît la translația dintr-o gamă în alta, la sondarea adevărului pe care un nou înveliș formal, un nou sistem de semne, le pot realiza, cu vechiul conținut? Cînd ceva se produce în plus față de vechea accepțiune, se poate considera că experimentul și-a atins ținta. Cînd se produce *altceva*, e discutabil. Cînd avem *mai puțin* (pe plan de semnificație și adevăr artistic) e un eșec.

În privința asta, voi subscrie cu plăcere la articolul apărut în „Scnteia“ sub semnătura Nataliei Stancu, în zilele Colocviului, atunci cînd autoarea se exprimă astfel:

„Problema gustului, măsurii și echilibrului ce prezidează nașterea spectacolelor rămîne și ea deschisă. Progresul, în această privință, este, după mine, legat de nivelul de cultură al tinerilor regizori. Ridicarea lui necontenită, lucidă, cu simțul critic al golurilor ce se cer umplute și al orizonturilor ce se cer lărgite, va rezolva și alte probleme ale teatrului nostru“.

Și, mai jos: „...slaba frecventare a repertoriului nostru clasic de către tineri regizori sau originalitatea lipsită de valoare (reduceri de personaje, răsturnări sistematice de sens și situații), provin din aceeași sursă: insuficiența cultură literară și teatrală, incapacitatea de a estima cu adevărat valorile literare ale textelor ce se cer fructificate scenic“.

Aceste lucruri prea adevărate, spuse de un tînăr critic, mi se par, de asemenea, simptome evidente ale unor modificări sensibile ale climatului de teatru de la noi. Cine ar fi îndrăznit, pînă nu demult, să acuze de incultură o seamă de spectacole aberante, obținute prin distorsionarea textelor clasice, fără măcar licența experimentalismului?

9 Un aspect pe care Colocviul de la Vaslui-Birlad nu l-a dezvoltat în suficientă măsură a fost relația dintre spectacol și public, incidența social-morală a spectacolului. S-a vorbit ca între specialiști, pe probleme de meserie, pe coduri de valori estetice îndeobște acceptate, iar rarele și deloc inutilele punctări dinspre public n-au putut deturna discuția spre aspectul de finalizare a operei de artă în act educativ nemijlocit.

Or, dilonia ce s-a stîrnit, cu ani de zile înainte, în jurul unor spectacole „celebre“ nu era în legătură cu calitatea lor estetică, ci cu valoarea lor educativă.

Aici, socotesc eu, critica are încă de făcut niște îndreptări. Ea trebuie să explice de ce spectacole considerate slabe, pe texte considerate mediocre, au o audiență mare la public, încercîndu-se astfel de o *valoare* alta decît cea pe care o discutăm noi. Și de ce spectacole considerate de critică foarte bune, pe texte considerate excelente, nu au nici măcar o audiență normală.

Nu este, de pildă, adevărat cca ce se scrie, în articolul citat mai sus, că unele evenimente artistice ale stagiunii trecute (printre care și *Descăpătînarea*, abia apărută) „au contribuit substanțial la angajarea unui dialog mai viu cu publicul și au susținut cu succes eforturile de modelare a unui om nou“. Era și greu, după trei sau patru spectacole, nu foarte urmărite...

Cum se face că un lucru totuși bun, remarcabil sub multe aspecte, cum e *Descăpătînarea* (și nu e singurul exemplu) nu

„angajează un dialog mai viu cu publicul“, și alte spectacole, mai puțin meritorii, o fac, chiar dacă nu susțin prea bine „eforturile de modelare a unui om nou“?

Ideea convertirii actului estetic într-un act de educare social-morală a unui public plătitor, plasarea mai decisă și în unghiul de vedere al acestui public, subiect final al actului artistic, iată o îmbunătățire ce se cere împlinită de aci înainte ca mai multă osîrdic, pentru ca problemele de formare a regizorului, experiențele, trăirile, abilitările lui stilistice să nu se petreacă în sine, ca o chestiune personală sau de clan de specialiști, ci să ținăsească mai evident spre mari valori formative ale acestei societăți.

În privința aceasta, gândirea unora dintre regizorii tineri, prezenți la Colocviu, ridică bune nădejdi, în timp ce alții continuă a considera teatrul ca pe o sursă de voluptăți și tribulații formative personale sau, în cel mai bun caz, profesionaliste, simțindu-se dependenți numai de cenzura opiniei critice profesionale, nu și a opiniei publice consumatoare.

**10** În legătură cu critica profesionistă, tot ce am avut de spus a fost că ea nu trebuie să fie obiect de teamă pentru nimeni.

În condițiile unei democrații care face din discuție, din dialog, treaptă metodologică a dezvoltării, nu mai este cazul — adaug — ca actul critic să fie emis pontifical sau primit în genunchi. Orice părere de critică teatrală se poate pune în discuție, combate, argumenta și firese este să fie apărută tot prin argumente. A rămas în urmă vremea când a răspunde la o critică cu o critică a criticii însemna a supăra pe critic, iar a supăra pe critic însemna a te desființa. Autoritatea critică stă în înălțimea și în pertinenta argumentelor, în consecvența și în moralitatea atitudinii, în talent, și nicidecum în contondentă sau zeflema. Sarcasmul — observa, cu bun temei, cineva, în Colocviu — e uneori o armă de luptă mînuită cu ascendență sau condescendență atunci când adversarul e puternic și nu poate fi învins. Perfect adevărat, raționalitatea, răspunsul punct cu punct, dialogul la obiect, e o cale mai bună. Omul de artă, dramaturg, regizor, actor, critic, apără cu mijloace permise un punct de vedere, iar societatea îi permite să-l apere. Ar fi grav dacă un creator ce nu acceptă critică neargumentată sau susține păreri mai singulare, la un moment dat, ar sta sub amenințarea excomunicării și n-ar avea căderea, într-o societate ca a noastră, să-și spună cuvîntul. Eu mi l-am spus mereu, alții au aceeași îndreptățire.

**11** În privința aceasta, Colocviul republican al regizorilor, de la Vaslui-Bîrlad, a fost exemplar. Opiniile au fost exprimate fără nici o limitare de timp sau de conținut, constituindu-se, nu o dată, în foarte substanțiale dizertații critice, făcute cu finețe

și cu o urbanitate deplină. Am menționat părerile expuse cu claritate și cu discernămint de Visarion Alexa. Alături unele propoziții relevabile ale lui Dan Micu. Dintre critici, și Margareta Bărbuță și Mira Iosif au avut contribuții interesante. „Greul“ l-au dus însă Natalia Stanțu și, mai ales, Valentin Silvestru, căruia i se datorează, de fapt, întreaga acțiune de animație ce a condus, prin Colocviu, la constituirea unui organism de oameni de teatru care a funcționat, în sfîrșit, ca o adunare obștească responsabilă. Acest lucru nu este de neglijat. El reprezintă o strădanie mereu reluată și care începe să fructifice. Consiliul Culturii și Educației Socialiste, A.T.M. sau autorități de o mare forță organizatorică și ospitalieră, ca cele de la Vaslui, au făcut posibilă funcționarea unui organism teatral democratic, care ia act de sine și dă act de starea teatrului în acest moment. Cele mai multe dintre judecățile parțiale ce s-au emis acolo, pe probleme, de criticii citați, și de alții, ca și de animatorul-coordonator al Colocviului, sînt și ale mele. Iar judecata mea generală, globală, este că, față de anii trecuți și, pe bună dreptate, combătuți în tendințele lor, de mine și de alții, s-au produs, în concepțiile și în practica de teatru, modificări sensibile care ne risipesse multe temeri și încrîncenări și ne dau temei să fim mai activi, mai deschiși, mai optimiști.

Teatrul Dramatic „Bacovia“ din Bacău :  
„Domnișoara Iulia“ de Strindberg



## Contextualitățile artei regizorale

Colocviul regiei teatrale, de la Vaslui-Bîrlad, a studiat, printre altele, contextualitățile profesiei. Se știe că regie în stare pură nu există, ea se aplică unui text, relevându-se prin actori, într-un spațiu determinat, prin urmare, se află, permanent, într-un sistem de relații și de raportări. Acest sistem definește, în esență, teatrul ca o artă cu statut propriu și cu acțiune specifică asupra unui public. În această privință, există un consens cvasi-total, la care participă opiniile lui I. L. Caragiale, Lucian Blaga, Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu — ca să pomenim doar câteva nume configurative de teoreticieni ai unor epoci diferite — precum și părerile teatrologilor noștri de azi. După prima întâlnire a regizorilor (tineri), care a avut loc la Bîrlad, în 1976, atare păreri au apărut în mai toate organele de presă. „Scînteia” considera că pe regizorii actuali „îi unește credința comună în misiunea plină de răspundere a artei regizorale, ca artă de concepție integrată procesului colectiv de creație a spectacolului, operă de artă unitară, de sine stătătoare” (Margareta Bărbuță); „Principalul punct al concepției lor — zicea și „Luceafărul” — este, firește, autonomia spectacolului, gândit ca fapt artistic nou, ca operă de sine stătătoare” (Marius Robescu); „Era

socialistă” considera, într-un amplu studiu, creativitatea travaliului regizoral ca implicată în însăși esența artei teatrale „care nu este ilustrat, dramă citită în decor și costume... ci o creație mai bogată și mai complexă decît drama, definită de modalitatea spațio-temporală a comunicării” (C. Măciucă).

O opinie contrară a formulat, însă, recent, colegul nostru Radu Popescu, într-un articol din „România liberă”, el socotind, printre altele, că una dintre erorile grave ale unui trecut nu prea îndepărtat ar fi proclamarea teatrului „ca artă de sine stătătoare”, „această proclamare fiind o infiltrație snobă, străină de ideologia noastră, de toate tradițiile, ca și de toate autenticele tendințe de înnoire ale teatrului nostru”. Dar, după cum se poate remarca din presa actuală (vezi și articolele ce s-au publicat în „Scînteia”, „România literară”, „Contemporanul”, „Luceafărul”, „Scînteia tineretului”, „Cronica” și altele, imediat după Colocviul din septembrie anul trecut), eroarea — dacă ar fi să fie o eroare — nu aparține numai trecutului, ci și prezentului; în ea ar cădea, deci, aproape toată lumea care face teatru și gîndește asupra lui, ei, acestei lumi, venindu-i în sprijin și mulți gînditori și practicieni, încă din veacul trecut, cum ar fi, încă o dată, Caragiale

## Filmul spectacolelor

Așadar, timp de o săptămînă, la Vaslui și la Bîrlad, au fost prezentate șapte spectacole; puse în scenă de regizori diferiți, din generații diferite, aceste montări, semnificative optiuni repertoriale, au constituit baza unor ample și rodnice dezbateri profesionale, în spiritul sincerității și al exigenței.

Despre unele dintre spectacolele prezentate la Colocviu s-au scris, în paginile revistei noastre, cronici ample, despre altele, vom face reveniri în numerele viitoare. Totuși, relevăm, de pe acum, în legătură cu ele, unele trăsături, fiindcă fiecare reprezentație a avut aici, în climatul confruntării profesionale și al schimbului de experiență, o anume temperatură și vibrație, o anume stare de spirit — „de premieră”; le raportăm la momentul pre-

zentării lor în Colocviu, ca și la reflectarea lor în dezbateri.

Deci :

## DA SAU NU de Alexandr Ghelman

TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI. Regia: BRANDY BARASCH. Decorul: GHEORGHE ANTON.

O încercare de teatru politic, lipsită, însă, de atitudine creatoare, fără un gînd regizoral stimulator, în stare să imprime montării atmosfera realistă, ardența problemei dezbătute și timbrul pregnant actual al textului lui Ghelman. Prea puțin expresivă, amorfă și statică, reprezentația n-a oferit actorilor posibilitatea afirmării.

(„Teatrul nu este un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare“), Ion Eliade Rădulescu, Vasile Alecsandri, C. A. Rosetti, Mihail Pascaly, Grigore Manolescu și foarte mulți alții, propozițiile lor infirmând, implicit, și aserțiunea că ar fi vorba de un străinism snob, în materie. Însăși ideologia teatrală românească s-a constituit pe baza afirmării teatrului ca instituție și ca artă, aceste concepte zămislindu-se înainte chiar de a exista clădirea teatrului.

În cadrul artei teatrale, regizorul are o funcție decisivă, pe care o corelăm, azi, tocmai cu sarcinile ideologice, civice, sociale, morale ale culturii naționale. Nu e vorba de „mitizarea regiei“, ci de transcrierea, în termeni generali, a practicilor curente la noi și în toată lumea. E interesant de observat că, sub acest raport, gândirea noastră teatrală a dat dovadă de un mai pronunțat simț al realității și de o mai penetrantă clarviziune decât s-a întâmplat în alte mișcări, căci încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea s-a statornicit la noi principiul însemnătății regiei, înțeles, în esență, cam așa cum îl concepem și azi; în puține țări există o definiție a regiei într-un statut al teatrului, de felul aceleia din „Reglement“-ul tipărit la Iași în 1864, undă se vorbește „Despre regizor, ale sale drituri și îndatoriri“, stipulându-se, în articolul 4, că principala îndatorire a acestui personaj privește „tot ce se atinge de izbutirea scenică a bucăților“. Iar de la începutul secolului al XX-lea, rolul său a fost perceput, ori măcar intuit, de dramaturgi, actori (vezi „Amintirile“ lui C. Nottara), de critici („Regizorul are astăzi o însemnătate hotărâtoare... concepția lui asupra unei piese servă de bază interpretării artiștilor... toți cei ce joacă în piesă trebuie să urmeze această concepție. El

este în laboratorul teatrului, criticul antermergător criticii publicului și al criticilor de profesie“ — Emil D. Fagure, în „Adevărul“ din 19 octombrie 1905).

Cum, în cursul Colocviului de la Vaslui-Bîrlad, scriitorul Paul Everac, profesorul Ion Zamfirescu, criticul Natalia Stancu și alții, precum și, evident, toți regizorii, au pronunțat pertinent propozițiuni teoretice cu privire la anvergura funcției regizorale în arta teatrală actuală, nu e cazul a se mai insista asupra principiului.

Dealtminteri, și acolo, și în alte dezbateri colective, s-au impus alte problematice, reale. De pildă, aceea a legăturilor dintre teatru și literatură. Între teatru și literatura ce-i este destinată există raporturi sinalagmatiche. Teatrul e, dintr-un anume punct de vedere, în slujba dramaturgiei, stimulînd creația literară, promovînd predilect piesele naționale, propagîndu-le. Literatura dramatică e, la rîndul ei, dintr-un anume punct de vedere, în serviciul teatrului, căci, elaborînd lucrări pentru scenă, scriitorii au în vedere sarcinile specifice ale acesteia și modalitatea culturală originală de acțiune a teatrului asupra conștiințelor, aria sa de preocupări, limbajul propriu. Cum regizorul este factorul principal de concepție a spectacolului, e lesne de înțeles că angajamentul politic, spiritul militant al teatrului, tonusul civic al reprezentăției se realizează, esențial, prin regie. Aceasta devine, în timpul nostru, piatra de hotar dintre plătitudine și creație autentică, dintre transcripția scenică impersonală și metaforizarea atractivă. Un spectacol incolor deserveste piesa tot astfel cum o piesă fadă deserveste teatrul, împiedicîndu-se, și într-un caz și în celălalt, onorarea obligațiilor reciproce. S-a văzut și în Colocviul despre care vorbim: *Nu sîntem îngeri* de Paul Ioachim,

## DEZERTORUL

### de Mihail Sorbul

TEATRUL „MIHAI EMINESCU“ DIN BOTOȘANI. Regia și scenografia: MAGDA BORDEIANU.

Spectacolul cel mai viu disputat, în cadrul Colocviului. Discuțiile au relevat o anume ruptură între text și spectacol, din pricina concepției: o actualizare forțată, elemente stilistice eteroclite, țiguite dintr-o bogată inventivitate, ostentativ aplicate, soluții ale unei expresivități îndrăznețe, ce nu se acordă, însă, cu litera și, cu atât mai puțin, cu spiritul autorului. O viziune regizorală voit convențională a prezentat lumea ușor desuetă a piesei într-un registru expresionist, ca pe o lume stranie și absurdă, bolnavă, descompusă. Proliferarea răului generat de război — așa cum încearcă regizoarea să-și argumenteze viziunea — s-a tălmă-

cit scenic prin multiplicarea unor personaje (ofiterul neamț Schwalbe și Casiope Buzatu, mama). Textul, înscris în limitele teatrului realist-critic tradițional, n-a suportat dilatarea la proporțiile unui univers tragic și infricoșător. După cum s-a remarcat, în cazul de față actualizarea forțată a diluat ideea de bază a dramei, în loc s-o întărească. Momente interesante, de o pregnantă teatralitate, vii, expresive, n-au putut atenua carențele de ansamblu. Artificialitatea viziunii s-a răsfrînt, înainte de toate, asupra actorilor. Lipsiți de un suport ideologic și artistic solid, ei au oscilat între comic, liric și tragic.

## NU SÎNTEM ÎNGERI

### de Paul Ioachim

TEATRUL „VICTOR ION POPA“ DIN BÎRLAD. Regia: CRISTIAN NACU. Scenografia: MUGUR PASCU.

în regia monotonă, necreatoare, a lui Cristian Nacu, a apărut celor care nu cunoscuseră lucrarea drept o nereușită literară, în timp ce la București, în regia inspirată a Soranei Coroamă, aceeași dramă a fost apreciată ca interesantă și puternică, atît de către public cit și de către critică. *Da sau Nu* de A. Ghelman, cu care Alexa Visarion a făcut la București un spectacol strălucit (la Giulești), a apărut în reprezentația ieșeană din cadrul Colocviului (regizor B. Barasch) ca discursivă și prelungă, cu aspecte statice. Se pot pune aceste diferențe numai pe scama talentului regizorilor ori trupelor? Nu, căci și Cristian Nacu și tînărul Barasch sînt, fiecare în felul său, dotați și și-au dovedit, iarăși fiecare în felul său, în ani mulți, ori mai puțini, înzestrarea indiscutabilă. Problema e a atitudinii creatoare în conceperea actului scenic și, firește, a consecvenței riguroase cu care e susținută. Încercarea Magdei Bordeianu de a trata, într-o manieră diferită de a antecesorilor, *Dezertorul* de Mihail Sorbul (Botoșani — încercare parțial reușită, cu unele imagini calpe sau obscure, dar cutezătoare, în fond), compoziția bogată și complexă prin care Mircea Marin a proiectat piesa lui O. Dragun *Maria și copiii ei* în universul politic actual al Americii Latine, remarcabilul spectacol de dezbatere contemporană *Emigrații* de Mroczek, conceput, la Oradea, de Alexandru Colpacci, austera și, totuși, tinereasca montare băcăuană *Domnișoara Iulia* de Strindberg (regizor, Cristian Pepino) semnifică posibilități felurite și actuale de potențare a influenței benefice a teatrului asupra spiritelor, pe sensul vector al politicii culturale generale.

Remarcînd, uneori, în Colocviu și în afara lui, în lucrările scenice din primele luni ale

stagiunii, o cantitate insuficientă de gîndire aplicată, carențe profesionale, cîteodată, provincialism (și la București) — drept corolare ale minoratului teoretic —, incultură spectaculară, indiferentism sau prizonierat al prejudecăților și ideilor perimate, pripă și improvizatie, vom observa că, în toate împrejurările de asemenea natură, nu se mai poate vorbi nici de realism, nici de autenticitate actoricească, nici de limbaj (modern ori nu). Evident, nici de funcționalitate culturală. Un spectacol negîndit, lipsit de combustie creatoare, e dezangajant sub toate raporturile. Numai prin operele scenice valoroase ne afirmăm în cultura patriei și ne susținem originalitatea națională în lume. Spiritul concesiv față de mediocritate, azi, cînd întreaga noastră societate cultivă calitatea, e, prin forța lucrurilor, apolitic și actual.

Colocviul a discutat îndelung și sub multiple aspecte îndatoririle regizorului. Mai puțin, drepturile lui și, dacă mi se permite, îndatoririle altora față de dînsul, căci în universul teatrului e și el un artist cu drepturi măcar egale cu ale celorlalți.

E necesar să i se ceară cit mai mult și să i se acorde tot sprijinul, ca să realizeze, prin piesele românești, printr-un repertoriu universal mereu înnoit, țelurile teatrului de azi. Căci această forță artistică se exercită, acum, într-o arie largă și vorbește pe larg, cu adevăr și frumusețe, despre spiritualitatea noastră. Davila avea perfectă dreptate în cele spuse în urmă cu peste cincizeci de ani: „Teatrul a fost întotdeauna cel mai eficace mijloc de propagandă pe care l-au avut la îndemînă ideile noi și credințele mărețe“.

Cu atît mai mult e, astfel, astăzi. ■

O montare banală, lipsită de strălucire, într-o lectură linară, un spectacol sărac în expresivitate, care n-a reușit să evite facilitățile și aproximațiile în exprimare și care, printr-o nepotrivită distribuție în rolurile tinerilor, a accentuat slăbiciunile piesei, în loc să le atenueze. Adevărul literar al scrierii, ideile sale politice și sociale au rămas la stadiul enunțului. Nesprijinite de bogăția de argumente a faptelor de viață, neîncălzite de emoție, preceptele morale și etice ale dezbaterei au sunat tezist și schematic. S-a remarcat, totuși, ponderea efortului actoricesc al lui Constantin Petrican, care a ales calea simplității, tonul lui sincer și direct lăsînd să se întrevadă, în conturarea figurii contradictorii a eroului Radu Vereș, însușiri interpretative variate. O schiță interesantă, pe linia veridicității tipologice, a realizat și Aurelian Napu, în Arghir.

## DOMNIȘOARA IULIA de August Strindberg

TEATRUL DRAMATIC „BACOVIA“ DIN BACĂU. Regia și scenografia: CRISTIAN PEPINO.

Destinată unui experiment, reprezentația a oferit cîteva momente interesante. Spectacolul a impus ceva din intensitatea ciudatei confruntări a celor trei energii autodestructive, supuse unor forțe anihilînd orice control al rațiunii. Insuficiența muncii depusă, însă, pentru armonizarea manierelor interpretative, precum și lipsa de vigoare, de consecvență, în cristalizarea expresiei, au dus, în cele din urmă, la o simplificare exagerată; forțele și mobilitățile specifice, care determină comportamentul personajelor, în permanență surprinzător, au apărut estompate. Potențialul dramatic al conflictului, comple-



„Nu sintem ingeri“ de Paul Ioachim — Teatrul „V. I. Popa“ din Birlad. Regia, Cristian Nacu.

xitatea relațiilor, timbrul dureros și amar al autorului s-au ascuns în spatele unui șir monoton de explozii temperamentale, stropite, din cînd în cînd, cu lacrimi adevărate, de melodramă.

## MUNTELE

de D. R. Popescu

TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ. Regia : EMIL MANDRIC. Scenografia : DIMITRIE SBIERA.

Am scris, la vremea potrivită\*, despre spectacol. Revenim, subliniind că ne aflăm în fața unei montări de echipă, care valorifică, viu și autentic, meditația contemporană a autorului asupra permanenței noastre istorice. Remarcabile soluții scenice, de inspirație folclorică, la hotarul dintre legendă și actualitate, luminează expresiv, într-o armonioasă construcție multifuncțională, ideile și metafora textului. În Coloceuiu au fost supuse discuțiilor și amendate excesele etnografiste și folclorizante ale montării, precum și unele neîmpliniri ale caracterului lui Dromichaites. Deși marcat de spirit colectiv, spectacolul lasă să se distingă și unele compoziții individuale — viguroase, realizate pe muchia dintre tragic și comic — ale actorilor Horațiu Mălăele, Rozina Cambos, Cornel Nicoară, Traian Pârlog, Mihai Cafrița, Carmen Petrescu, Corneliu Dan Borcia.

## MARIA ȘI COPIII EI

de Osvaldo Dragun

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV. Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : MIRCEA MATCABOJI.

\* „Teatrul“, nr. 7, 1977.

Și această expresivă și spectaculoasă premieră europeană a fost prezentată pe larg în paginile revistei noastre.\*\* Strămutat pe o scenă mai mică, spectacolul a pierdut cîte ceva din pregnanța și din puterea de șoc. Aceasta nu i-a împiedicat, însă, pe spectatori și pe specialiștii adunați la Birlad să observe calitățile incontestabile ale acestei montări originale, fastuoase, bogate în fan-tezie. La capitolul unității stilistice și al omogenității interpretării, i s-a cerut regizorului o preocupare mai susținută pentru îndrumarea actorilor în aprofundarea caracterelor, în situarea lor precisă în universul specific piesei. Mai expresivă decît la premieră, Geta Grapă a fost elogiată pentru compoziția ei solidă, veritabilă demonstrație de virtuozitate.

## EMIGRANȚII

de Slavomir Mrozek

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA. Regia : ALEXANDRU COLPACCI. Scenografia : TATIANA MANOLESCU-ULEU.

Act temerar, de lansare în premieră pe țară a unui text dificil, acest spectacol s-a situat la cea mai înaltă cotă calitativă a săptămânii birlădene. Expresie a unui spirit creator, a unei sensibilități originale, montarea expune polemic, cu o distanțare oarecum ironică — într-o imagine scenică lapidară și sugestivă, complexă și unitară — crezul realist, meditația gravă a autorului asupra dezrădăcinării, asupra solitudinii, asupra alienării, asupra tristului destin al omului lipsit de un ideal, de căldura înțelegerii fraternelne.

Valeria Ducea

\*\* „Teatrul“, nr. 5, 1977.

# ȘTEFAN BERCIU

despre

- piesa polițistă și experiența de viață a dramaturgului
- imaginație în teatru
- modele pentru tînăra generație

## O convorbire de Paul Tufungiu

— Mărturisesc, stimată tovarășe Ștefan Berciu, că, o vreme, cînd am aflat că lucrați „la judiciar“, am fost incitat, mergînd la spectacolele cu piese de teatru semnate de dumneavoastră, să evaluez — dacă se poate spune așa — cantitatea de imaginație de care dispune autorul de piese polițiste, el însuși, în viața de toate zilele, ofițer de miliție.

Cred că n-am reușit, atunci, să despart perfect, ca spectator, faptele imaginate de faptele întimplute. Ceea ce, cred, confirmă o reușită a scriitorului. Iată că am prilejul să vă întreb, acum: ați devenit scriitor din dorința de a aduce în scenă o realitate la care participați sau, dimpotrivă, pentru a da cadrul firesc imaginației de care dispuneți?

— Îngăduiți-mi să elimin din această întrebare cuvîntul „dimpotrivă“, pentru că, în cazul meu, cele două alternative nu se exclud, ci converg de minune. Pentru mine, cei douăzeci de ani petrecuți în „judiciar“ au însemnat o meînchipuit de bogată experiență de viață, și această experiență trebuia împărtășită, într-un fel; am ales dramaturgia.

Cît privește despărțirea faptelor reale de cele imaginate, la care v-ați referit, cu privire la scrisul meu, trebuie să mărturisesc: activitatea mea mi-a oferit un imens bagaj de fapte, dar, mai mult decît orice altceva, m-a înarmat cu logică și cu tact. Realitatea mi-a stîrnit imaginația; nu de puține ori, deși lucrările mele n-au avut la bază nici măcar umbra vreunui fapt real, acțiunea și personajele au apărut posibile, firești.

— De ce, între proză și teatru, ați ales teatrul? Vreau să subliniez faptul că demersurile dumneavoastră în roman au avut, totuși, ecou...

— Cînd doi termeni ai unei relații rămîn atîta vreme împreună, înseamnă că alegerea a fost reciprocă. Desigur, s-ar putea naște întrebarea: cît de fericită a fost, pentru fiecare, această alegere? În ceea ce mă privește, de ce n-aș mărturisii, chiar cu riscul unei anumite lipse de modestie (numai pentru acest răspuns): teatrul a cîștigat în mine un slujitor credincios, un pionier al genului polițist în țara noastră, un dramaturg care, în nici una dintre cele 13 piese, cîte i s-au reprezentat pînă astăzi, nu și-a îngăduit, nici o clipă, să se lase furat de aventura gratuită; dimpotrivă, a urmărit întotdeauna să transmită un mesaj educativ, să atragă atenția asupra unor stări de lucruri condamnable, să țină trează vigilența maselor, să cultive spiritul de dreptate și cinstea, să întărească respectul pentru viața umană, pentru avutul obșteșc, pentru ordine.

De ce am ales teatrul? Ei bine, pentru că am găsit în el calea cea mai potrivită dorinței mele de a comunica semenilor, direct, experiența și crezul meu de viață.

Ce-i drept, după o vreme, am scris și proză: un volum de nuvele și șapte romane. Cel de-al optulea, „Pichetul în alarmă“, a și văzut lumina tiparului. Sper ca Editura „Albatros“ să-mi editeze, chiar în acest an, romanul intitulat „Purgatoriul“, pe care l-am predat la sfîrșitul anului 1975.

— Cu ce ochi priviți, lumea actorilor?

— Îi stimez... Ei sînt sarea spectacolului, ei sînt sufletul ideilor, al închipuirilor noastre. Ei sînt glasul nostru, al dramaturgilor.

— Dar lumea... cronicarilor?

— Nu mi-am iubit toți profesorii, dar i-am prețuit și le-am fost recunoscător, ori de cîte ori știu ceea ce știam și eu sau chiar ceva mai puțin. Întotdeauna, însă, am venerat pe dascălul care, pe lingă dojană, îmi spunea și cum să mă îndrept.

— Vă amintiți, sper, că am anunțat descoperirea unui alt Ștefan Berciu, în spectacolul Ce-aveți cu Bibicu?, pus în scenă la Botoșani. Avem ocazia, acum, să aflăm și părerea dumneavoastră.

— În tot ceea ce am scris și voi mai izbuti să scriu, am fost și voi rămîne același om al cetății, care a luptat și luptă pentru triumful binelui, al cinstei și al demnității omului. Ce-aveți cu Bibicu? n-a fost o comedie de dragul hazului, ci înfățișarea unui act colectiv de denunțare a necinstei, de incriminare a unui delapidator, supus oprobriului public și zdrobit cu arma răului. Desigur, mijloacele au fost altele, dar cred că nu m-am depărtat de mine însumi.

— Intenționați să arătați publicului și un Ștefan Berciu autor al unor piese de teatru... nepolițiste?



— Greu de făcut o asemenea afirmație. Dar, piese de teatru „nepolițiste“, în afară de Ce-aveți cu Bibicu?, am mai scris și au fost reprezentate (Naufragații, Pisica sălbatică, Trădătorul, Barul aventurilor). N-aș putea avea, însă, conștiința împăcată, dacă aș afirma că sînt pe deplin străine de amprenta acestui gen. În sfîrșit... hai să le spunem „nepolițiste“. Poate că tot astfel va fi categorisită și noua mea piesă (la care încă lucrez) și în care atac — sper — pînă la desființare genul de escroci care se îndeletnicesc cu vrăjitoria, cu ghicitul și cu prezicerile. Ridiculizez și bicutiesc în ea, deopotrivă, practicienii, cît și pe cei ce se lasă pradă unor astfel de înșelătorii. Și, din nou, stimulate interlocutor, îmi iau îngăduința să precizez că nici această comedie n-am conceput-o de dragul hazului, ci din dorința de a releva masele, mai ales tinerei generații, odată cu ridicolul situației în care victimele-clienți sînt azvîrlîți, și grotescul tragic care poate pîndi naivitatea.

— Din ce generație de scriitori faceți parte?

— La orice vîrstă îmi veți pune o astfel de întrebare, vă voi răspunde, ca un școlar

cuminte: fac parte din actuala generație de scriitori.

— Sînteți spectator de teatru? Credeți în viabilitatea acestei categorii de consumatori de artă?

— Dacă m-aș îndoi, fie chiar și pentru o clipă, de viabilitatea acestei categorii de consumatori de artă, n-aș mai scrie teatru și, odată cu asta, cred că aș înceta să exist.

— Ce educă și cît educă teatrul?

— Consider că teatrul este un mijloc deosebit de eficient de transmitere a celor mai generoase idei, scena fiind, poate, cea mai captivantă tribună, de la care pot fi rostite și exemplificate marile lecții de viață. Sînt pe deplin încredințat că toți cei care slujim această instituție, teatrul, putem contribui neîncîpuit de mult la îndeplinirea programului Partidului Comunist Român, pe plan etic, ajutînd la întărirea conștiințelor, la formarea caracterelor celor din tînăra generație, educînd masele în spiritul luptei revoluționare, într-un cuvînt, participînd la educarea omului de tip nou, demn de societatea noastră socialistă.

## Note

### Teatrul în „Biobibliografia Lucian Blaga“

Semnalam în numărul trecut al revistei noastre o apariție editorială importantă: în volumele 4 și 5 de „Opere“, întreaga producție dramatică a marelui poet Lucian Blaga.

Din nou avem satisfacția de a semna o scriere privind pe clasicul poet, de această dată, din unghi strict informativ — biobibliografia Lucian Blaga. Apărută la Editura Științifică și Enciclopedică (editură cu strălucite inițiative biobibliografice — Mihail Kogălniceanu, Vasile Părvan, George Călinescu, Nicolae Bălcescu, Nicolae Iorga, Ion Slavici, A. D. Xenopol etc.), masiva operă se

datorează unui distins bibliograf și istoric literar, D. Vatamaniuc, autor, printre altele, al monografiei documentare exhaustive Ion Slavici.

În 8776 poziții bibliografice, se înregistrează prezența în cultura română a poetului, între anii 1910—1977. Au fost cercetate circa 1000 de ziare și reviste, cuprinzîndu-se toate sectoarele prodigioasei activități a lui Blaga. Biobibliografia are o mare importanță pentru cine se va ocupa de Lucian Blaga, personalitate deplină a culturii noastre (cele 20 de studii monografice existente fiind parțiale). Capitolul biografic este, pînă astăzi, cea mai amplă investigație cronologică în viața poetului.

Pentru omul de teatru, biobibliografia oferă un tablou complet al editării, difuzării și comentării dramaturgiei poetului, D. Vatamaniuc a depistat 571 de surse

bibliografice privind teatrul lui Blaga. De la studiul lui Tudor Vianu din ziarul „Cuvîntul“, din 1925 (în care Zamolxe și Tulburarea apelor erau văzute ca „simboluri în acțiune“) și pînă la studiul lui George Gană din revista „Teatrul“, din 1967 (în care piesa Anton Pann este pusă sub semnul demoului creației), asupra teatrului lui Blaga s-au pronunțat, în studii sau cronici de referință, condeie dintre cele mai autorizate — Petru Comarnescu, Al. Philippide, Sextil Pușcariu, Perpessicius, Edgar Papu, I. Negoieșcu, Ovidiu Papadima...

Un fapt interesant — cele mai vii comentarii în presă, judecînd după bibliografie, le-au stimulat dramele Meșterul Manole (1927), Crucierada copiilor (1930), Avram Iancu (1934).

I. N.

Ideea mi-a venit în serile mele de teatru din această toamnă, ideea m-a încălzit, fiindcă sint, încerc să fiu, după puterile mele, un iubitor de artă, un iubitor de frumos și, prin reflex, un dușman înverșunat a tot ce ne urîțește viața.

Ideea mi-a venit în holurile teatrelor, privind tablourile de pe pereți și standurile de cărți. Iată, mi-am zis, ceea ce era cu ani în urmă un fenomen singular (și, într-o măsură, surprinzător, pentru spectatorii obișnuți), expoziția de pictură, a devenit acum un fenomen aproape general și intrat în obișnuință. Avem expoziții de grafică, de pictură, expoziții de sculptură în lemn, de ceramică și expoziții de carte.

Spectatorul de teatru face, simultan, consum de arte frumoase și răsfoiește cărți. Primăria e și vernisaj.

Mulți pleacă de la teatru și cu o carte sub braț.

Am văzut, înfiptă în rama unui portret de copil, o carte de vizită: „Reținut de... Șoseaua Viilor, Bloc OD6...”

Nici nu ne dăm seama ce dimensiuni gigantice capătă ideea de democratizare a artei și culturii în această fericită interferență a artelor. O inițiativă, în aparență, cit se poate de obișnuită are semnificația adică a reunirii eforturilor tuturor creatorilor de frumos întru educarea maselor.

Cîndva, un cofetar din București avusese ideea să împodobească pereții cofetăriei sale cu picturi. Trebuia să ai apetit pentru cofeturi pentru a gusta și artă: iar prezența pinzelor lui Piliuță printre baclavale avea, să recunoaștem, un gust destul de amar...

Iată că s-au găsit pereți mai potriviți pentru picturi! Bravo, gazdelor!

Ideea care-mi venise mie

în serile de teatru din această toamnă este — să nu mai ocolesc lucrurile, s-o iau de-a dreptul — organizarea unei expoziții pentru combaterea uritului. Uritul, prostul-gust, pseudoarta, creația falsă năpădese ca buruiana, umplu tonetele, vitrinele și multe dintre căminele noastre. Pe lângă tot ce e frumos și produce vibrație autentică în suflete, se găsesc obiecte care ne jignesc privirea: obiectul kitsch abundă și e ieftin. Fantezia făcătorilor de urit are plafonul jos, dar se răspindește, pe orizontală, întins, vertiginos și, din păcate, eficient. Pătrunde, adică. Omul și-a făcut casă, și-a mobilat-o, și-a luat televizor, aragaz, mașină de spălat rușe, aspirator, covoare și, pe sfîntă dreptate, mai vrea încă ceva. Mai vrea ceva să-i bucure ochiul. Nu tot omul știe ce vrea. Nu tot omul știe să aleagă. Pe gustul lui, încă neformat, crud încă, pe șovăiala lui, jirească încă, s-a clădit solid industria „kitschifarilor“.

Dacă am aduna o parte din nenorocita lor producție, dacă am așeza-o frumos, ca la expoziție (în holul Teatrului de Comedie, să zicem, unde ridem, de obicei, de tot ce ne urîțește viața și, rîzînd, ne despărțim, nu?), dacă le-am arăta, explicîndu-le, că e urît și de ce e urît ceea ce văd ei acolo, sînt sigur că mulți ar pleca ochii și apoi ar pleca acasă cu gîndul să înfunde în debara, sau mai adînc, cîte ceva din ce credeau ei, sincer, dealtfel, că face frumos pe perete, pe etajeră, pe noptieră sau în vitrină.

Ce le-am arăta?

Pești de sticlă cu solzi albaștri și ochii roșii, ciobănei cu privirea timpă, păstrînd mioare cît casa; cîini de vînațoare de culoarea oului de rață; lup cu ochi de foc

(acționați cu baterie); struguri, mandarine, banane și mere din material plastic în culori corespunzătoare, margarete, crizanteme, lălele și brîndușe tot din plastic, cu gliveciul și pămîntul din același material; Diană cu dulău de glips; gogoșari în chip de solnițe; tirbușoane cu tors de fată (alt gust arcîjdveul!), scobitori ca săbiile (en garde, măslină blestemată!); serviciu de vîșinată cu zodiac; serviciu de masă (șase persoane) cu peisaj din Alba Iulia; vază cu Eneseu; vază cu Alecsandri; carpetă cu cerb rînit și vînațor fioros; peretar cu „îngerăși iubiți casa mio păziți“; prunc pe olită de pus pe ușa băii (ca să se știe unde dă ușa!); tablou cu ramă aurie, înfățișînd Jazan ucis și pepene spîntecat, lîngă lampă cu gaz; tablouri înfățișînd țigancă surizătoare, cu sîinii revărsați peste posibilitățile ei și ale noastre; luminărele de spermanțet, cu Barney sau iepuraș; ard înțtii urechiușele, apoi ochișorii, apoi botișorul...; portofel cu japoneză; cravată tot cu japoneză; abajur cu naiadă: cînd aprinzi becul, abajurul se rotește și naiada zvîcnește ritmic din șold; piscică torcătoare, adică piscică în costum maramureșean, cu furec și fus; tort cu Casa Scînteii; tort cu biserica Trei Ierarhi; tort cu Stadionul Dinamo... lista rămnțe deschisă. Te doare capul de proști și de șarlatani.

Ei bine, ioate astea, adunate într-o expoziție, prin contribuția benevolă a tuturor militanților contra uritului, n-am îndoieli că vor spulbera falsă imagine despre frumos a multora dintre privitori. Vom ride, iar hohotele noastre vor acoperi pină și suavele acorduri ale muzicii ușoare kitsch, care vor crea ambianța potrivită.

MARGARETE VEGH

## Tendințe noi în dramaturgia din R. D. G.

Zilele teatrului din R.D.G., desfășurate, în decembrie 1976, în câteva orașe din țară, au prilejuit publicului românesc întâlnirea, măcar în parte — în câteva dintre tendințele ei directoare —, cu mișcarea teatrală contemporană din țara prietenă.

Între receptarea tradiției și noile creații, între istorie și poezie, trecut și prezent, tematica aleasă, construcția dramatică și soluțiile regizorale ori creațiile actoricești oferă coloratul tablou al unui teatru viu, într-un dinamic dialog cu o realitate complexă, neschematică și ireductibilă la simplificări dialecticiste.

Tendințe multiple, aparent — dar numai aparent — contradictorii, pot fi deslușite în creațiile dramatice ale ultimului deceniu. Au fost depășite etapele începutului, când, cu excepția unor reale și durabile succese (Helmuth Baierl, Heiner Müller, Alfred Matusche), piesele se rezumau la expuneri dialogate, pe teme de producție ori de agricultură, când, din tradiția agitprop ori a pieselor didactice („Lehrstücke“) ale lui Brecht, rămăseseră doar degetul arătător și o anumită elocință și sprinteneală a expunerii, lipsită, aceasta, de patosul incandescent, ca și de poezia cuvintului elevat, atât de dragă teatrului german. S-a modificat, însă, și complexul de probleme cu care teatrul — totuși, „oglinďă“ — avea să se confrunte. Marile hotăriri fuseseră luate; recentul trecut își păstrase avertismentul, dar scutit de obsesia lui, conștiințele noi se formau în mers, nu privind constant în urmă. Iar teatrul consemna dialectica acestui proces.

Am putea afirma că această nouă dramaturgie se naște supunind tradiția unei noi viziuni, lecția lui Brecht fiind învățată, iar receptarea ei creatoare, aplicată chiar pieselor sale.

Folosind istoria drept „model“ ori pornind de la caractere și situații ale societății contemporane, dramaturgia dezvoltă diferite tendințe, ce ar putea fi, într-o sistematizare cu orice preț, subsumate unei duble căutări

— una, ilustrată de Peter Hacks, cealaltă, de Volker Braun. Primul, Peter Hacks, preia linia și expresia comicului și ale poeziei predilecte teatrului german — de la „Fastnachtspiel“ la poem, de la burlesc la fiorul adevărului filozofic, rostit în versuri patetice — și câștigă publicul prin prospețimea caracterelor sale, prin siguranța construcției dramatice și, îndeosebi, prin sănătosul umor popular pe care-l practică. Vădit pasionat de istorie, dramaturgul este, în același timp, pătruns — în fiecare dintre situațiile dramatice pe care le înfățișează — de dialectica proceselor istorice, în întreaga lor ramificație de interese, acțiuni și gânduri. Dacă Brecht căuta modele *atitudinale* în situații istorice date, Peter Hacks, continuând căutările teoretice ale marelui său precursor, găsește adevărul istoriei nu numai în adevărul datelor acesteia, ci și în acela al procesualității ei. O mare încredere în om și, îndeosebi, în posibilitățile sale de înțelegere și de aprofundare caracterizează crezul poetic al dramaturgului. Ultimele sale piese — cu dialoguri științifice, pline de viață, fie că au ca subiect de discuție pe genialul „domn Goethe“, fie că dezbăt fundamentala problemă a creației omenirii — comunică direct cu spectatorul, în așa fel încât acesta nici nu simte lipsa unui conflict, ca atare, și participă la tensiunea *cuvintului Adam și Eva, Conversație în casa Stein despre absentul domn Goethe*, ca și mai vechile piese, *Amfitrion* sau *Omphale*, sint succese de durată ale scenelor din R.D.G.

Problemele actualității sint, în mod evident, tratate preferențial în dramaturgia contemporană din R.D.G. Dincolo de situații concrete — aflate fie în munca din uzine, șantiere și cooperative sau uniuni agricole, fie în mediul de viață particulară a muncitorilor sau intelectualilor — se află caractere, tipuri umane individualizate. Dacă Peter Hacks, scriitor de inspirație livresc-culturală, construiește mai puțin caractere și mai mult tipuri (unele, chiar de marionete), Volker Braun, Heiner Müller, Helmuth Sakowski, Rainer Kernld ori mai tinerii Ulrich Plenzdorf sau Rudi Strahl creează individualități distincte.

Socotit, pe bună dreptate, neconvingător, teatrul apologetic este respins în favoarea punerii în discuție, deopotrivă, a problemelor grave și constante ale existenței și evoluției umanității. În genere, ca și a celor acute ale actualității. Așa fiind, a dezvălui contradicțiile în societatea contemporană rămâne una dintre problemele și dintre sarcinile dramaturgiei: nu, însă, și soluționarea lor simplistă, arbitrară. „Nu este vorba, de aceea, de a indica modul de rezolvare a contradicțiilor (lucru înțeles adesea, mai ales în literatura fantastică), ci de putința lor de a fi rezolvate“ — scria Volker Braun, în 1968.

Utopismul unor indivizi izolați, ale căror visuri despre societate generează comportamente neadaptate la realitatea concretă și,

în final, eșuarea, ori, dimpotrivă, supralicitarea colectivismului și îngrădirea individualității pot fi surse ale unor confruntări puternic dramatice. Nici Paul Bauch, eroul din *Basculanții* de Volker Braun, nici Edgar Wibeau, eroul piesei lui Ulrich Plenzdorf, *Noile suferințe ale tinărului W.*, nu vor fi supuși unei simplificări a conflictului dintre dorința lor febrilă, uneori anarhică, de auto-afirmare, și colectivitate. Respiși sau autoizolându-se, amândoi vor evita o standardizare a posibilităților creatoare, dar vor apela la soluții extremiste, refuzându-și, astfel, realizarea, în finalul deschis al pieselor.

Lucrările lui Volker Braun se doresc propuneri teatrale și, în același timp; experimente sociale. El pledează, prin caracterele sale, pentru descoperirea tuturor posibilităților oferite de societatea socialistă individului. Dincolo de problematica proceselor de producție, el descoperă individualități, zburcium sufletească, ireductibil la scheme sau la lozinci.



Procedeele folosite pentru realizarea unui asemenea teatru dinamic — de acțiune sau de dezbateri filozofice, înfățișând biografii individuale sau scene din istorie ori scene parabolice și de feerie — sînt multiple. Helmut Baierl, de pildă, atrage publicul printr-o

tratare liberă, vioaie, cu mult umor și cu reală inventivitate situațională, cu un simț al valorilor și efectelor teatrale, educat la școala lui Brecht; Heiner Müller, dimpotrivă, se impune printr-o construcție dramatică sigură, în care, folosindu-se de procedeele cinematografice, alternează planurile istorice cu biografii individuale. Piesa lui Claus Hammel, *Roma sau A doua creație a lumii*, a fost socotită a piesă fără acțiune, menținându-se în sfera dezbaterilor etice și filozofice, creionînd, cu o deosebită atenție, fizionomia morală a personajelor, în tradiția lui Cehov și a lui Gorki.



Uneori, dorința de a crea posibilitatea unor dezbateri deschise cu publicul este de natură a da pieselor un accent didacticist; dar soluții teatrale din ce în ce mai diverse aduc în scenă probleme generale etice ori politice și într-un limbaj parabolic (vezi, de pildă, piesele lui Joachim Knauth).

De inspirație istorică ori de actualitate, într-un limbaj poetic ori filozofic, comedie sau dramă, teatrul contemporan din Republica Democrată Germană cunoaște, desigur, o paletă mult mai bogată, dintre ale cărei culori am evidențiat doar cîteva, care ni s-au părut dominante.

## Note

### De la o inițiativă

Pentru a da celor peste două milioane de turiști, care au vizitat, în vara lui 1977, litoralul românesc, posibilitatea să se orienteze în bogăția și în varietatea manifestărilor artistice ale stagiunii estivale, Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Constanța și A.R.I.A. — filiala Constanța au luat inițiativa editării unui volum, intitulat, simplu, „Agenda culturală a litoralului”. Criticul de teatru Jean Badea a alcătuit, cu minuțiozitate, un catalog al concertelor și spectacolelor zilnice, a prezentat muzeele și sălile de expoziție, cluburile, bibliotecile, cinematogra-

fele, locurile de divertisment. Este pentru prima oară cînd turiștii au avut la dispoziție un veritabil ghid artistic. În Agendă, teatrele participante la marele „turnir estival” sînt prezentate pe larg, cu informații privitoare la realizarea și la realizatorii fiecărui spectacol.

Dacă apreciem ca excelentă ideea editării unei asemenea Agende și o aplaudăm din toată inima, formulăm unele rezerve în ce privește două aspecte ale eficienței ei: în primul rînd, faptul că Agenda a apărut cam tîrziu (abia la începutul lunii august); apoi, multe informații nu au mai corespuns realității, fiindcă o serie de teatre din țară (Teatrul „A. Davila” din Pitești, Teatrul Municipal din Ploiești, Teatrul de Nord din Satu Mare), deși contractaseră obligații ferme, fie că și-au aminat turneele, fie că, pur și simplu, le-au suspendat.

Folosim prilejul pentru a aminti că înscrierea teatrelor pe afișul stagiunii artistice estivale reprezintă un act de răspundere. Cum spunea Radu Beligan, directorul Teatrului Național din București, „pe litoral, jucăm în fața unui public venit din toată țara, dornic să vadă spectacole bune. Iată de ce socotim că prezența noastră aici ne obligă la o înaltă finută artistică”. Prima scenă a țării și-a onorat cu prisosință mandatul artistic, efectuînd trei turnee pe litoral, cu cele mai bune spectacole. În acest fel se cuvine să gîndească și să acționeze fiecare colectiv teatral.

...Printre altele, și pentru a îngădui viitoare ediții a Agendei — pe care o dorim promptă, bogată și interesantă — să apară fără... erată.

Stan Vlad

# CRONICA DRAMATICĂ

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CLUJ-NAPOCA

### AUTOBIOGRAFIE

de Horia Lovinescu

Data premierei : 15 septembrie 1977.  
Regia : MARIN D. AURELIAN.  
Scenografia : OCTAVIAN COSMAN.  
Distribuția : CONSTANTIN ADAMOVICI (Galeriu Pop) ; LARISA STASE MUREȘAN (Dina Pop) ; MARIETTA GASPĂR (Raluca Pop) ; EMILIAN BELCIN (Radu Comșa) ; MONICA GAGIU MODREANU (Irina) ; ION TUDORICĂ (Greavu) ; VERA MĂRGINEANU (Madam Vătămanu) ; GELU BOGDAN IVAȘCU (Procopiu) ; GHEORGHE JURCĂ (Alexiu) ; TOTU COLOMAN (Dogaru) ; PETRU DONDOS (Un tânăr).



Monica Gagiu Modreanu (Irina) și  
Constantin Adamovici (Galeriu Pop)

La scurtă vreme după ce teatrele au jucat *Patima fără sfârșit*, Horia Lovinescu e din nou prezent în actualitatea teatrală : revista noastră a publicat, în vară, piesa *Autobiografie*, teatrele s-au grăbit s-o înscrie în repertoriile lor și, iată, cel mai harnic, Teatrul Național din Cluj-Napoca, are meritul premierei absolute. Mă grăbesc să adaug că sînt mulți ani de cînd acest teatru își deschide stagiunea cu o piesă românească inedită, fapt mai degrabă firesc decît exemplar.

Dar el devine exemplar, pentru că am intrat adînc în toamnă și nu toate teatrele au oferit publicului lor premiera acestei stagiuni.

Așadar, noua piesă a lui Horia Lovinescu — *Autobiografie*. E, într-adevăr, o autobiografie, dar o autobiografie de un fel deosebit; nu sinteza faptelor și a atitudinilor esențiale, nu întreg drumul vieții, etapă cu etapă, parcurs de un om, nu expunerea cît mai lucidă și, deci, cît mai obiectivă, a existenței insului într-o colectivitate largă și în cele mai diverse raporturi cu această colectivitate, ci examenul sever și dureros al unei vieți irosite. Bilanțul eșecurilor. Conștiința ratării. Revelația neadevărului existenței sale. Galeriu Pop, pe scurt, Gal, se găsește aproape de amurgul vieții sale, cînd se produce o prăbușire: una dintre temele de cercetare ale institutului pe care-l conduce e falsă. O dovedește, cu argumente neîndoielnice, tînărul inginer Radu Comșa. Concluzia pune sub semnul întrebării însăși existența acestui institut, din ce în ce mai angajat pe drumul unor cercetări sterile, rupte de viață. Gal e nevoit să-și înainteze demisia. I se oferă un post de șef al unui laborator de pe lîngă un mare șantier din țară. Gal acceptă și pornește o serie nouă de cercetări, de asemenea sterile. Strădaniile soției lui, Dina Pop, îi aduc un post de funcționar într-un minister. Din nou, Gal acceptă. În sfîrșit, tînărul inginer Radu Comșa îl cheamă pe șantier, pentru a dezvolta împreună o idee novatoare pe care Gal o abandonase în tinerețe. Gal acceptă iarăși. Acestea sînt faptele: un drum coborîtor, o prăbușire vertiginosă, încheiată fericit cu o salvare de ultimă clipă. Comentariul faptelor îl face Gal însuși, sub forma unei amare confesiuni. Pulverizarea situației lui sociale de către tînărul Radu Comșa (care e, de fapt, fiul său adoptiv) provoacă nu numai prăbușirea lui Gal, ci și criza de conștiință la care sîntem martori. Ni se înfățișează drama unui om egoist, slab și laș, ratat profesional, drama unui fost viitor om de știință, a unui carierist oportunist. Ni se propun factori meschini, care au determinat traiectoria acestei existențe mohorîte, plină de compromisuri și minciună: o soție pusă pe parvenire, dornică de o platformă socială, indiferent pe ce teme consolidată, o mamă rea, care-și crește fiica în ideea unei căsătorii avantajoase cu un sicilian, un tip uman, sub toate raporturile, reprobabil. Pentru Gal, o căsnicie ratată, menținută pentru aparențe, punctul de sprijin — singur și șubred — al unei false platforme, într-o societate în care valorile etice și morale sînt altele. Sigur, examenul de conștiință este sincer și dus pînă la capăt. Gal este necruțător cu sine și cu cei din imediata sa apropiere, lasă chiar impresia că are și o anume voluptate a autoflagelării. Înțelegem procesul căderii lui și destinul lui ne-

norocit ne trezește mila. Dar nu înțelegerea și, în nici un caz, credința în posibila lui reabilitare, pe plan moral. Oamenii din jur au investit în el încredere: în loc să fie definitiv înlăturat, în loc să fie sancționat neiertător, după cum merita, i se încredințează o altă funcție de răspundere și șansa de a se dovedi util. Ce face Gal? Duce o existență trivială, cu chefuri prelungite și cu partide de poker, cu încercări de evadare într-o aventură amoroasă... Alunecarea continuă. Să credem că se va putea redresa? Puțin probabil. Șansele lui Gal s-au epuizat. Singura lui posibilitate de a ne capta interesul rămîne sinceritatea confesiunii sale. Îl examinăm rece, lucid, detașat. Îl înțelegem, fără să-l iertăm. Gal, soția lui, fiica lui, aparțin altui univers, sînt produsul unor mentalități străine nouă.

În caietul-program al spectacolului de la Teatrul Național din Cluj-Napoca, Horia Lovinescu propune reabilitarea eroului său. Îl reabilitează, însă, în contradicție cu textul, cu adevărurile piesei. Se prea poate ca spectacolul (realizat de Marin D. Aurelian) să accentueze această perspectivă. Constantin Adamovici îl interpretează pe Gal fără nuanțe. Profesorul e arogant, răspicat, răstit, tăios. În momentele de singurătate, nu se adună în sine, confesiunile lui au tonul unor declarații. Lipsește chinul, lipsește tortura, lipsește zbuciumul sufletesc. Falsul savant e o apariție meschină, e dominat de soția lui, care, în interpretarea Larisei Stase Mureșan, e tăioasă și rece ca un vînt de iarnă. Actrița domină, de departe, reprezentația. Constantin Adamovici o urmează docil și, parcă, resemnat. Marietta Gaspar e Raluca, fiica lor, portret semănînd cu mama, cu un final de o trivialitate supărătoare, conținută, dealtfel, în text. Dintre ceilalți interpreți, mai sînt de reținut: Emilian Belcin, interpretul simpatic și sincer al inginerului Radu Comșa; apoi, Monica Gagiu Modreanu, interpreta unei laborante cu atitudine incerte, pendulînd între amorul pentru Gal și redobîndirea demnității personale; în sfîrșit, Ion Tudorică, interpretul nîstuit de boală și înflăcărat de elan al șefului de șantier Greavu. Cei alți interpreți, adică Gelu Bogdan Ivașcu, Vera Mărgineanu, Ion Marian, Gheorghe Jurcă, desenează corect portretele celorlalte personaje, cu funcții secundare și cu date sărace. În câteva cuvînte, spectacolul nu izbutește să impună piesa. Accentele cad, egal, pe reușitele și pe neîmplinirile textului. Poate că viitoarele reprezentații care se pregătesc ne vor înfățișa în altă lumină piesa, ale cărei virtuți nu se ridică la exigențele noastre — într-atît de justificate — față de acest prețuit dramaturg.

Virgi Munteanu

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI

# CÎȘTIGĂTORUL TREBUIE AJUTAT

de Iosif Naghiu

Data premierei : 12 octombrie 1977.  
Regia : ION COJAR. Decorurile :  
PAUL BORTNOVSCII. Costumele :  
GABRIELA NAZARIE.

Distribuția : ION MARINESCU (Petrescu) ; VALERIA GAGEALOV (Clara) ; MIHAI FOTINO (Onisie) ; CRISTIAN BABEȘ (Poștaşul) ; EUGENIA MACI (Vali) ; RADU GHEORGHE (Andrei) ; GHEORGHE VISU (Geo) ; ANATOL SPINU (Bora) ; OVIDIU MOLDOVAN (Luptătorul).

După *Valiza cu fluturi*, Iosif Naghiu își întoarce din nou fața spre actualitate, încercînd a o privi în ochi, cîstit, fără complexe. Drept care propune ca personaj principal pe constructorul Petrescu, om care, de mult timp, lucrează la darea în funcțiune a unui baraj, undeva, în țară (se poate imagina, oare, ceva mai „de actualitate“?). În perioada îndelungatei sale absențe, Petrescu a păstrat legătura cu cei de acasă (soție și doi copii) exclusiv în echip epistolar. Acum (la prezentul dramatic al textului, adică), con-

structorul a revenit acasă ; și — ca în orice piesă ce se respectă și imaginează o atare situație — „acasă“, ceva nu este în regulă. Momentele expositive, de studiu, înfățișează un Petrescu extrem de bine dispus și de logoreic, bine încălzit de emoția și de bucuria revederii, și o Clara (soția) prinsă de o bucurie cam „scrișnită“, cu zîmbete și cu efuziuni ce dau, din capul locului, senzația că ar fi de circumstanță. Mai stă în scenă, în tot acest timp, un al treilea personaj de prim-plan, Onisie, cel mai bun prieten al familiei, mascînd, la rîndu-i, uneori zadarnic, o anume neliniște și agitație. Firește, atmosfera nu întîrzie a se înăspri și, pe fondul creșterii tensiunii, dramaturgul se grăbește a face lumină : Clara are de reproșat soțului ei așezarea preocupărilor profesionale înaintea celor familiale. Absența prelungită a capului familiei a dezorganizat-o moral ; Clara pare să se fi refugiat, un timp, într-o solitudine iritată, întrepruptă, din cînd în cînd, iar apoi din ce în ce mai des (pînă în pragul unor posibile suspiciuni), de prezența tot mai asiduă a lui Onisie ; copiii au început, la rîndul lor, să judece situația și să-și aroge o independență, dusă, în cazul lui Geo (cel puțin, din cîte aflăm în prima parte a piesei), pînă la limite alarmante. Cine este de vină ? Ce este de făcut ?

Iată întrebările la căre caută să răspundă piesa. Evident, Petrescu ar fi, în „simbolică“ lucrării, cîștigătorul din titlu. Și, iarăși, ca în buna tradiție a unei asemenea situații conflictuale (deloc originale), cîștigătorul începe să piardă, ocazie, pentru el, de a se scruta lucid și de a-și reevalua condiția morală. Constructorul din piesa lui Naghiu începe să piardă o sumă de certitudine, mai exact spus, începe să reconsidere o sumă de aspecte, socotite de el, pînă atunci, certitudini. Nu ar fi vorba, așadar, atît despre

Mihai Fotino (Onisie), Ion Marinescu (Petrescu) și Valeria Gagealov (Clara)



schimbarea radicală a unor puncte de vedere, cit despre nuanțarea lor. Motiv pentru care evoluția personajului nu traduce, finalmente, o criză atât de puternică pe cât ar fi dorit-o dramaturgul; ceea ce ne sugerează că, în fond, Petrescu ar avea mai puțin să-și reproșeze decît Clara și Onisie. Mai sinuoasă și mai agitată (psihologiceste vorbind) apare „mişcarea“ acestora doi. Clara este imaginată pe linia unui voluntarism silit a se consuma în puseuri nervoase, oscilînd între resemnare (ca formă a înțelegerii) și „evaziune“ din condiția impusă (ca formă de refuz). Din păcate, personajul este „tăiat“ în fețe a căror muchie de întîlnire n-a trecut pe sub o pilă răbdătoare, în stare să o rotunjească. În plus, dramaturgul deplasează, la un moment dat, drama Clarei de pe planul moral pe un plan pur nevrotic, încercînd a justifica mai curînd cu aceste argumente (care coboară, dintr-o dată, meschinizînd-o, într-un fel, drama) „legătura“ Clarei cu Onisie. Care legătură (iarăși și iarăși în buna tradiție a unor binecunoscute situații dramatice de acest gen) nu constituie, o bună bucată de vreme, decît un „trompe l'oeil“. Se vedește, ulterior — într-o primă fază — că Onisie ar fi declanșat, în absența constructorului, apropierea. Se vedește — într-o a doua fază — că apropierea celor doi nu a depășit limitele prieteniei dinainte, atîta doar că ea s-a consumat mai insistent. În sfîrșit, se mai vedește că, de fapt, nu Onisie (personaj slab, labil sufletește, marcat de eșecul adolescentin față de Clara, într-o competiție în care îl avusese adversar pe Petrescu) a „plusat“ prietenia cu soția constructorului, în absența acestuia, ci ea însăși a încercat (în chip rezonabil, dar energetic — energia disperării) să „între în viața lui Onisie“.

Pe acest fond conflictual, treptat expus și dezvoltat, învîrtîndu-se oarecum în jurul lui însuși în loc de a înainta și de a crește, evoluează, dintr-un anume moment, și copiii (Geo și Vali), care ni se înfățișează cu totul altfel decît fuseseră prezențați, în prima parte, de Clara; încît, la apariția lor, senzația este că s-a sărit un act. În special Geo, căruia tot ce i se poate reproșa este — cum să zic? — juvenilitatea limbajului, altfel, băiatul dovedindu-se mai rezonabil și mai raisonneur decît mințile ușor înfierbîntate ale celor trei maturi, un fel de catalizator al soluției, urmîndu-și, în final, tatăl, pe șantier. Asta, pentru că Petrescu, cîștigătorul, mai primește o lovitură, de natură a-i pune la încercare rezistența structurilor sufletești: este anunțat că harajul pe care l-a lăsat în urma lui nu funcționează și că, în plus (mașinațiune — se pare), o comisie a început să ancheteze, pe șantier, în legătură cu constructorul.

Vreau să spun, prin urmare, că dramaturgul acumulează coincidențe și evenimente neverosimile (în plan artistic), încercînd a crește tensiunea și a da vîna dramei psihologice (din acel punct în care, evident, ea

a început să se învîrtă, secătuită, în jurul ei înseși, cum arătăm) prin intervenții exterioare, soluție ținînd de facilitate. I-aș mai reproșa dramaturgului suficiente ezitări în urmărirea traiectelor interioare ale celor trei personaje principale, pentru ca impresia de pulverizare să funcționeze nu o dată. Dar, mai ales, mi s-a părut ciudat apelul la destule clișee prea bine cunoscute, pe planul construcției și al rezolvărilor. Altfel, însă, în unele secvențe, reîntîlim acei bine găsit aer „de cameră“, caracteristic pieselor lui Naghiu, momente de sesizantă finețe psihologică și o tensiune a ideilor, puternică, atunci cînd nu e făcută, ci vine din însăși substanța textului. *Cîștigătorul trebuie ajutat* este o piesă interesantă prin ceea ce are incitant în planul ideilor și al dezbaterei morale și, în felul ei, instructivă prin demonstrația (involuntară) că aripa convenționalului mai lasă încă destulă umbră...

La Naționalul bucureștean (unde a fost prezentată în premieră absolută), lucrarea a trecut prin filtrul regional al lui Ion Cojar, care a încercat (și a izbutit, zic eu) să echilibreze dinamica interioară, cam oscilantă, a piesei, să găsească un ton general în stare a apropia (nu a concilia) extremele, să declanșeze logic momentele de fortissimo și să dea consistență pasajelor mai „moi“ sau acelorora în care dramaturgul se refugiază în metaforă. În special, această alternanță și apoi interferență a planului strict realist (cu excese, chiar, de hiperrealism) cu planul metaforic (acesta din urmă, interesant susținut în text) dă montării citeva dintre momentele ei de valoare.

În rolul lui Petrescu, Ion Marinescu vine cu o exactitate a tonului, cîștigată, mai mult ca sigur, din alte partituri asemănătoare, jucate în ultimii ani. E o anume degajare în interpretarea sa (chiar și în momentele de forță) care pune un fel de distanță între el și personaj, dînd senzația ciudată, dar de bun efect, că actorul joacă și, în același timp, își comentează eroul. În schimb, Valeria Gagealov (Clara) „între“ puternic în rol, este, fără îndoială, cea mai aproape de așa-zisa confundare cu personajul, gest inspirat, fiindcă astfel acesta cîștigă foarte mult în forță temperamentală, ținînd, de multe ori, el singur, ridicat tonusul dezbaterei. Mihai Fotino (Onisie) întregeste terțetul, reușind a intra, pe rînd sau simultan, în relație exactă cu partenerii, fiind un fel de punct de sprijin pentru ei.

Gheorghe Visu (Geo) a jucat cam studentește, după părerea mea, dar — întîmplător sau nu — de data aceasta, faptul nu deranjează prea mult, imaginea personajului (maturitate copilăroasă) parvenind destul de corect; ca și aceea — complementară — oferită, cu blîndă sensibilitate, de Eugenia Maci (Vali). Într-un rol cu desăvîrșire inutil, Radu Gheorghe (Andrei) are haz, iar în citeva partituri episodice mai apar Anatol Spînu, Cristi-



an Babeș și Ovidiu Moldovan. În sfârșit, ambianța scenografică, semnată de Paul Bortnovschi și de Gabriela Nazarie, asigură reprezentăției calm, eleganță și distincție, chiar dacă — la nivelul decorurilor, cel puțin — ea e mai puțin plauzibilă. Asta, firește, doar dacă socotim că, din ciud în cind, realitatea mai trebuie și copiată, nu doar transfigurată...

Aurel Bădescu

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

## PROFESORUL DEMNITATE

de Corneliu Leu

Data premierii : 15 septembrie 1977.  
Regia : VALENTINA BALOGH. Scenografia : VASILE BUZ. Ilustrația muzicală : CARMEN PASCULESCU.

Distribuția : IANCU GOANȚĂ (Blănaru) ; LENI PINȚEA-HOMEAG (Suzana) ; RADU NEGOESCU (Mihai) ; MIHAELA ARSENESCU (Adela) ; VALERIU DOGARU (Stejărel) ; CONSTANTIN SASSU (Vicele) ; REMUS MĂRGINEANU (Iordache) ; MIHAI CONSTANTINESCU (Iorgulete) ; MIRCEA HADÎRCĂ (Chirvase) ; PAVEL CÎSU (Maestrul) ; EMIL BOROGHINĂ (Ziaristul) ; LUCIAN ALBANEZU, VALER DELLAKEZA, DAN WERNER (Cei trei) ; PETRE ILIESCU-ANATIN (Posacul) ; ANGHEL POPESCU (Un musafir).

Hotărît să-și invite publicul mai des la comedii și preocupat, în mai mare măsură, de conținutul educativ și de actualitatea acestora, Naționalul craiovean a reprezentat, în premieră pe țară, noua piesă a lui Corneliu Leu, *Profesorul Demnitate*.

Satira la adresa traficului de influență și a parvenirii prin aranjamente de tot soiul, a lipsei de principialitate și de cinste, atunci cînd nu mai e vorba de teoretizarea relațiilor sociale, ci de practica lor, pledoaria pentru respectarea normelor eticii și echității socia-

liste, în sensul punerii de acord a teoriei cu practica, mărturisesc, toate, deopotrivă, bunele intenții ale autorului și o anumită acuitate a observației sale sociale. Există, deci, suficiente argumente pentru a socoti oportună alegerea unei lucrări dramatice animate de astfel de probleme, într-un repertoriu teatral care vrea să răspundă efectiv sarcinilor sale educative — formarea conștiinței socialiste a omului nou, afirmarea demnității și a integrității sale morale.

Numai că repertoriile nu se realizează doar în principiu. Simpla abordare a unei teme de actualitate nu este suficientă; ea se cere susținută de un text artisticește valoros, cu un conflict dramatic în stare să-l anime cit de cit, cu o acțiune convingătoare, cu o logică — fie ea și elementară — în evoluția personajelor (treccrea acestora de la „negative“ la „pozitive“, de pildă, neputînd să fie arbitrară, nici neverosimilă). Caracterul educativ al lucrării nu se va putea realiza, atîta timp cît ceea ce se prezintă pe scenă rămîne artificial și nu e în măsură să convingă. Niciodată, problematica nu se poate substitui valorii artistice. Este clar că autorul și-a dorit nu o comedie oarecare, ci o satiră a năravurilor sociale. Numai că procedeele și mijloacele sale artistice nu sînt la înălțimea intențiilor : se ezită nu numai în modalitatea de realizare a personajelor — unele, prezentate realist, altele, subliniat caricaturale — ci și în modul de realizare a unuia și aceluiași personaj, printr-o nejustificată schim-

Iancu Goanță (Blănaru) și Leni Pințea-Homeag (Suzana)



bare a registrului dramatic în care este tratat (în special, membrii familiei Blănaru).

Vădit stînjiți în apariții scenice schematice, nediferențiate caracterologic ori șarjate didactic și cam fără umor, actorii se străduiesc, totuși, cu onestitate, să le însuflețească, să le dea căldură și culoare și depășesc chiar, uneori, ariditatea textului; dar nu au cum lupta cu lipsa de autenticitate a întregului. Interpretînd rolul titular — mai generos prin dimensiuni — al profesorului Blănaru (zis și Demnitate), Iancu Goanță dovedește, astfel, o surprinzătoare siguranță scenică în stăpînirea linearității și a rigidității acestui personaj, a „izolării teoretice“, care-l face să fie picat din nori în aranjamentele ce se petrec sub nasul lui, în propria sa casă, cu propria sa familie. Leni Pințea-Homeag, în rolul soției profesorului, construiește un personaj voluntar și tenace, cu nu mai puțină tenacitate proprie. Mihaela Arsenescu reușește, și ea, să fie o prezență agreabilă, în rolul fiicei. Și Radu Negoescu se străduiește să găsească o justificare mai profundă personajului său, Mihai. Dacă nu reușesc pînă la capăt, dacă, pînă la urmă, personajele rămîn, totuși, prea puțin convingătoare, vina nu este a lor. Se mai descurcă, cum pot, Valeriu Dogaru (Stejărel) și Mihai Constantinescu (Iorgulete); dar alți actori de valoare ai teatrului, între care și Constantin Sassu, în Vicile, rămîn handicapați de schematicismul textului.

Pe linia strădaniilor de însuflețire a textului se înscriu și eforturile regizoarei Valentina Balogh și ale scenografului Vasile Buz, cu unele încercări notabile de dinamizare a acțiunii și de compunere a grupurilor de personaje, fără ca delimitarea lor netă, din finalul spectacolului, să ne apară mai puțin arbitrară.

Față de piesa anterioară, *Femeia fericită*, scrisul dramatic al lui Corneliu Leu nu se află deloc în progres, cu *Profesorul Demnitate*. Acuitatea observației sale sociale nu se sprijină pe o construcție dramatică riguroasă și consecventă, în măsură a face percutantă această observație în planul expresiei teatrale.

Dorința firească a oricărui autor de a-și vedea piesa pe scenă și dorința, la fel de firească, a teatrului, de a se face ecoul actualității, nu trebuie să ne facă să uităm, totuși, de exigențele scenei unui teatru național. Conducerea colectivă a teatrului, care, neîndoios, ține la un repertoriu valoros și reprezentativ, apt să asigure eficiența educativă a actului său artistic, s-ar cuveni, poate, să reflecteze mai adînc asupra acestor exigențe.

Victor Parhon

TEATRUL „BULANDRA“

## UNDEVA, O LUMINĂ

de Doru Moțoc

Data premierei: 11 iunie 1977.

Regia: VALERIU MOISESCU. Secnografia: HELMUT STURMER.

Distribuția: VIRGIL OGĂȘANU (Benedict Preda-Ben); MIHAELA JUVARA (Ursula Seidelman); MIRCEA DIACONU (Sandu Crăcană); ȘTEFAN BĂNICĂ (Gică Rîmboacă); ȘTEFAN VELNICIUC (Un bărbat cu „Chevrolet“); GEORGE OANCEA (Necunoscutul); LUMINIȚA GHFORGHIU (Doctorița); VALERIA OGĂȘANU (Silvia); DUMITRU DUMITRU (Neagu).

Vilceanul Doru Moțoc, profesor de limba română, debutează pe scena teatrului (după debutul ca scenarist TV) cu oarecare prudență, într-o formulă dramaturgică nu lipsită de farmec. Coerența unei fabule dramatice e păstrată doar în elementaritatea ei, teza textului (datoria oamenilor de a ieși cu căldură sufletească în întîmpinarea semenilor) străbate vizibil acțiunea, încît reiese limpede că autorul s-a pasionat de cu totul altceva decît de o construcție literară propriu-zisă. L-au pasionat caracterele. Observația morală la nivelul personajului, investirea lui cu atribute psihologice precise, manifestarea directă a personalității — iată tot atîtea intenții realizate ale autorului. Cit privește formula dramaturgică, ea nu este insolită. Un spațiu oarecare (aici, o stație de benzină pe o șosea) este locul de adunare, intenționată sau întîmplătoare, a unor oameni pe care destinul îi înlanțuie o clipă, îi constrînge să se exprime, pentru ca, apoi, să-i risipească — cu cîștig moral pentru cei mai mulți — la rosturile lor.

Majoritatea personajelor din benzinărie sînt animate de dorința, viu exprimată, de a se realiza moral, de a întîmpina „undeva, o lumină“, adică de a spera, îndreptățit, în ideal, în împlinirea lui, dată fiecărui om curat sufletește. Ben, băiatul lovit nedrept în cariera ce se anunța strălucită, Silvia, fata debusolată, doctorița, cu elanurile patetice ale începutului de drum, Gică Rîmboacă, ascunzînd sub limbajul argotic o umanitate profundă, au în comun sensibilitatea pentru „lumina“ ce trebuie să se aprindă, vestin-

du-le limanul visat. Liman pentru care luptă, pentru care se păstrează oameni întregi, pentru care ajută și riscă.

Spectatorului i se oferă, așadar, mai puțin o „piesă“, cît o suită de chipuri morale dezinvolt gîndite. Cum portretul scenic este un bun exercițiu pentru dezvoltarea unui puternic conflict, găsim justificată dorința lui Doru Moțoc, de a lucra întîi, atent, personajul, rezervînd viitorului construcțiile scenice substanțiale.

E ceea ce a înțeles deplin și regizorul Valeriu Moiseșcu. În majoritate, actorii aleși de el au predispoziție pentru portret, sondînd cu pasiune tipologiile. Virgil Ogășanu înfățișează tristețea reținută a fostului medicinist, „autoexilat“ la stația PECO, pentru calmare sufletească și contemplație. Speranța sa înfloresce ori de cîte ori simte în interlocutor avînturi nobile. Ogășanu conferă personajului chiar o predispoziție lirică, jucîndu-i cu finețe însingurările și elanurile, manifestate alternativ, proprii omului ce se caută. Silvia Valeriei Ogășanu e un personaj destul de schematic, pe care actrița îl parcurge modest, accentuîndu-i doar stările. Fata care simte primejdia blazării într-o legătură fără orizont caută „iubirea“, după formula cunoscută a intuiției, transformată, după două acte, în certitudine. Realizat din cîteva linii ferme este portretul doctoriței, cu ideal atins, acționînd în spiritul nobilei misiuni. Luminița Gheorghiu a făcut exact ceea ce trebuie. Mircea Diaconu este, cu siguranță, revelația spectacolului. Agentul de circulație Sandu Crăcană, tip savuros de om robust, cu automatisme necesare într-o meserie a vigilenței, are candorile omului de la țară și un fond puternic de bunătate. Actorul l-a portretizat cu virtuozitate stilistică. Ștefan Bănică a fost distribuit într-un rol obișnuit pentru el — o pușlama simpatică, cu durități, dar, cu tot aerul bufon al comportării, și cu lirism, gata de sacrificiu. Siguranța lui Bănică în jocul unui asemenea tip de eroi place, cu îndreptățire. Un „necunoscut“, pus și el în situația de a acționa, alături de ceilalți, pentru salvarea unui om, lasă să se întrevadă identitatea unui încercat activist de partid, cu un copleșitor fond de umanitate, încălzind, pur și simplu, sufletele celor din jur. Este, după personajul Crăcană, o altă reușită portretistică a piesei, la care a contribuit și actorul George Oancea. O nostimă turistă nemțoaică joacă Mihaela Juvara, redîndu-i, cu subtilitate, emoția în fața nenorocirii. Un cinic, carierist prin vocație, a înfrunchipat Ștefan Velnicuic.

Cu toate aceste personaje, cu toți acești actori, buni, Valeriu Moiseșcu a lucrat atent, preocupat, cum spuneam, să le precizeze scenic identitățile. Scenografia lui Helmut Stürmer (interiorul stației PECO) este de strictă funcționalitate. Exprimate alert, într-o limbă îngrijită, cu simplitate ce încîntă, personajele lui Doru Moțoc dovedesc că autorul lor înțelege matur oamenii și viața. Așteptăm cu



Virgil Ogășanu (Benedict Preda), Ștefan Bănică (Gică Rimboacă) și Mircea Diaconu (Sandu Crăcană)

justificat interes construcția dramatică, de tensionată coeziune, pe care, sigur, Doru Moțoc poate s-o realizeze.

Ionuț Niculescu

TEATRUL EVREIESC DE STAT

ȘOMAJ FĂRĂ RASĂ

după Alexandru Sahia

În deceniul al patrulea — nuvela lui Sahia e scrisă în 1936 — maladiile cronice ale societății capitaliste treceau printr-o fază de activizare; printre ele, șomajul lua o formă acută, evoluția lui lentă, subreptice, prezentînd acum aspecte pe cît de tragice, pe atît de spectaculoase. Grefate și pe fondul diversității antisemite, manifestările paroxistice ale fenomenului, duse pînă la cazurile-limită, nu se putea să nu-l solicite pe condeierul militant care a fost redactorul „Bluzelor al-



O inspirată adaptare scenică a nuvelei, într-un musical evocator

bastre“. Astfel, Leib Goldenberg, evreu, falitul „negustor al calicimii“, caută zadarnic de lucru, de câteva luni — cu alte cuvinte, e șomer. Acasă îi plîng de foame soția și cinci copii („cînd i-a făcut?“) — cel mai mare, Simon, e tuberculos, din care boală va și muri. Vecinul și prietenul lui, Haralamb Oanță, arian, e. așijderea, șomer. Dar, de la o vreme, acesta din urmă începe a-l ocoli, determinîndu-l pe Leib să creadă că vecinul lui s-a făcut „un antisemit“. Adevărul e.

însă, altul : nevoit, pentru a cîștiga bani, să recurgă, ca și Leib, dealtfel, la un expedient pe care îl socoate degradant, Oanță îl evită, de rușine. Întîlnirea celor doi, în chiar exercițiul ridicolei lor profesii, clarifică situația, iar concluzia e chiar tipărită în finalul povestirii : „Dar cum aș putea eu să te urăsc pentru că ești evreu?... Ura asta, Leib, este tot o născocire (de fapt : *ficțiune, plâsmuire-n.n.*) a bogăților“.

Un pasionat și valoros cineast (am numit pe Savel Stiopul), ispitit de aspectele specifice ale textului literar, a avut, pare-se, inițiativa creării unui scenariu de film, care, preluat de harnicul și talentatul George Teodorescu și sprijinit pe muzica lui Adalbert Winkler, a devenit *Șomaj fără rasă*, musical-ul ce se joacă astăzi la T.E.S.

Spre a-l aduce la luminile rampei, autorii spectacolului au valorificat sugestiile izvorului, operînd, cu această ocazie, și unele mutații, obișnuite în asemenea cazuri și aproape deloc supărătoare : astfel, lui Oanță i s-a coborît vîrsta pînă la aceea a adolescenței, prag la care tot autorii spectacolului au fost nevoiți s-o înalțe pe Haia, fiica cea mai mică a lui Leib, în textul literar, impuberă și jucîndu-se cu păpușile, astfel încît între cei doi să se poată închea o zguduitoare poveste de dragoste, de două ori zguduitoare, pentru că Leib (precum Manasse al lui Ronetti Roman) nu poate concepe un ginere ne-evreu ; și, apoi, pentru că din nelegitimata idilă rezultă un copil, care (precum pe tatăl Anei Glanetașului) îl obligă pe Leib să consimtă, totuși, la căsătorie, exprimîndu-și el, concret, consimțămîntul, prin cumpărarea (cam prematură, totuși, devreme ce fătul n-are nici trei luni) unui cărucior.

Data premierei : 6 octombrie 1977.  
Versiunea scenică și regia : GEORGE TEODORESCU. Scenografia : MIHAELA DEMETRIADE.

Distributia : RUDY ROSENFELD (Leib) ; TRICY ABRAMOVICI (Haia) ; RUIHELE HELLER SCHAPIRA (Sura) ; ION PODOLEANU (Simon) ; ADRIAN MANDEL, EMIL SCHMIDT (Oanță) ; MANO RIPPEL (Zalman) ; SAMUEL FISCHLER (Iscovici, Domnul Horovitz, Negustorul bătrîn) ; LEONIE WALDMAN-ELIAD (Doamna Horovitz) ; LENA MORARU (Coca Horovitz) ; LUCIA MAIER (Croitoreasa, O muncitoare, O mamă) ; SONIA GURMAN (Franzelărita) ; SAMY GODRICH (Ambulantul, Un portărel) ; BEBE BERCOVICI (Negustorul chel, Un portărel, Vasile) ; BENNO POPLIKER (Moș Costache, Domnul cu flori) ; DAN SCHLANGER (Un muncitor) ; IRINA DALL (O muncitoare) ; MARIETTA NEUMANN, NUȘA PONGRATZ-STOLERU (Doamne).

Sint, repet, toate acestea, operații curente la asemenea gen de adaptări, menite să sporească dramatismul sau, dacă vrei, melodramatismul unei povestiri înduioșătoare, în speță, mai degrabă prin naivitatea ei liniară decât prin cine știe ce complicații de factură tragică. Important e că ele au fost efectuate într-un spirit ce nu contravine autorului „Ploii din iunie” și „Cimpicii de sînge a Mărășestilor” și că nu depășese limitele, admise de convenția teatrului cîntat, ale bunului-gust. Pe scurt, spectacolul, prin ritmul lui susținut, prin încercarea, destul de izbită, de evocare a Bucureștilor epocii (citatele muzicale din Elly Roman: „Uona”, „Două viori” și „Ce-i al meu, al meu rămîne”, foarte utile), prin muzica inspirată, place.

În rolul lui Leib, Rudy Rosenfeld a creat un personaj convingător, poate, prea convingător, atunei cînd, potrivit-se textului literar, care spune, la un moment dat, „caleă anapoda... are un mers de om speriat și mai mult alergic”, ne oferă un joc de scenă mai aproape de un Fedia Protasov, al regretatului Critico, decât de comportarea unui biet șomer; o prezentă, ca întotdeauna, mai mult decât agreabilă, a fost Tricy Abramovici (Haia), într-un rol în care n-a prea avut multe de făcut; veteran al scenei din strada Iuliu Barasch, Mano Rippel și-a impus, și aici, într-un rol episodice, personalitatea artistică; Adrian Mandel (Oantă), Ruhele Heller Schapira (Sura) și toți ceilalți componenți ai distribuției, mîna sigură a regizorului George Teodorescu, scenografia Mihaelei Demetriade, baletul Adinei Cozar și al lui Sergiu Anghel merită, deopotrivă, încă o dată, toată admirația pentru pasiunea cu care se dăruiesc scenei unui teatru la care întotdeauna se găsește (fără nici o îndreptățire)... un bilet în plus.

**Radu Albala**

„Piatră la rinichi” pe scena teatrului din Oradea: o montare fluentă și cîntată, mîzind pe efecte comice...

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA  
—SECȚIA ROMÂNĂ

## PIATRĂ LA RINICHI

de Paul Everac

Data premierei : 15 septembrie 1977.

Regia : SZOMBATI GILLE OTTO.  
Scenografia : BIRO I. GEZA.

Distribuția : ION ABRUDAN (Virgil Urechiatu) ; ION MÎINEA (Farfuz) ; NICOLAE TOMA (Hărăbaie) ; GRIG SCHITCU (Strungă) ; MARCEL SEGĂRCEANU (Doctorul Ranchiș) ; MARCEL POPA (Roșcovă) ; ION MARTIN (Viorel Scurtuleț) ; MARIANA VASILE (Camelia Strășineanu) ; OLIMPIA MÎINEA (Mardare) ; ALLA TAUTU (Doctorița Odobitea) ; DOINA URLĂȚEANU (Sora medicală) ; ANCA MIERÉ-CHIIRILA (P'ca) ; FLORENȚA MANEA (Geta Plăcintă).

Subiectul (mai corect spus, motivul) piesei *Piatră la rinichi* de Paul Everac nu este nici foarte nou, nici foarte original. Ceea ce, dealtfel, nici nu are prea mare importanță, deoarece motivele și subiectele se tot împru-



mută, de mai bine de două mii de ani, fără ca, prin aceasta, literatura dramatică și teatrul să fi avut ceva de pierdut.

Cu greu am putea stabili paternitatea certă a unui subiect în care tiranul (ori, în varianta lui mai nouă, directorul abuziv) s-a înconjurat de o clică de profitori slugarnici, corupți și fără scrupule, prin care manevrează o adevărată rețea de servicii și contra-servicii personale, în detrimentul, vădit, al obștii. El poate să taie și să spînzure în cetate (sau în întreprindere ori centrală), după bunul lui plac (și ca pe propria lui moșie sau feudă), pînă cînd spiritul de dreptate al celui năpăstuit capătă curajul de a-și striga nemulțumirea și de a se revolta. Revolta celui personaj din partea căruia ne-am fi așteptat cel mai puțin la așa ceva (legile teatrului cer nu numai ca „mielul” să „turbeze”, ci și ca „preotul”, să zicem, să devină un „discipol al diavolului”) dobîndește sprîjinul celorlalți oameni cinstiți și drepti, astfel încît tirania e detronată și moștenitorul legitim își recapătă sceptrul (adică, directorul rău e destituit și în locul lui va veni unul bun). Nu lipsește nici povestea de dragoste, care se adaugă în cantități, combinații chimice și limite morale specifice epocii, fata fiind mereu alături de tînărul erou, stimulîndu-l în lupta sa pentru dreptate, în timp ce, într-o formă sau alta și din diverse motive, personajele servind puterii tiranice se opun fericirii lor. În ciuda acestei scheme, pe care foarte mulți autori, conștient sau nu, o respectă, piesele de teatru în care o putem regăsi continuă să ne intereseze și să ne apară ca noi și originale; bineînțeles, în măsura în care autorii nu rămîn tributari schemei, ci o depășesc, prin autenticitatea substanței și prin noutatea ideilor.

Din acest punct de vedere, ar fi de remarcant faptul că piesa lui Paul Everac, chiar dacă seamănă cu alte comedii, cunoscute, nu datorează nimic, în mod special, vreuneia dintre ele. Autorul își tratează subiectul liber de orice constrîngere. Scriitura e alertă, cinematografică, replica e suculentă și virulent satirică, comedia revărsîndu-se din belșug, în tușe groase (alunecînd însă, uneori, în tente vulgare sau în aluzii licențioase).

Se cuvine să subliniem, totodată, că autorul are în vedere condamnarea nu numai a profitorilor, ci și a pasivității și a docilității celor cinstiți, pasivitate care favorizează existența abuzurilor. Funcționarea normală a organismului depinde de eliminarea „pietrei la rinichi” care poate să apară și pe plan social (corupție, trafic de influență, abuz de putere ș.a.m.d.), eliminare condiționată, la rîndul ei, de eliminarea „pietrei la rinichi” individuale (pasivitate, frică, lipsă de combativitate — combativitate fără de care democrația se goleşte de conținut). Mai ales prin acest aspect al mesajului ei, prin pledoaria pentru o puternică opinie de masă împotriva celor ce încearcă să se sustragă de la aplicarea în viață a principiilor și normelor eticii și

echității socialiste, căutînd, totodată, să frîneze continua democratizare a vieții noastre sociale. Piesa lui Paul Everac e mai „la zi” decît multe altele și poate fi cu atît mai oportună în repertoriul unui teatru preocupat să răspundă sarcinilor sale educaționale.

Un astfel de repertoriu este și cel al Teatrului de Stat din Oradea, care și-a deschis stagiunea la 15 septembrie, la Aleșd, fără ca reparațiile de la sediu să-l împiedice să-și onoreze la timp și cum se cuvine obligațiile. Spectacolul cu piesa lui Paul Everac, realizat în premieră pe țară, de regizorul Szombati Gille Otto, în decorurile ostentativ caricaturale ale lui Biro Géza, subliniază dimensiunile hiperbolice ale satirei și are, în general, fluenta și ritmul necesare comediei.

Ion Mîinea, în rolul grobianului director Farfuz, își intuește exact personajul, odios, deopotrivă, prin lipsa de scrupule și prin inteligența cu care urmărește fiecare mutare posibilă, în rețeaua sa de relații, prin rapiditatea cu care-și „schimbă părul” ca să-și păstreze „nărvul”; interpretarea sa este centrul de greutate al spectacolului. Ar fi fost de dorit ca replica să i-o dea, cu aceeași pregnanță scenică, Urechiatu, tînărul modest care se revoltă, interpretat de Ion Abrudan cu convingere, dar nu destul de convingător.

Contururi caricaturale cam îngroșate realizează Nicolae Tomă (Hărăbaie), Grig Schiteu (Strungă), Olimpia Mîinea (contabila Mardare) și Marcel Segăreanu (doctorul Ranchiș), ultimii doi, cu un exces de teatralitate cam desuetă, care nu aparține doar personajelor. O bună interpretare a fetei din schema conflictuală amintită (în cazul dat, fata e... proaspăt divorțată, răspuns la abuzurile ce se petrec, citeodată, și pe planul vieții de familie) se datorează actriței Mariana Vasile. Cuplul pe care îl face cu Ion Abrudan nu are, totuși, strălucirea vitalității și a tinereții, pe care a intenționat-o autorul.

Deși *Piatră la rinichi* e scrisă cu vervă, imaginînd scene și situații scenice de mare virtuozitate, cu replici excelente, spectacolul n-a putut evita unele lungimi.

Interpretate destul de corect, unele personaje secundare, ca doctoarea Odobîcă (Alla Tăutu) și secretara Pica (Anca Miere-Clirilă), nu capătă suficient relief scenic, datorită partiturilor cam sărace. În schimb, personajul Geta Plăcintă l-a preocupat mai mult pe autor; mai generos, rolul e bine acoperit de către Florența Manea.

Nesatisfăcător rezolvat rămîne momentul important al solidarizării muncitorești din timpul ședinței care are loc în final, regia fiind și ea mai atentă, aici, la efectele comice decît la fondul problemelor care se pun. Este și motivul pentru care spectacolul, în ansamblu onorabil, nemulțumește uneori printr-o subliniere prea apăsată a ceea ce s-ar fi cuvenit să fie estompat.

*Piatră la rinichi* demonstrează încă o dată că Paul Everac se simte în largul lui nu numai în drama socială sau în cea de inspirație istorică, ci și în comedia satirică de actualitate. Totuși, în comedie, scriitorul se cam lasă furat de pitorescul grosier al unor personaje și n-a dat încă piesa pe care sîntem îndreptățiți să o așteptăm.

Victor Parhon

## TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

# VIEȚI PARALELE

de Ovidiu Genaru

Data premierei : 15 septembrie 1977.  
Regia : EDUARD COVALI. Scenografia : VASILE JURJE. Ilustrația muzicală : IOAN TEODOR.

Distribuția : EUGENIA BALAURE (Meri) ; CARMEN PETRESCU (Liz) ; TRAIAN PÂRLOG (Feneșan) ; FLORIN MĂCELARU (Alexandru) ; VALENTIN URITESCU (Bazil).

Noul text de teatru al poetului Ovidiu Genaru, publicat, dealtfel, și în revista noastră, sub titlul *Viața particulară*, se afla, de mai multă vreme, în atenția Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, și a fost chiar îmbunătățit prin colaborarea dintre secretariatul literar al teatrului și autor. Dar nu posibilele diferențe de replică dintre textul tipărit și cel jucat ne interesează în această cronică, ci spectacolul realizat de regizorul Eduard Covali și de trupa de actori din Piatra Neamț.

Ne interesează, mai întii, un spectacol semnat de Eduard Covali, pentru că realizările de pînă acum ale acestui om de teatru l-au definit ca pe un îndrăgostit de lumea fabuloasă a basmului (pe care a reînviat-o nu numai ca director de scenă, ci și ca autor de text) și ca pe un sensibil lector al operelor romantice. Dar, dacă, tematic, Eduard Covali pare să prefere problematica vîrstelor juvenile, estetica teatrală pe care o slujește acest regizor dovedește un spirit larg, cultivat, îmbinînd modalități, să zicem, renaștentiste, cu altele, acut moderne, nu în scopul de a epata printr-o montare de regizor, ci urmărind, dimpotrivă, să realizeze un spectacol al actorilor, prin actori.

Noul text dramatic al lui Genaru abordează problema tinerilor deusolați, oprindu-se la cazul particular al unei familii compuse din trei persoane : tatăl, directorul unei uzine din provincie, mama, păstrînd nostalgia poziției sociale burgheze, și fiul, aflat la vîrsta opțiunii și a destinului profesional. Anumite elemente de viață duc la înstrăinarea reciprocă a membrilor acestei familii, la acele *vieți paralele*, stinghere și înstingerite.

Ceea ce ne-a surprins este faptul că Eduard Covali, altădată atent la cadrul (și la mesajul) scenografic al spectacolului, nu a mai contat, de astă dată, pe acest foarte important personaj. Din stîmă, probabil, pentru autorul textului, regizorul nu a mai solicitat imaginația scenografului Vasile Jurje, care, comod, s-a rezumat la indicațiile autorului și nu ne-a prezentat nici o idee originală, care să pună în valoare ambițioasa temă a piesei. În schimb, bun cunoscător al posibilităților trupei de actori, Covali a știut să conceapă o distribuție bună, chiar foarte bună. Prin distribuirea actriței Carmen Petrescu în (aparent) ușuratică Liz — fata care va influența hotărîtor metamorfoza etică a tînărului, abia ieșit din adolescență, Alexandru — sau a actorului Valentin Uritescu, în rolul (aparent) alienatului mental Bazil — fratele doamnei Meri Feneșan, alt personaj lucid al piesei — Eduard Covali și-a asigurat „mo-

Confruntare finală între tată și fiu. În scenă, Eugenia Balaure (Meri), Florin Măcelaru (Alexandru), Traian Pârlog (Feneșan) și Valentin Uritescu (Bazil)





In prim-plan, Carmen Petrescu (Liz) și Valentin Uritescu. In planul doi, Florin Măclaru

torul" spectacolului, pentru că, deși aceștia apar ca personaje adiacente (problema etică fiind aceea a tovarășului director Feneșan, a soției sale, Meri, și a fiului lor, Alexandru), de fapt, adevăratele prim-planuri ale textului și, desigur, ale spectacolului sînt tocmai Liz și Bazil.

Ceea ce impresionează, de pildă, la Valentin Uritescu este tocmai gama bogată de mijloace scenice pe care le posedă. Tristețea secretă a omului care vede adevărul este întretinută de Valentin Uritescu nu numai prin tehnica pauzei, prin așa-zisele replici mute, ci și prin modalitățile tradiționale ale comediei. Stîngăcia lui comică conține o mare durere. Privirea, gestul, capătă, la Valentin Uritescu, un balans original între plînsul surd și risul zgomotos.

Rolul foarte greu, niciodată liniar, al actriței Carmen Petrescu a fost bine dus pînă la capăt. Ușoarele stridențe aparțin mai degrabă textului decît actriței, care are acel simț special ce face legătura dintre lumea scenei și aceea a spectatorilor. Ea știe să joace un rol, dar și să se joace, pe sine însăși, în rol.

Ca întotdeauna, Eugenia Balaure își stăpînește, cu demnitate profesională, personajul. Meri este, prin Eugenia Balaure, un personaj autentic, care, conform destinului său, este dezvăluit pînă la prăbușirea în sine, pe măsură ce adevărul vieții i se relevă.

Mai puțin interesanți ni s-au părut tatăl și fiul, în interpretarea actorilor Traian Pîrlög și Florin Măclaru, poate, pentru că rolurile

nu le-au oferit elementele necesare unei reale întreprinderi actoricești.

Recenta premieră absolută de la Piatra Neamț nu este, însă, expresia absolută a posibilităților trupei de actori, nici ale regi-zorului, nici chiar ale autorului.

Paul Tutungiu

TEATRUL DRAMATIC  
„BACOVIA” DIN BACĂU

## 24 DE ORE DIN VIAȚA UNUI GENIU

de Mihai Sabin

Data premierii : 15 septembrie 1977.

Regia : CRISTIAN PEPINO. Scenografia : DECEBAL SCRIBA. Ilustrația muzicală : CRISTIAN PEPINO.

Distribuția : DUMITRU LAZAR-FULGA (Ginju) ; MONICA BORDEIANU-FULGA (Olga) ; ROMEO MUȘETEANU (Iulian) ; CONSTANȚA ZMEU (Melania) ; CONSTANTIN MĂNEA (Răcaru) ; FLORIN BLĂNĂRESCU (Bunescu) ; MIRCEA CREȚU (Titus).

Punînd în scenă această piesă a regretatului poet Mihai Sabin, băcăuanii nu au împlinit numai un pios act *in memoriam* ; ei au făcut și o foarte bună alegere repertorială, pentru deschiderea — în actualitate — a stagiunii. Într-adevăr, *24 de ore din viața unui geniu* este un eseu dramatic care se ocupă de statutul omului în societatea noastră socialistă, de relația dintre personalitatea prominentă și grupul din care s-a detașat, și pledează pentru frumusețea lumii așa-zis anonime, lumea celor care, undeva, în provincie, se realizează prin lupta modestă, dar demnă. Teatrul care abordează problemele conștiinței cunoaște, în literatura noastră nouă, o reală dezvoltare ; mai puțini scriitori se rafiază, însă, la formula eseuului dramatic. Mihai Sabin a optat pentru teatrul eseistic, poate și pentru că, după o experi-



ență fructificată în câteva volume de poezie, obișnuit cu metafora, deci, cu înțelesurile exprimate lapidar, s-a simțit mai la îndemână într-o astfel de modalitate a dramei. Pentru cine a urmărit drumul în dramaturgie al poetului Mihai Sabin — debutul pe scena Teatrului din Bacău, în stagiunea 1973—1974 (*Totul într-o noapte*), piesele tipărite (*Întoarcerea lui Ulyse și Adio, doctore*), cărora li se adaugă *Baricada bătrînilor fericiți* și manuscrisul recent descoperit, *Final de mare montare* — este clar că acest scriitor evolua către o dramaturgie originală, condamînd conformismul, osificarea și raporturile false dintre oameni.

Titus, geniul din piesa în premieră la Bacău, trăiește drama celui ce-și descoperă, brusc, imperfecțiunea, ba, mai mult, faptul că viața îi poate oferi și o altfel de ipostază, o altfel de relație cu semenii. Titlurile de profesor doctor și de academician, alt de amănitoare atunci cînd le etalezi în provincie, îl mortifică, îi creează sentimentul că a devenit obiect de muzeu, un exponat fixat într-o vitrină. Cadrul ales este chiar un muzeu de științe naturale, în care predomină păsările împăiate și fluturii, mai ales fluturii. Muzeograful, colecționari prin profesie, etnologii, sînt concurați, la rîndul lor, de un foarte interesant personaj, doctorul Bunescu, de asemenea colecționar conștiințios; dar speciile pe care le caută el sînt altele: „Am o mare slăbiciune pentru persoanele care au reușit în viață”, declară acesta.

Sosirea vestitului Titus, a acestui „noro-cos”, cu o strălucită carieră științifică, este un eveniment. Invitația pe care directorul muzeului i-o face savantului Titus, pentru „24 de ore în provincie”, se transformă într-o luptă între așa-ziiișii nerealizați, pe de o parte, și personalitatea de prestigiu internațional, pe de alta. De fapt, Titus venise nu pentru a-și etala, în fața colegilor de facultate, laurii de om, ieșit din comun, ci pentru a încerca să refacă o legătură sentimentală, întreruptă nemotivat, între el și Olga. Încercarea nu reușește, viața a răsturnat relațiile, a modificat punctele de vedere. Pentru că toți, celălalt muzeograf, Gînju, sau doctorul Bunescu (care se intitulează și el „un fel de muzeograf”), sau Olga, sau chiar cel care-l invitase, fostul său coleg de facultate, Iulian, adică, acum director, păstrează un ton de agresivitate politicoasă, uneori cinică. Titus Bujoreanu — autor de lucrări traduse în zece limbi și viitor academician, cum îl numește, ostentativ, Gînju — asistă, astfel, neputincios, la demistificarea sa, la „influturarea” sa. „Ceea ce vedeți, spune Gînju, sînt fluturii. Ei trăiesc numai 24 de ore. Larva fluturelui se numeșteomidă...”

Dar Sabin nu rămîne numai la accepția metaforică a noțiunii de fluture, ci lărgeste sensul ei în plan uman, de altfel, reușind să obțină efecte interesante. „Nu e de ajuns să înțelegem că fluturii pot fi diurni și crepusculari. Mai trebuie să înțelegem că viața lor, de 24 de ore, cuprinde și toate ezitățile,

și toate speranțele — comentează Titus. Se pare că această descoperire am făcut-o astăzi, pe cînd încercam să fiu fluture”. Sabin merge mai departe cu investigația sa etică și ajunge pînă la negarea sau, mai bine spus, recalificarea valorilor morale. Este vorba de sentimentul invidiei, prezent în relația personajelor cu evasirealizatul Titus. „Crezi că invidia este neapărat un sentiment urît?” — întreabă Iulian. Răspunsul lui Titus, negativ, creează piesei un suport filozofic nou, al generozității creatoare, al înțelegerii umane asupra individului social, luat ca întreg, judecat nu printr-o anume faptă, ci prin rezultatul tuturor faptelor sale. Invidia este considerată și ca un posibil element motor în mecanismul afirmării personalității, și nu, neapărat, ca o soră a detestabilului sentiment care este ura între semenii.

Finărul regizor Cristian Pepino a încercat să înfățișeze pe scenă, odată cu dezbaterea etică, și evoluția personajelor, de la o stare de conștiință la alta, de la o realitate în sine la altă realitate, pentru sine. Tentat de posibilitatea comediei — pe care, de altfel, autorul n-a exclus-o — Cristian Pepino a rămas la țărmlul dramei; nu, însă, fiindcă n-ar fi avut suficientă imaginație pentru a traversa tot teritoriul ei, ci pentru că tovarășii săi de drum, actorii, nu s-au dovedit suficient de inspirați, cel puțin, în seara cînd am văzut noi spectacolul. Mircea Crețu, în rolul savantului Titus, rămîne străin de drama reală a personajului. Ce folos că Sabin construiește spectacolul de teatru în fața spectatorului, dacă Romeo Mușeteanu nu poate alterna, pe scenă, rolul actorului, cu rolul de director romantic? Gînju este întruchipat patetic și nenuanțat de Dumitru Lazăr-Fulga. Constanța Zmeu și Constantin Manea își profesează, însă, cu discernămint meseria de actor, iar Florin Blănărescu sugerează, în rolul doctorului, un machiavelic colecționar de destine.

Paul Tutungiu



TEATRUL DE STAT  
DIN TURDA

# COTELE APELOR DUNĂRII

de Valentin Munteanu

Data premierei: 15 septembrie 1977.  
Regia: AURELIU MANEA. Scenografia: CLARA RACZ-MANEA.

Distribuția: TRAIAN COSTEA (Promet); EUGENIA CHIOREANU-JIGA (Maria); STELIAN STANCU (Directorul); MARIA VORONCA-SMARANDACHE (Inspectoarea); VALERIU PREDĂ (Dispecerul); STELA FURCOVICI-GĂSPĂREL (Sabina); MIHAI IONESCU-VRĂNEȘTI (Paznicul); NICOLAE MANOLACHE (Eugen); GEORGE BOSSUN (Inginerul-șef); PUIU NEAGU (Milițianul); NAE FĂGĂDARU (Bătrînul).

Autorul e tânăr. Numele lui, cu circulație încă restrînsă, se leagă de cîteva scenarii pentru radio și televiziune, de cîteva piese într-un act — mult jucate de echipele amatoare — de o piesă reprezentată, fără prea larg ecou, acum cîteva stagioni, de *Hotel „Zodia gemenilor“*, comedie abilă, cunoscută anul trecut, în sfîrșit, de această dramă cu titlu derutant, *Cotele apelor Dunării*, pe care o prezintă, în premieră pe țară, Teatrul de Stat din Turda.

Este povestea unor căutători de aur, dar nu a unor căutători de aur de legendă, ci a unor mineri din zilele noastre, povestea căutărilor neîntrerupte, a eșecului, a încrederei, a luptei pentru viață. Este, mai presus de toate, povestea solidarității umane în fața amenințării morții.

Undeva, în munții noștri, o mină auri-fără pare să se fi scătuit. Exploatarea ei a devenit nerentabilă, ar trebui închisă. Singurul care crede în existența unui filon ascuns este Promet, miner din tată în fiu; și, poate, nu în existența filonului, cît în speranța lui Promet, mai cred directorul minei și tinăra ingineră Sabina. Se produce un accident: cercetînd o galerie abandonată, Promet este surprins de o surpare, izolat, amenințat să piară din lipsă de aer. Toate forțele sînt îndreptate spre salvarea lui. Se pornește un uriaș efort solidar, se sapă, dar, mai ales, i se insuflă speranță. Se duce bătălia cu timpul și cu deznădejdea. Legătura telefonică e singura care-i unește pe cei de la suprafață cu cel din subteran. Și, prin ea, legătura sufletească, a directorului, a so-



Stela Furcovici-Găspărel (Sabina), Stelian Stancu (Directorul) și Traian Costea (Promet)

țici lui Promet, a colegei lui, a dispecerului, a tuturor celor care luptă pentru ca Promet să trăiască; să vrea să trăiască; să fie salvat. Această cursă cu timpul, această goană împotriva morții e pe jumătate cîștigată, pe jumătate pierdută: Promet e scos la suprafață, dar directorul moare. Inima lui nu a rezistat suprasolicitării.

E o poveste simplă, despre speranță, despre solidaritate, despre viață și moarte. O poveste cu multă lumină, cu părți de umbră și cu zone cetoase. Promet, căutătorul de comori, are frumusețea omului încrezător în idealul lui, are frumusețea curajului, dar riscă inutil, aruncîndu-se solitar într-o aventură. Trebuie să trăiască această încercare, pentru ca Maria, soția lui, să-l înțeleagă și să-l simtă din nou aproape de sufletul ei. Convingător, efortul tuturor de a-l salva, convingătoare, solidaritatea oamenilor în fața primejdiei; dar de ce, pentru a face și mai convingătoare ideea că viața e prețuită, trebuie să moară directorul? Ce tribut se plătește prin moartea acestuia? Finalul acesta, de un fals tragism, coboară valoarea piesei, care, pînă la căderea cortinei, se menținuse la un înalt nivel de tensiune dramatică.

E surprinzător că Aureliu Manea, regizorul spectacolului, nu a sesizat lipsa de logică și artificialitatea acestei morți, care nu adaugă nimic ideii principale și care nu decurge logic din acțiune. Dacă, însă, facem abstracție de acest moment, spectacolul este impresionant și ridică pe trepte înalte trupa turdecăană. Aureliu Manea stabilește exact gradul de tensiune la care se petrece dramatica întimplare. Un om așteaptă și speră, prizonier al adîncului. Acțiunea se petrece în subteran. La suprafață e doar reflexul acestei lupte. Ceea ce vedem sînt imagini fugare, crîmpeie dintr-o bătălie care se poartă în altă parte. Spațiul larg, deschis spre cer,

pare sorbit de gura puțului de coborire. Scenografa Clara Racz-Manea îndreaptă, obsedant, atenția către celălalt spațiu, nevăzut, ascuns. Forfota de la suprafață se stinge, totul încremenește cînd, din adînc, răzbate, mult amplificat, glasul lui Promet. Vorbele lui construiesc un univers de evocări, visuri, speranțe, încredere. Nevăzut, înghițit de întinericul galeriei surpate, Promet trăiește în privirile celor care-l aud; timpul se scurge chinuitor de încet, spaima și speranța se învecinează, așteptarea se prelungește, dilatată, parcă, de interludiile cîntate tărăgănat. Impresia generală este de șoc, de limită a rezistenței umane. Lungi tăceri sînt sparte de cuvinte, care capătă o forță de explozie.

Aureliu Manea suprasolicită mijloacele, efectul este puternic, emoționant. L-au urmat, într-o deplină înțelegere și într-un perfect spirit de echipă, Traian Costea (Promet, din adîncul galeriei, pe care, deși nu-l vedem decît o clipă, la sfîrșit, îl simțim prezent tot timpul, calm, încrezător), apoi, Eugenia Chioceanu-Jiga (soția lui, reabilitată) și Stela Furcovici (tînăra ingineră, în ai cărei ochi se reflectă speranța tuturor), Stelian Stancu (directorul, dojenitor și îmbărbătător, totodată), Nicolae Manolache (Eugen, profesor de dans cu aere de cuceritor, accident în existența Mariei), Mihai Ionescu-Vrănești (un paznic blajin), Puiu Neagu (un milițian înspăimîntat), Nae Făgădaru (un bătrîn cu mințile întunecate), Valeriu Preda (un dispecer emoționat) și Maria Voronca-Smarandache (o inspectoare obtuză). Toți, egal de buni, într-un spectacol care ar fi fost cu totul remarcabil dacă ar fi avut alt final.

Virgil Munteanu

TEATRUL „A. DAVILA”  
DIN PITEȘTI

## STRADA IUBIRII

de Angela Bocancea

Data premierei: 3 iulie 1977.

Regia și aranjamentele muzicale:  
AL. TOCILESCU. Scenografia: CON-  
STANTIN RUSSU.

Distribuția: HAMDI CERCHEZ,  
MARTA SAVCIUC, SORIN ZAVULOVICI,  
FLORIN PRETORIAN, NINA  
ZĂINESCU, EMILIAN CORTEA.

Angela Bocancea a scris un reportaj dramatic despre tumultul străzii, despre numeroasele mari și mici evenimente cotidiene,

pe lingă care trecem zoriți, dar care dau culoare peisajului nostru intim. „O oră pe strada dumneavoastră” înseamnă, potrivit textului, o oră de convorbiri cu publicul, spațiul scenografic al „străzii” și secvențele dramaturgice avînd misiunea să declanșeze un dialog. Spectacol tipic „de atelier”, *Strada iubirii* valorifică un material faptic bogat, raisonneur-ul — un gazetar în reportaj — prezentînd scene pe marginea cărora sala glosează cu pasiune. Strada este privită, deci, cu un ochi moral: pisălogii, paraziții, ignoranții, indiferenții sînt prezentați ca „fișe de caracter”, unui public, în majoritate, tînăr, stimulat să dezvăluie sensuri adînci, de viață adevărată, în opoziție cu „negativele” privite. Această pledoarie pentru moralitate și pentru omenească conduce la un final apoteotic, ce omagiază omul, forțele sale creatoare. Astfel, fiecare stradă poate deveni o „stradă a iubirii”, prin oamenii ei, ce ies cu iubire în întîmpinarea celorlalți semenii.

Regizorul Alexandru Tocilescu și scenograful Constantin Russu au gîndit un spectacol dinamic, cu interferențe muzicale, în măsură să comunice mai limpede mesajul, dealtfel simplu, al textului. Tocilescu are o frenezie gazetărească; spectacolul său seamănă cu o pagină de cotidian, înțesată de reportaje — o pagină al cărei titlu generic nu e dezmințit de nici un articol. Place, la acest talentat regizor, modalitatea firească de comunicare cu sala, caracterul agitatoric al reprezentației impunînd, în succesiunea scenelor, nervul autentic al frazei directe, fără metaforă, cu țintă precisă.

Tineri actori — reprezentînd pictoni, publicul străzii — înfățișează cu pasiune diferitele tipuri. Spiritul de echipă este suveran, întreaga trupă intervenind cu argumente, subliniind ideile, entuziasmîndu-se odată cu sala. Hamdi Cerchez, reporterul, cîștigă prietenia publicului prin naturalețe; el improvizează cu fantezie subiecte de discuție, conduce abil desfășurarea spectacolului. Marta Savciuc reține atenția prin cîteva crochiuri portretistice (al mătușii, îndeosebi), actrița dovedind aplicație pentru rolurile mici. Sorin Zavulovici dă o probă de aleasă sensibilitate actoricească, în ipostaza de tată. Nina Zăinescu, Emilian Cortea, Florin Pretorian întregesc o trupă entuziasată, care se apropie, cu fiecare spectacol mai mult, de public, vorbindu-i, „de la om la om”, despre multe și mărunte lucruri ce interesează existența noastră cotidiană.

Un spectacol unde se întrebă și se răspunde, cu plăcere vădită, sincer, direct, deci, omenește.

Ionuț Niculescu

TEATRUL MUNICIPAL  
„MARIA FILOTTI“ DIN BRĂILA

## SICILIANA

de Aurel Baranga

Data premierei: 15 septembrie 1977.  
Regia: DUMITRU DINULESCU.  
Scenografia: VICTOR CRETULESCU.  
Distribuția: NICOLAE BUDESCU  
(Tache); ANA CRISTI, ZOE MUS-  
CAN (Jeny); BUJOR MACRIN  
(Bebe); MIȘU BENEĂ (Nichî); NI-  
COLAE CIOCOIU (Anton); RUXAN-  
DRA PETRU (Fifi); NICOLAE ȚĂ-  
RANU (Tibi); MARLENA NEGRU  
(Muchi); JENI DUMITRESCU (Tin-  
ca).

Revăzînd, azi, *Siciliana*, nu-ți vine să crezi că la premiera absolută a putut isca o adevărată „bataille d’Hernani”. Citînd, nu cu mult timp înapoi, în „Flacăra”, relatarea disputei (desfășurată acum șaisprezece ani), aveam senzația că urmăresc o proză fantastică, aproape incredibilă. Din fericire, însă, ecourile polemicii s-au stins imediat, *Sicilianeii* i-au urmat o sumedenie de lucrări curajoase sociale, iar comedia a cunoscut un răsunător succes de public, jucîndu-se numai la Teatrul „Vasilescu”, de șapte ani încoace, fără întrerupere. Nu mă îndoiesc că și pe scena brăileană va face o serie lungă de reprezentații.

Inspirată dintr-un caz real (real în 1960, dar posibil și în 1977), comedia nu se dezvoltă pe o singură coordonată: în afara biecării unor mentalități reprobabile (nepotismul, refuzul unor absolvenți de a se duce la locul de muncă repartizat, căsătoriile de conveniență, reciproc avantajoase), ea conține, pe lângă suculente momente comice, și momente lirice. Mai trebuie spus că piesa este plină de acțiuni imprevizibile (Fifi, inițiatoarea „sicilianeii” matrimoniale, sîrșește prin a fi o doctoriță conștiințioasă, stabilindu-se la țară; Nichî, prietenul cel mai bun al lui Bebe, nu stă prea mult pe gânduri cînd i se ivește ocazia să-i „sufle” iubita; de asemenea, abia sosită în casa unchiului ei, pe care nu l-a văzut de zece ani, Fifi îi anunță acestuia, senină, căsătoria cu vărul ei ș.a.m.d.).

Montînd pe scena brăileană *Siciliana* (prin „scena brăileană” înțelegînd nu scena teatrului — care se află în renovare —, ci aceea a clubului „Progresul”), regizorul Dumitru Dinulescu a fost preocupat mai puțin de nuanțele lirice ale farsei și mai mult de cele satirice; atît el, cit și interpreții spec-



Ruxandra Petru (Fifi) și Bujor Ma-  
crin (Bebe)

tacolului, au realizat personajele în tușă groasă, unele, chiar caricaturală. Excepție a făcut doar Ruxandra Petru (Fifi), care s-a menținut — așa cum i-o cerea și personajul — pe linia unei caracterizări ferite de ostentație. Alături de ea, Mișu Benea a știut să fie un Nikolae mucalit, pus pe șotii, un bun mînuitor al tehnicii distanțării. Înză au avut și Bujor Macrin (Bebe), Nicolae Budesco (Tache), Nicolae Ciocoiu (Anton), Nicolae Țăranu (Tibi), Jeni Dumitrescu (Tinea), unii, însă, păreau citeodată că nu-și mai urmăresc partenerii, așteptînd doar să intre-n replică și să-și primească porția de aplauze.

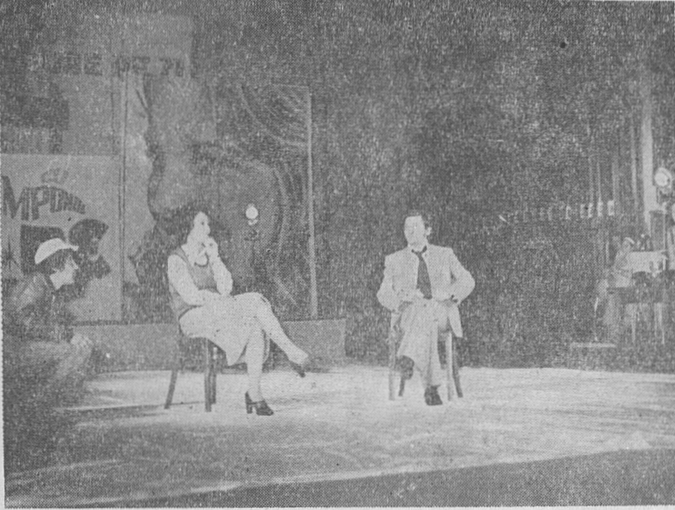
Bogdan Ulmu

TEATRUL DRAMATIC  
DIN BRAȘOV

## INTERVIU

de Ecaterina Oproiu

Ne aducem aminte de varietatea modalităților de montare a piesei *Nu sînt Turnul Eiffel*; deschisă ca un evantai, ca o floare cu petalele răsfrîte, ea oferea regizorilor posibilitatea de a pune în valoare, în *n* variante, nucleul viu al substanței dramatice, drumul de maturizare a eternei perechi. El și Ea. Era o trecere de la romantismul vicîii la realismul vieții. Cea de-a doua piesă nu cred că mai oferă aceste *n* posibilități; *Interviu* e aprofundarea maturității eternei perechi și raportarea ei la condiția femeii în zilele noastre, în societatea noastră. Piesa nu se mai deschide ca o floare. Caracterul ei



Cuplul protagoniștilor, într-o scenă de platou TV: Paula Ionescu (Reportera) și Mircea Andreescu (Reporterul)

este polemic. Ne interesează mai puțin cum spune, ci ne concentrăm asupra felului cum câștigă ceea ce spune. Există, însă, posibilitatea de a accentua o latură sau alta a polemicii și de a evidenția ceea ce mai mult sugestivitatea contextului.

Către aceste două posibilități se orientează, cu efecte meritorii, spectacolul regizat de Anca Ovanez, la Brașov. Un prim pas: deschiderea spre public și implicarea publicului în polemică. Reportera începe spectacolul interviuând câteva persoane din sală: Cum vă numiți? Sunteți căsătorit? Ce părere aveți despre egalitatea femeii cu bărbatul?... Prototipurile interviuate, apoi, în spectacol, ar putea fi oricare dintre noi.

Al doilea pas: integrarea contextului în care se petrece acțiunea într-o structură sugestivă. Platoul de televiziune, cu animația lui specifică, cu oamenii lui, angrenați într-o cursă de stăpânire a timpului, cu ritmul lui, sincopat și febril, nu e numai o localizare în spațiu, ci un plan în replică pentru acțiunea principală, pentru polemica principală, unde vocabularul strict specific, apelurile, indicațiile, destinele schițate printr-o

simplă exclamație, capătă rang de comentariu spontan și animat. Și cel puțin una dintre replicile acestui plan, care revine, ca un leitmotiv, pe parcursul reprezentației, are mai multe nuanțe — când practică și severă, când simbolică și aproape tristă: „pierdem spațiul...”. În animarea acestui plan, regizoarea a avut inteligenți colaboratori în actrița Maya Indrieș (Tuți de la pupitru) și în scenograful George Doroșenco, care a găsit soluții inspirate pentru marcarea unui cadru care nu e numai, tehnicește, specific televiziunii, ci particularizează, prin convenții simple, o lume și lumea.

Al treilea pas: particularizarea cuplului și a polemicii propriu-zise. Regizoarea și-a ales pentru Reportera și Reporter doi interpreți cu temperament, ca să zică așa, combativ — Paula Ionescu și Mircea Andreescu. Prezența lor accentuează sugestia luptei individului pentru autodepășire și pentru depășirea condiției sale, a prejudecăților, a resemnării, a renunțării, are un aspect mai pronunțat dramatic decât liric. E un cuplu care nu apasă pe latura subiectivă a contradicțiilor schițate, ci urmărește deosebirile de sens, de motivație, le pune în valoare, cu exactitate și cu pregnanță. Vocile lor n-au nuanțe, au ecou. Paula Ionescu creează, cu seriozitate, un personaj implicat în actualitate, cu dirigența celui ce-și impune îndrăzneală, exigență, perseverență. Mircea Andreescu compune un personaj lucid și scrutător. Paula Ionescu are vigoare și tristețe. Mircea Andreescu are exactitate și umor. Maturizarea cuplului, maturizarea concepției sale este o linie bine marcată în evoluția scenică a acestor doi interpreți, care au, ci înșiși, o maturitate a jocului, orientat spre esențe și adevăr. Dintre celelalte portrete, rămânem cu imaginea forței dramatice a Virginiei Itta Marcu (Primărița) și, odată cu ea, a compoziției, de originală savoare, a lui Costache Babii (Stîngaciu), cu imaginea naturaleței, de o oarecare nostalgie, a Mariei Ruxandra Dobre (O femeie la fin) și a modului viguros și colorat prin care și-a desenat Geta Grapă prezența (Sudorița).

Data premierei: 15 octombrie 1977.

Regia: ANCA OVANEZ. Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.

Distribuția: PAULA IONESCU (Reportera); MIRCEA ANDREESCU (Reporterul); MIHAI BĂLAS-UJUCĂ (Secundul); MAYA INDRIEȘ (Tuți de la pupitru); GETA GRAPĂ (Sudorița); LUMINITA BLĂNARU (Nutița); MELANIA NICULESCU, COCA BLOOS (Cateluta); MARIA RUXANDRA DOBRE (O femeie la fin); ZOE MARIA ALBANI (Avocata); VIRGINIA ITTA MARCU (Primărița); COSTACHE BABII (Stîngaciu); MIHAI MINDRUȚIU, GEORGHE DAMIAN (Vladimir); DOINA POPESCU, ECATERINA DAMIAN (Sora lui Vladimir).

Cu acești trei pași, întregul spectacol al Ancuței Ovanez, deschis spre publicul pe care-l implică, ajunge, sigur și cu ecouri scontate, la esențe și la adevăr.

Constantin Paraschivescu

TEATRUL DE STAT DIN TURDA

# CHIRIȚA ÎN PROVINCIE

de Vasile Alecsandri

Data premierei : 24 februarie 1977.  
Regia : STELIAN STANCU. Scenografia : GHEORGHE MATEI.

Distribuția : MARIA VORONCA-SMARANDACHE (Cucoana Chirița) ; NAE FĂGĂDARU (Grigori Birzoi) ; VICTOR PETEANU (Guliță) ; EUGENIA CHIOREANU-JIGA (Luluța) ; FRANCISCA LUKA (Safta) ; MIHAI IONESCU-VRĂNEȘTI (Domnu' Șarl) ; STELIAN STANCU (Leonaș) ; PUIU NEAGU (Ion) ; STELA FURCOVICI-GĂȘPĂREL (Ioana).

Am văzut, la multe luni după premieră, *Chirița în provincie*. Am văzut spectacolul în condiții în care, din păcate, căutăm mai rar să cunoaștem viața teatrelor noastre : l-am văzut, după un drum de peste o sută de kilometri cu autobuzul teatrului, la Abrud, printre mineri. Copiii acestora constituiau majoritatea voios gălăgioasă a spectatorilor. Altele, decât la sediu, condițiile scenei sînt o cutie, deși au stîmjenit vizibil mișcarea interpreților, așezarea lor în spațiu, nu au coborît temperatura generală a spectacolului, nu au afectat dispoziția de joc, vioiciunea, ritmul iute.

Fără a se distinge printr-o concepție regizorală inedită, fără a încerca să arate altceva decât ne-a lăsat buna tradiție a spectacolelor moldovene cu această piesă, reprezentarea turdeană este plăcută, agreabilă, accesibilă. Este mai mult decât îmbucurător să constatăm că, deși un trecut cinci pătrare de veac de cînd a fost scrisă, această comedie cu muzică, pe drept cuvînt recunoscută ca



O Chiriță cochetă și plină de nuri (Maria Voronca-Smarandache) și un Leonaș dezinvolt (Stelian Stancu)

principală precursoră a comediei românești clasice, își păstrează întreaga ei vigoare, de document al moravurilor epocii, de satiră îndreptată împotriva năravurilor pe care societatea timpului le-a generat și întreținut.

Spectacolul a fost pus în scenă de către actorul Stelian Stancu, fără explozii de inventivitate sau pretenții de originalitate, dar cu acuratețe, cu deplină cursivitate, cu moderație în rezolvarea momentelor comice, cu echilibru și pondere în desenul satiric al personajelor. Nu se solicită excesiv latura caricaturală, deși nimic din substanța comică nu se pierde. Întreg spectacolul e un joc, voios, agrementat, un joc cu cîntece, cum cere piesa, impresia de pe urmă fiind luminoasă, tonică : isprăvnicul și isprăvniceasa sînt pedepsiți, Leonaș face dreptate, lecția lui usturătoare, aplicată pungășilor și parvenitismului, e primită, de micii spectatori, cu bucurie. Plac, în spectacol, Maria Voronca-Smarandache, interpreta Cucoanei Chirița, mamă vajnică, isprăvniceasă aprigă și rea, îndrăgostită galeșă, gîngurind caraghios cînd e curtată, stropsîndu-se aspru cînd dă porunci, cu gesturi tăioase de stăpînă sau cu unduiri cochetă de femeie plină de nuri. Leonaș e Stelian Stancu, tînăr plăcut, plin de șiretenie, dezinvolt în travestiuri. Grigori Birzoi, bătrînel potlogar, e creionat, cu siguranță, de Nae Făgădaru. Luluța, orfana îndrăgostită, e interpretată cu grație de Eugenia Chioreanu-Jiga. Răzgiatul Guliță e interpretat cu sinceritate, dar cu unele stîngăcii, de un debutant, Victor Peteanu. Mihai Ionescu-Vrănești îl înfățișează pe Domnu' Șarl, cu ifose franțuzite, cu multă siguranță și într-un registru comic de cea

mai bună calitate. Două apariții de haz autentice, în portrete cu tușă mai groasă, dar de bun-gust, au Stela Furcovici-Găspărel și, mai ales, Puiu Neagu.

Privită cu ochiul exigenței maxime, raportată la valoarea generală a spectacolului contemporan, reprezentarea turdeană cu piesa *Chirița în provincie* este, s-o spunem fără ocolișuri, modestă. Dar este necesară și se dovedește utilă în răspîndirea valorilor clasice, ca ilustrare, dacă vreți, a lecțiilor despre literatura română, ilustrare — cum am putut verifica — foarte bine primită de spectatori de vîrstă școlară și de părinții lor. Cu meritul respectului pentru munca lor, cu virtutea modestiei, interpretii din colectivul turdean însoțesc fericit strădaniile fratelui mai vîrstnic. Naționalul clujean, activitatea lor în zona geografică dovedindu-se complementară.

Virgil Munteanu

## TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI

# VIFORUL

de Barbu Șt. Delavrancea

Data premierii: 1 octombrie 1977.

Regia: NICOLAE SCARLAT. Scenografia: DAN JITIANU. Ilustrația muzicală: ANA MARIA UNGUREANU.

Distribuția: ȘTEFAN HAGIMĂ (Ștefăniță Vodă); DIMITRIE BITANG (Luca Arbore); MARCEL HIRJOGHE (Logofătul Troțușanu); ALEXANDRU NĂSTASE (Vornicul Carabăț); LUCIAN TEMELIE (Postelnicul Cosma Șearpe, Episcopul); GHEORGHE V. GHEORGHE (Vistiernicul Ieremia); GRIG DRISTARU (Pircălabul Petrică); LEONARD CALEA (Pircălabul Condrea); VLAD VASILIU (Pircălabul Balos); FLORIN DUMBRĂVĂ (Spătarul Hrană); EUGEN POPESCU COSMIN (Comisul Toma Cățeleanu); ȘERBAN BOGDAN (biv Vel Logofătul Iasc, Toader); AURELIAN GEORGESCU (biv Vel Postelnicul Luca Cirje, Nichita); RADU GHEORGHE JIPA (Cătălin); MITICĂ IANCU (Mogîrdici); DAN ANDREI BUBULICI (Tugulea Moghilă); IOANA CITTA BACIU (Doamna Tana); STELA POPESCU TEMELIE (Oana); CARMEN MARIA STRUJAC (Contele Irmsky); LENI ȘTEFĂNESCU (Niculina).

Cu reprezentarea *Viforului*, Teatrul din Galați readuce în discuție unul dintre cele mai controversate texte ale dramaturgiei noastre clasice. Multe lănci au fost rupte pentru sau împotriva celei de-a doua piese a trilogiei lui Delavrancea; comentarii ei, la data premierii și în anii ce au urmat, au contestat sau au susținut dreptul scriitorului de a modifica datele istoriei, au definit piesa ca pe „una dintre operele mari ale literaturii noastre” (Nicolae Iorga), au considerat-o „cea mai teatrală” creație a lui Delavrancea (Liviu Rebreanu) sau, dimpotrivă, au acuzat-o de „nesuferită afectare” (George Călinescu), de o foarte proastă construcție a personajelor (Mihail Dragomirescu) ori, cum este cazul lui Ilarie Chendi, au respins-o cu totul, fără drept de apel.

Se știe că portretul eroului principal, ca domn imatur, de o cruzime mergînd pînă la patologic, marcat de un complex de inferioritate față de bunicul său, Ștefan cel Mare, nu corespunde realității, după cum nici boierii, în frunte cu Luca Arbore, prezentați ca pilde de patriotism, ca victime inocente ale unui voievod scelerat, nu se împacă exact cu adevărul istoric. În ultimii ani — pornindu-se de la textul lui Delavrancea — s-a încercat, scenic, o reabilitare, potrivit cu adevărul istoric, a lui Ștefăniță, o restabilire a termenilor reali ai conflictului său cu boierii. O tentativă în acest sens, nu lipsită de merite, a făcut Constantin Dinischiotu, cu spectacolul montat acum cîțiva ani, la Pitești, a repetat-o Ioan Ieremia, la Timișoara; o asemenea încercare ne propune Nicolae Scarlat, în prezenta stagiune, în montarea de la Teatrul din Galați.

Un punct de pornire excelent, în această direcție, îl constituie cadrul scenografic semnat de Dan Jitianu. Pereți reci, cenușii, formînd nesfîrșite coridoare, numeroase uși, în permanentă mișcare, prin care se strecoară, ca niște umbre, siluetele celor care ascultă, care spionează. Ștefăniță nu este, deci, înconjurat de boieri cinstiți, ce-și exprimă fără ascunziș gîndurile, ei de conspiratori care înțeleg să facă o politică a lor, nu a țării, nu a domnului. În aceleași culori cu decorul sînt concepute costumele boierilor: aceștia, drapați în cenușiu, formează un ansamblu, un bloc amenințător.

Regizorul Nicolae Scarlat a eliminat din text elementele de ordin patologic în configurarea eroului (accesul de epilepsie, de pildă), a reconsiderat, în termenii amintiți, relația dintre domn și boieri, privindu-i pe aceștia uniți în hotărîrea de a guverna ei, conform interesului lor, și în continuare, după ce Ștefăniță a ajuns la vîrsta majoratului. Spectacolul, în general, bine direcționat, păcătuiește, însă, prin inconsecvență: pune accentul pe conflictul de idei, pe înfruntarea politică, dar nu rezistă tentației — de coloratură estradistică — de a aduce un urs în scenă (textul preciza că ursul „mormăie și s-apropie”, nu că saltă vesel printre inter-



Ștefăniță (Ștefan Hagimă), în fața boierilor conspiratori.

preți); Ștefăniță, după cum spuneam, este privit nu ca un despot setos de sînge, ci ca un continuator al politicii lui Ștefan cel Mare, în efortul de centralizare a puterii în stat; dar se accentuează mult starea sa de permanentă și, adesea, excesivă nervozitate: grupul boierilor este privit ca o prezență ostilă, primejdioasă, dar unul dintre aceștia, vistiernicul Sima (jucat de Gheorghe V. Gheorghe), este tratat (fără legătură cu textul) în cheia comediei, devenind un bătrînel surd, amuzant și inofensiv.

Rolul dificil (cu atît mai dificil cu cît presupune o reconsiderare a datelor furnizate de text) al lui Ștefăniță a fost încredințat, într-o bună idee de distribuție, unui foarte tînăr actor, Ștefan Hagimă. Nu lipsită de neîmpliniri, de unele exagerări — unele ținînd de concepția regizorală — interpretarea se recomandă, totuși, prin siguranța liniilor de contur, prin trăirea vic, „în forță”, a patimii care-l animă pe voievodul prea grabnic înlăturat din luptă.

În noua optică asupra piesei, Moghilă, interpretat de Dan Andrei Bubușici, nu mai este complicele, ci tovarășul de nădejde al domnului, nu mai e unealtă a crimei, ci armă care pedepsește; deosebire de esență, pe care actorul o întuiește și o redă cu expresivă sobrietate. Neașteptată este distribuirea lui Dimitrie Bitang, actor de comedie prin excelență, în rolul lui Luca Arbore; neașteptată, însă justificată de realizarea unui Arbore așezat, cu vorbă înțeleaptă, dar cu un fond de duritate, cu îndrjirea reținută, dar puternică, a marelui feudal în conflict cu tronul. Un rol de un comic colorat, prea colorat, realizează Mitică Iancu; o bună schiță umoristică (în măsura în care se acceptă această dimensiune a rolului) se datorează lui Gheorghe V. Gheorghe. Mai notăm, din foarte numeroasa distribuție, pe Ioana Citta Baciu, în rolul unei doamne Tana cîm monocorde, și pe Stela Popescu Temelie, a cărei Oană este mai mult plîngăreată decît dramatică.

**Cristina Constantiniu-Dumitrescu**

## TEATRUL MIC

# OMUL — CONTINUAȚI SĂ PUNEȚI ÎNTREBĂRI

spectacol de poezie

Data premierei: 4 octombrie 1977.  
Scenariul: ADA D'ALBON. Regia: LAURENȚIU AZIMIOARĂ. Scenografia: MIHAI MĂDESCU. Muzica: CORNELIU CEZAR. Coregrafia: ADINA CEZAR.

Distribuția: LEOPOLDINA BĂLANUȚĂ, DAN CONDURACHE, MIHAI DINVALE, ILEANA DUNĂREANU, DOINA FAĞADARU, CARMEN GALIN, MONICA GHIUȚĂ, TATIANA IENKEL, PETRE MORAR, LUCIAN MUSCUREL, PAPII PANDURU, IOANA PAVELESCU, ELENA POP, MITICĂ POPESCU, MAGDA POPOVICI, VASILE PUPEZA, DOINA ȘERBAN, ANDI ȘTEFĂNESCU.

Stagiunea Teatrului Mic a debutat cu recitalul Leopoldinei Bălanuță, *Meșterul Manole*, distins cu Premiul I la prima ediție a Festivalului „Cîntarea României”. Iată că, în zilele premergătoare lansării celei de-a doua ediții a Festivalului, Teatrul Mic ne-a invitat la un nou spectacol de poezie: *Omul — continuați să puneți întrebări*.



Interesul manifestat de public în seara premierei (și nu mă îndoiesc că spectacolul va repurta același succes și în continuare) este semnul vădit al unei sensibilități față de poezie, pe care, mai ales în zilele noastre, publicul o manifestă constant, ea și, pe de altă parte, semnul dorinței actorilor de a-și împropăta virtuțile expresive și al celei a teatrului de a depăși formulele stereotipe ale repertoriului.

Așa cum se poate înțelege chiar din titlu, spectacolul de la Teatrul Mic urmărește să stabilească un dialog viu și direct cu publicul, asupra unor probleme fundamentale ale existenței. Au fost aleși, în acest scop, 46 de poeți iluștri — de la noi și de pe întreg pământul — cu lucrări de recunoscută valoare, unele dintre ele, cunoscute și mult recitate, în ultima vreme, precum și cu o seamă de poeme uitate sau mai puțin cunoscute, dar nu mai puțin apte a emoționa. Ada d'Albon a alcătuit, cu discernământ ideologic, cu inteligență și cu sensibilitate, un scenariu-montaj congruent și convingător, deschis unei captivante dezbateri politico-agitatorice, privind rostul omului pe lume, comportamentul său individual și în colectivitate, idealul său moral și social. Teme poetice de căpății — patriotice, filozofice, de dragoste — au fost îmbrățișate cu pasiune de realizatorii spectacolului. Ei s-au angajat, într-o avîntată pornire tinerească, să dăruiască publicului bucuria contactului cu ceea ce au spus despre Om, în sublime parabole și în tulburătoare metafore, Eminescu și Yeats, Arghezi, Blaga și Shakespeare, Maikovski și Jebeleanu, Whitman și Geo Dumitrescu, Prévert și Nina Cassian, Nichita Stănescu, Evtuşenko, Păunescu și Sorescu, Pîrvan și Topirceanu, Gorki, Brecht, D. Solomon etc., etc.

Teatral, dar simplu, realizat de Laurențiu Azimioară într-o largă gamă de mijloace



Sus, Leopoldina Bălănuță, demonstrînd convingător teatralitatea poeziei. Jos, întreaga echipă, într-un moment de recital colectiv



— de la interpretarea cuvîntului, ca atare, la cîntec și dans — spectacolul se distinge prin știința dozării și a armonizării valorilor emoționale, prin sincronizarea cuvîntului cu plastica gestică sau de atitudine, prin urmărirea consecventă și prin sublinierea expresivă a ideii cuprinse în versuri. Fidel unei modalități teatrale des uzitate (mai ales de către tinerii regizori și chiar de către Laurențiu Azimioară, care a realizat și cu studenții de la I.A.T.C. mai multe spectacole asemănătoare), spectacolul nu poate revendica trăsăturile unei marcate originalități. El se distinge, totuși, prin unele accente noi, prin incandescența cu care se transmit ideile. Antrenantă și ritmată, alternînd ironia cu meditația profundă și cu satira violentă, discreția, cu dezinvoltura, eufuziunea, cu interiorizarea, reprezentăția este un exemplu de colaborare creatoare, de muncă colectivă, animată de ceea ce azi ne place atît de mult să numim spirit de echipă.

Desfășurarea spectacolului afirmă, încă o dată, capacitatea actorilor de la Teatrul Mic de a se afirma, deopotrivă, ca entități individuale și ca elemente ce se topesc în colectiv. E drept, ici, colo, se mai poate întîlni cîte un gest stingaci, cîte o intonație falsă, cîte un vers insuficient valorificat. E drept, i se poate reproșa spectacolului și o anume, obositoare, indecizie în formularea finalului. După comentarea poetică a multor momente expresive (nașterea, dragostea, nun-

ta, bilciul proverbelor), totul pare că vrea s-o pornească de la început și să transforme în supărătoare redundanță ceea ce, inițial, surprindea prin inventivitate și prin culoare. Sînt reveniri căre lungesc și îngreuiază respirația firească și elocvența spectacolului, a cărui substanță nu te poate lăsa, în nici un caz, indiferent.

Azimioară se bizuie, în construirea spectacolului, pe excelentul profesionalism al actorilor, pe virtuozitatea lor, pe capacitatea lor de a realiza rapid, cu sinceritate și cu spontaneitate, mici bijuterii scenice, crochiuri de caracter, de situație, de stare sufletească, dramatice sau comice. Ne gîdim, în primul rînd, la marele talent al Leopoldinei Bălanuță, la farmecul și la puterea ei de a arăta convingător cît de teatrală poate fi poezia. O demonstrație similară fac, dealtfel, și Tatiana Iekel, și Carmen Galin, și Magda Popovici, și Mitică Popescu, și Dan Condurache. Nu i-am amintit aici decît pe cei foarte, foarte buni, dintr-un recital colectiv în care, însă, toți interpreții s-au dovedit a fi dăruiți poeziei.

Muzica lui Corneliu Cezar și coregrafia Adinei Cezar s-au dovedit componente active ale jocului actoricesc, puncte esențiale de sprijin în sublinierea mesajului umanist-poetic al montării și a spiritului ei agitatoric.

**Valeria Ducea**

## Alte premiere

**TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI**

# ROMULUS CEL MARE

**de Fr. Dürrenmatt**

Applauzele au fost și sînt unanime. Critica teatrală, promptă, și publicul care, interesat, năvălește la *Romulus cel Mare*, au certificat, într-un deplin acord, bucuria de a-l vedea pe Radu Beligan într-o mare creație.

De mult ar fi trebuit Radu Beligan să-l interpreteze pe Romulus, personaj creat de Dürrenmatt parcă anume pentru cunoscutul nostru actor, rol-mănușă, cum se spune, și care era nedrept să-i lipsească din palmares. Jucîndu-l de-abia azi, aducîndu-l abia acum în circuitul culturii noastre artistice, Beligan își rîscumpără întîrzierea cu care se prezintă

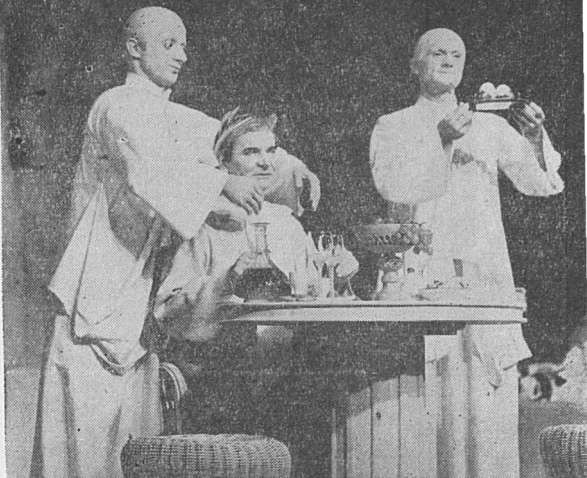
Data premierei: 29 septembrie 1977.

Regia: SANDA MANU. Scenografia: ION POPESCU-UDRIȘTE. Versiunea românească: F. NICOLAU și B. ELVIN.

Distribuția: RADU BELIGAN (Romulus Augustus); SIMONA BONDOC (Iulia); TAMARA CREȚULESCU (Rhea); NICOLAE BRANCOMIR (Zeon); GRIGORE GONȚA (Emilian); MARIAN HUDAC (Mares); MIHAI FOTINO (Tulius Rottundus); ALEXANDRU GEORGEȘCU (Spurius Titus Mamma); GHEORGHE CRISTESCU (Bucătarul); MIHAI MĂLAIMARE (Achille); RADU GHEORGHE (Pyramos); CONSTANTIN DINULESCU (Apollonius); MARIN MORARU (Cezar Ruff); GHEORGHE DINICĂ (Odoacru); GHEORGHE VISU (Teodoric).

la această întâlnire mult așteptată și inevitabilă, printr-o *valorare* inedită a rolului, o *majorare* a dimensiunilor personajului, investindu-l cu unele trăsături noi, impunându-i o statură impresionantă. Prima piesă a dramaturgului elvet — reluată, pare-se, de autor, în câteva transcrieri — operă remarcabilă, din familia parabelor, a scrierilor raționaliste, cu rădăcini în secolul luminilor, folosește cu dezinvoltură instrumentația istorică pentru a cerceta prezentul, minuieste paradoxul și ironia pentru a forța în actualitate. Serisă în 1949, opera ne descoperă o subtilă ironie la adresa Occidentului și a devitalizării sale, un zîmbet malițios în fața refuzului acestei lumi crepusculare de a privi realitatea lucid și responsabil, așa cum o face Romulus, ultimul împărat roman, ce „lucrează” la căderea Romei, conștient de imperativul istoriei. Piesa e impregnată și de ecourile invaziei fasciste — sinistre, în reverberația lor grotescă — alegoria conținută în personajul Teodoric fiind mai mult decît limpede. La lectură, mai ales, *Romulus cel Mare*, „piesă istorică total neistorică”, anunță particularitatea stilistică, timbrul unic al interesantului dramaturg care e Friedrich Dürrenmatt, dar, în același timp, amalgamează influențe literare, atitudini antagonice față de filosofia istoriei: demersul ironic de tip Bernard Shaw se aliază cu dialogul aforistic giralducian, umbre de didacticism brechtian se dizolvă în grotesc, în parodie, în farsa tragică pe care, azi, o numim dürrenmattiană. Dar anumite linii ale satirei rămîn confuze, luciditatea și perspicacitatea analizei istorice conțin un virtuos simbur sceptic, iar în miezul acestuia descoperim gustul amarului al fatalismului istoric, pesimismul atingînd margini ale disperării existențiale.

Radu Beligan dă corp și gînd lui Romulus, cel din urmă Cezar, divinul ce se ocupă cu creșterea găinilor — simbolică avicultură, apel la certitudinea măruntului fapt concret, reconfortant, față de efemeritatea și de cataclismele istoriei; încorporînd în personajul său toate trăsăturile, toate liniile și cutele chipului dürrenmattian, Beligan îi dă, totodată, *pregnanța meditației sale* asupra personajului și asupra istoriei, lumina *experienței sale* intelectuale și sociale. Radu Beligan este Romulus-abulicul, făptura neajutorată ce plutește în reverii leneșe; este Romulus-bufonul, histrionul ce-și scoate și-și pune masca, cu simulată, copilăroasă, velenie, scoțîndu-și anturajul din sărite; cavalerul aforismelor, inimitabil La Rochefoucauld al scenei, lansînd cu rafinată indolență, din virful buzelor, în cascade de cuvinte ușor nazalizate, vorbele de spirit, care se încrustează în memoria spectatorilor; este marele Romulus, bărbatul candid, uimit de spectacolul vieții; este filosoful obosit de nevrozile ei, conducătorul pătruns de sensul logicii imanente a mersului lumii, omul de stat ce acceptă, ce-și programează, să devină unealta demnă a acestui mers. Dar, mai pre-



Radu Beligan (Romulus) dă spectacolului *pregnanța meditației* sale asupra istoriei (sus); Tamara Crețulescu (Rhea), Marin Moraru (Cezar Rupf) și Simona Bondoc (Iulia), profilați pe decorul lui Ion Popescu-Udriște (jos)

sus de toate — și aici recunoaștem originalitatea personalității creatoare a lui Radu Beligan, în *Romulus* — el nu lasă închise perspectivele și orizonturile istoriei, cum o face scepticul Dürrenmatt; dimpotrivă, dărmă granițele viziunilor pesimiste și devine, astfel, o întruchipare a intelectualului angajat. Acest *Romulus* al lui Beligan, mai mult decît cel al lui Dürrenmatt, este un umanist, un cărturar conștient de legitățile istoriei, asumînd-

du-și, în deplină responsabilitate, rölul de „gropar” al imperiului (al imperialismului?), un militant pentru o cauză justă. Protagonistul, în egală măsură om al cuvîntului scris, expune, în caietul-program (ghid util spectatorului, cu un substanțial grupaj de idei și de informații; dar, de ce program doar la *Romulus cel Mare*, și nu și la alte spectacole?), aceste puncte de vedere asupra personajului său. Cuvîntul rostit pe scenă e, însă, mult mai nuanțat, mai subtil transpus, mai mlădios vehiculat decît cel tipărit, și Romulus se înscrie ca o mare creație în galeria rolurilor lui Radu Beligan, iar în spectacologia noastră, ea un puternic argument scenic în demonstrarea atitudinii creatoare față de limitele unor opere importante. Optimismul istoric, concept permanent în cultura românească, a acționat activ și în viziunea spectacologică, în regia echilibrată a Sandei Manu. Evident, viziune susținută și de versiunea literară, semnată de Fl. Nicolae și B. Elvin: text scenic care ține seamă de multiplele variante ale autorului și, poate, și de sugestiile diferiților săi traducători.

Radu Beligan focalizează spectacolul și, de aceea, montarea seamănă, în mare măsură, cu un concert pentru un instrument și orchestră. Problemele de ansamblu sînt, însă, mai puțin rezolvate, detaliile n-au destule accente și nici suficient relief comic, lumina strălucitoare a protagonistului aruncînd umbre lungi asupra celorlalți interpreți. Întîlnim, în această reprezentare, actori de virtuozitate profesională, Nicolae Brancimir, Mihai Fătino, Simona Bondoc, Marian Hudac; numele unor remarcabili interpreți care au jucat pe vremuri mult împreună, conștinind, atunci, un stil: Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Grigore Gonța; lor li se adaugă alții, mai tineri, de personalizat talent, ca: Mihai Mălăimare, Alexandru Georgescu, Gheorghe Visu, Tamara Crețulescu, Radu Gheorghe. Fiecare în parte compune, portrelează, se reține intenția tuturor și se întrevade realizarea, totuși, bagheta regi-zorală n-a stăpînit orchestra, n-a armonizat-o într-o tonalitate dominantă și sunetele se cam pierd...

...Se pierd într-un frumos decor alb, cretoasă ruină a unei anticități de Pergamon, decor realizat de Ion Popescu-Udriște ca „o pagină albă a unei cărți de istorie, urmînd ca faptele să se înscrie în cursul spectacolului”, cum ne spune atît de frumos Sanda Manu, într-un interviu.

Rămîn, însă, pe retină și în auz, imaginea și vocea lui Radu Beligan, silueta lui subțire, în veșmintul lung, alburii, privirea sfredelitoare, trist-ironică și vesel-gravă, de sub fruntea înaltă, străjuită de o despuată coroană de lauri, și glasul lui, aparte, atît de îndrăgît și atît de popular, rostind adevăruri profunde despre condiția omului responsabil, față de sine și față de lume.

Mira Iosif

TEATRUL „BULANDRA”

## PESCĂRUȘUL

de A. P. Cehov

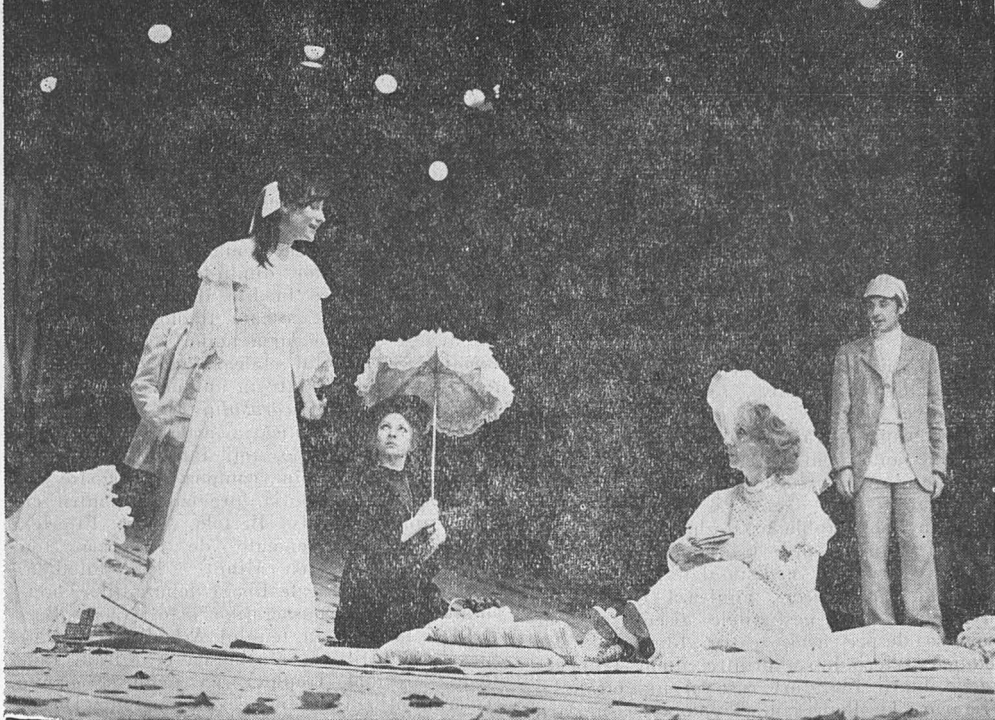
Data premierei : 5 iulie 1977.

Regia : LIVIU CIULEI. Decor : LIVIU CIULEI. Costume : DORIS JURGEA.

Distribuția : CLODY BERTOLA (Arkadina); DAN NUȚU, ADRIAN PINTEA (Treplev); DUMITRU ONOFREI (Sorin); MIHAELA MARINESCU (Zarecinaia); JEAN REDER (Șamraev); VALY VOICULESCU-PEPINO (Polina Andreevna); MARIANA MIHUȚ, LUMINIȚA GHEORGHIU (Mașa); ION BESOIU (Trigorin); FORY ETTERLE (Dorn); PETRE LUPU (Medvedenko); DOINA MAVRODIN (O fată în casă); CONSTANTIN FLORESCU (Iakov, argat); GEO MĂICĂNESCU (Un bucătar).

Oare, cum sfințește piesa lui Konstantin Gavrilovici Treplev? Demonstrația „formelor noi”, cântate cu febrilitate de fiul consacratei Arkadina, făcută cu tulburare și sfială de Zarecinaia, pe mica scenă improvizată, a fost întreruptă cu indiferență, cu opacă și frivolă nepăsare, de exponenții „formelor vechi”, de cei care se complac în „rutină și prejudecată”. Peste doi ani, în scurta întrevedere Treplev-Zarecinaia — scenă care condensează, într-una dintre cele mai dense și mai tulburătoare pagini din dramaturgia lumii, o relație eternă, inextricabilă legătură dragoste-ură, între cel iubit și cel ce iubește, scenă în care ficțiunea se opune realității, visul, trăirii, arta, viclii, iluziile, experiența, idealul, cunoașterii, scenă a cărei concluzie, extrasă de „pescărușul” care a supraviețuit nimicirii sale, a devenit tema multor tomuri de bibliografie cehoviană („Acum știu, înțeleg... că în ceea ce facem noi, ori că am juca pe scenă, ori că am scrie, principalul nu e gloria, nu e strălucirea... ci puterea noastră de a îndura... cînd mă gîndesc la chemarea mea, nu mă mai tem de viață”) — Nina recita poemul, dar îl întrerupe pe pleacă: a doua zi, trebuie să joace, are spectacol la Elet; Konstantin nu ne spune sfîrșitul, după ieșirea Ninei, el își rupe manuserisele și se împușcă.

Treplev, intrat, de curînd, în circuitul unei recunoașteri publice, era, cu adevărat, talentat, un creator de forme noi, viguroase, sau un ratat, un parazit, cum l-a insultat vene-



rabila sa mamă, actriță ce joacă „în piese nătânge și fără duli“, dar e primită cu ovații de către studenți? Zarecinaia are, într-adevăr, talent sau e ispitită de chemările gloriei? Trigorin este un scriitor mediocre, o celebritate răsuflată, adulată în provincie, un cabotin al simțămintelor, vulgar curtezan, sau poartă această mască groasă și urfă pentru a-și ascunde și apăra sensibilitatea? În tinerețea sa, Trigorin n-a fost, oare, aidoma lui Treplev? Și Konstantin nu se sinucide, oare, de teamă să nu devină un Trigorin?

*Pescărușul*, piesă intitulată de Cehov „comedie“, numită de Nemirovici-Dancenko (al doilea regizor al ei) „tragedie“, a intrat în conștiința lumii moderne ca o operă-manifest, ca o piesă categorială, suport pentru variate direcții estetice. *Pescărușul* a fost unul dintre terenurile pe care s-au desfășurat mari bătălii stilistice, a fost — și poate fi, în continuare — analizată din variate unghiuri; reprezentată în chei antagonice, polsemia operei rămâne, în continuare, deschisă... Este *Pescărușul* o „comedie“ despre creatorii autentici și cei veleitari? Este *Pescărușul* o „dramă“ a incompatibilității dintre aspirație și realitate? O comedie a existenței? O dramă a conștiinței? Cehov declară că piesa are „un singur decor (vederea spre lac), multe discuții despre literatură, puțină acțiune și cinci puduri de dragoste“. „Subiectul din *Pescărușul* e de natură estetică“ — nota Călinescu. Toate personajele piesei vorbesc despre artă sau trăiesc prin și pentru ea. Cele periferice mărturisesc refuzul, neîmpliniri, consilierul Sorin a dorit să fie „literat“, are chiar un subiect de nivel, administratorul Șamraev e un „fanatic“ al teatrului, deține un adevărat album de

Montarea e o demonstrație de tehnică a artei actorului... În imaginea de sus, Mihaela Marinescu (Zarecinaia), Mariana Mihuț (Mașa), Clody Bertola (Arkadina) și Petre Lupu (Medvedenko). Jos, Mariana Mihuț, Jean Reder (Șamraev), Fory Etterle (Dorn) și Ion Besoiu (Trigorin)



amintiri artistice, iar marele cvartet Arkadina-Trigorin-Zarecinaia-Treplev ipostaziază, pe planuri secante, atitudini etice și estetice și complementare, și divergente, definind poziția unor generații diferite în eterna bătaie dintre „*les anciens et les modernes*“.

Ca piesă-dezbateră despre artă, *Pescărușul* conține o puternică pledoarie etică, încriminând creația ca formă de evaziune din realitate, ca joc gratuit într-o autonomie a esteticului, și amendează vizarea celebrității, a mondenității, în raport cu demnitatea condiției artistului. Redusă, schematic, doar la acest nivel al „tezei“, *Pescărușul* n-ar mai fi, însă, o capodoperă și, mai ales, o capodoperă incitantă pentru generații de interpreți. Comedie dură, *Pescărușul* propulsează personaje grotești, eroi degradați, ce par să parodieze înaltele probleme dezbătute minimalizându-și dramele, prin trăirea comică a unei realități terne și nedisimulate; actele lor, ca și în *Trei surori*, anulează reverberația cuvintelor. Între nesfârșitele discuții și controverse despre artă, teatru, literatură (*personajele* referindu-se, printre altele, la *personajele* marii literaturi ruse și universale — Trigorin, la Poprișcin, Treplev, la morarul din *Rusalka*, Arkadina, la o eroină din Maupassant, toți, la Turgheniev și la Tolstoi, adevărat joc de oglinzi oglindite, cu autorul ascuns în spate, ca în *Las Meninas*) și *existența reală* se cascadează o prăpastie; particularitatea operei cehoviene se instalează în golul dintre aceste țărâmuri, tragicomedia infiltrându-se în incapacitatea eroului cehovian de a-și asuma și trăi drama, care ajunge la noi subțiată, derizorie. De aici, și inimitabila complexitate stilistică, de aici, dificultatea captării sunetului exact, de aici, ambiguitatea personajelor și subtila alunecare pe clapele altor registre. Tot Călinescu observa: „Fără o interpretare inteligentă, inefabilul plictisului dramatizat poate să deruteze pe spectatorul care nu e la nivelul ideilor tratate. *Pescărușul* a suferit la început o cădere“.

Nu e simplu să judecăm *Pescărușul* Teatrului „Bulandra“, atât de mult așteptat de noi. În contextul acestei stagiuni, de sporită responsabilitate culturală, montarea aduce elementul de continuitate, propriu repertoriului Teatrului „Bulandra“, programatic alcătuit, valorile de permanență ale teatrului universal fiind una dintre dimensiunile sale. *Pescărușul* lui Liviu Ciulei continuă, totodată, opera de înnoire stilistică în tratarea dramaturgiei cehoviene, antrepriză cu temeinice rezultate în teatrul nostru, și sporește colecția scenică Cehov, din care s-au „tipărit“ remarcabile reprezentații, ca *Livada cu vișini*, *Trei surori*, *Unchiul Vanea*, Firește, pe un teren deja pregătit, asanat de exegeze critice și de spectacole-etalon, la unison cu concluzii elaborate pe multe scene ale lumii privitoare la *decehovizarea* teatrului cehovian, *Pescă-*

*rușul* lui Ciulei nu mai surprinde. Registrul montării e ridicolul grotesc și în această lumină — albă și constantă (chiar pînă la monotonie) — sînt decupate, în contururi necruțătoare, toate personajele piesei.

Liviu Ciulei, eminent pedagog al actorului, s-a oprit, în această nouă lectură, mai ales asupra personajelor, dîndu-le dimensiuni noi, exploatănd laturi inedite, fixînd, în detalii de comportament, esențe tipologice, socotind că aici se găsește sursa noilor sensuri ale comediei. Spectacolul etalează câteva studii de rol ireproșabile. Dintr-un anume punct de vedere, montarea *Pescărușului* este chiar o demonstrație de tehnică a artei actorului, fiindcă, fără excepție, toți interpreții demonstrează travaliu în compoziții, rigoare în relaționări. Distribuția, previzibilă pentru câteva roluri (Clody Bertola, Fory Etterle), aduce unele elemente de surpriză (Ion Besoiu, Mariana Mișuț) și, totodată, dă cu autoritate cale liberă debutanților, opunînd deliberat consacraților actori Clody Bertola și Ion Besoiu (cuplul Arkadina-Trigorin) pe tinerii Mihaela Marinescu și Adrian Pinteț (Zarecinaia-Treplev), cu toate stîngăciile și cruditățile tinereții neexperimentate. Distribuția operează o primă demonstrație a vi-zuinii.

Clody Bertola, desăvîrșită, superbă Arkadina, are toată strălucirea, sănătatea, grația, cochetăria, ridicolul, penibilul, jalnicul triumf al vedetei și al femeii înconștiente de mărginirea și de stupiditatea în care se scaldă, trăsături esențializate într-o adevărată stare poetică. Prin Ion Besoiu, regizorul îl nîmicește pe Trigorin, desenînd grosolană interioară a unui scriitor-fante de duzină, sfărăiturile unui făcător de producții literare, pescar pasionat și amant placid, anulînd cu hotărîre orice întrebări legate de existența și de conștiința eroului, eludînd subtilitățile liniilor interferente sau demarcatoare. Aceleași linii tranșante o desenează pe Mașa. Mariana Mișuț se dezlîntuie, cu frîne pătimaș strunite, în rolul femeii refuzate, ostentativ cernite; dar, spre deosebire de Besoiu, Mariana Mișuț joacă cu frenezie schița grotescă a personajului, netemîndu-se de caricatură, de violentarea imaginii, și această totală implicare dă rolului dramatism, un mister subtextual. În alt registru, al ridicolului delicat, al comicalului candid, Petre Lupu îl impune pe Medvedenko ca pe un mare personaj, iar relația chinuitoare dintre Mașa și învățător se sustrage din infuzia de comic, arătîndu-se *obiectiv* dramatic, într-un pur balans cehovian. Fory Etterle s-a instalat, cu eleganță dezinvoltură, în al său doctor Dorn, personaj șarmant, coleopteră fermecătoare și caraghioasă din insectarul cehovian, care, prin modul de a-și evita dramele personale, comentîndu-le pe ale altora, sintetizează o întregă categorie de eroi cehovieni: prota-

goniștii cuvîntului, dezertorii gestului. Excelent e. Forj Etterle în aparté, moment de încercare pentru convenția teatrului de azi, rezolvat cu măiestrie, ceea ce nu putem spune despre alți actori, puși în spectacol, în aceeași situație. O compoziție impecabilă realizează Dumitru Onofrei, în lunaticul, zaharisitul consilier Sorin : plonjind fără reticente în apele sarcasmului, personajul său pare imens, gogolian. Valy Voiculescu-Pepino (Polina Andreevna) și Jean Roder (Șamraev) completează, cu un joc echilibrat, marginile tabloului, punctînd nuanțele necesare, deși interpretarea lor se înscrie, mai degrabă, în clișeele tradiționalului stil cehovian. Deficienți stilistic și vădit neacomodați cu particularitățile modului de joc practicat pe scenele de la „Bulandra“, Adrian Pinteau (Treplev) și Mihaela Marinescu (Zarecinaia) aduc, dincolo de realele lor calități, dincolo de o interpretare studentește exemplară, impresia studiuului de rol, a proiectului-examen. Talentul remarcabil și inteligența scenică a studentului-actor Adrian Pinteau au fost prematur puse la încercare cu rolul lui Treplev. Performanța sa, foarte bună pentru scena „Cassandrei“, pare, aici, minoră, micuță. E păcat. Mihaela Marinescu, concentrată vizibil pe „tehnica“ rolului, pe exuberanța mișcării, rafinat compusă, preocupată de modularea glasului, adînc, de contraltă, pierde din vedere substanța personajului, ideea demonstrată prin acesta. Imaturitatea acestor două personaje — pol magnetic al piesei —, cu dorințe și gânduri, cu ambiții și planuri nemărturisite la timp, iscînd, astfel, drama sau comedia, candoarea lor, ridicolă în impactul cu rutina și cu trivialitatea interioară, confortabilă, a adulților, s-au dovedit sarcini scenice prea dificile pentru tinerii actori, neexperimentați în a desena lipsa de experiență a eroilor.

Se pierd și alte idei din spectacol, lansate la început, părăsitate pe parcurs, montarea modificîndu-și, în partea a doua, registrul, grotescul declarat subțindu-se, treptat, într-o structură stilistică amorfă, cam lipsită de expresie. De aceea, numeroasele întrebări ale piesei rămîn fără răspuns și spectacolul nu ne tulbură, nu ne incită, nu ne revoltă, nu ne neliniștește, nu ne întrebă, nu ne convinge, așa cum am fi dorit și așteptat. Decorul este frumos și, dincolo de frumos, ațîțător și misterios. Banal, pe scena pe trei sferturi înconjurată de spectatori, oferind celor ce stau pe laterale senzația unui contact direct cu actorul, cu recuzita, cu mobilele, puține, lipsite parcă de semnificații, decorul își schimbă proporțiile și sensurile, privit din față. Planul lung, înclinat, ce vine spre sală, podeaua cu frunze veștede, „lacul“ ce scilipește, palid, în fundal, schimbîndu-și ne-

conținut reflexele, iradiază sentimente și stări. Un decor cu dublă funcție, ce, simultan, iluzionează și demistifică, poetizează și prozaizează, oferind diferite căi de acces la polivalența piesei. Un decor de reală exprimare regizorală, iscălit, firește, de Liviu Ciulea.

Mira Iosif

## TEATRUL „NOTTARA“

### ■ JUCĂTORII DE CĂRȚI

de N. V. Gogol

### ■ URSUL

de A. P. Cehov

Data premierii : 26 septembrie 1977.  
Regia : GEORGE RAFAEL. Decorul : CONSTANTIN RUSSU. Costume : LIDIA RADIAN. Versiunea românească : AL. KIRIȚESCU și ADA T. PIETRARI (JUCĂTORII DE CĂRȚI) : MIHAIL SORBUL și AL. TOSCANI (URSU).

Distribuția (JUCĂTORII DE CĂRȚI) : ȘTEFAN IORDACHE (Iharev) ; GEORGE NEGOESCU (Gavriușa) ; ION IGOROV (Alexci) ; CONSTANTIN GURITĂ (Crugel) ; ION PUNEA (Svohnev) ; VICTOR ȘTRENARU (Utesitelni) ; VAL. SÂNDULESCU (Glov) ; RĂZVAN IONESCU (Glov-junior) ; GEORGE CONSTANTIN și SANDU STICLARU (Zamuhraschin).

Distribuția (URSU) : MELANIA CÎRJE (Popova) ; ȘTEFAN IORDACHE (Smirnov) ; GEORGE NEGOESCU (Luka).

La aproape 25 de ani de la premieră, însoțită, după cite știm, de un mare succes, *Jucătorii de cărți* a lui Gogol revine pe scena Teatrului „Nottara“, încărcată, pentru unii dintre noi, pe de o parte, de amintirea unei formidabile distribuții comice (care-i cuprindea atunci pe Constantin Ramadan, Vladimir Maximilian, George Trestian, Florin



Un nou spectacol-coupé, pe scena Teatrului „Nottara“. Sus, moment din „Jucătorii de cărți“ de N. V. Gogol; jos, cuplul din „Ursul“ de A. P. Cehov, interpretat de Melania Cîrje și Ștefan Iordache



Scărlătescu), pe de alta, de amintirea unei unități literar-stilistice în privința selecției repertoriale. Completat, atunci, tot cu o partitură gogoliană — cu excelenta bijuterie dramatică *Căsătoria* — spectacolul, desfășurat pe scena cea mare a teatrului, în două vizuini regizorale diferite, stătea sub semnul unui numitor comun: autorul.

Urmărind drumul frumoasei tradiții a spectacolului compus, pe care Teatrul „Nottara“ o cultivă, programatic, cu o nobilă aspirație și ambiție, *Jucătorii*, azi strămutată pe scena mică a Studioului, se găsește în fața unui alt punct de vedere: unitatea stilistică în spectacol. De data aceasta, autorii sînt diferiți, iar regizorul, unul și același. Gogol apare acum însoțit de Cehov, de mult îndrăgita și mult jucata sa comedie: *Ursul*. Asocierea n-a implicat, după cum s-a putut vedea, mari

riscuri. Tot o admirabilă schiță de moravuri din marea frescă a dramaturgiei realist-critice ruse; tot o descriere cu accente satirice a modului de viață al nobilimii ruse, lipsite de ideal moral și social, de autenticitate, cu eroi ridicoli, într-o lume care se falsifică; tot un joc paradoxal al pasiunilor, cu alternanțe, puternic contrastante, între aparențe și esențe, generatoare de umor, dar și de amărăciune. Deosebirea e, desigur, mai ales, de ton, de nuanțe, de timbru, de spirit. În timp ce Gogol incriminează cu vehemență sarcastică, chiar cu cruzime, Cehov operează cu ironie filigranată, cu maliție. Încredințate aceluiași regizor, George Rafael, cele două texte au „suportat“ înlăturarea unor eventuale neaderențe stilistice. A mai existat, zic eu, o premisă favorabilă unității stilistice a spectacolului: distribuirea lui Ștefan Iordache în cei doi piloni de susținere ai textelor: Iharev (*Jucătorii*) și Smirnov (*Ursul*). Rafael a semnat regia *Jucătorilor* și acum un sfert de veac, așa că, cel puțin în privința primei părți a spectacolului, mizăm pe succes sigur. Am văzut spectacolul. Speranțele ne-au fost doar pe jumătate împlinite și, paradoxal, tocmai acolo unde nu ne așteptam. *Jucătorii*, în ciuda experienței câștigate de George Rafael la prima sa montare, ne-a dezamăgit. Reprezentația seamănă cu un rezumat expus în pripă, cu o citire la suprafață, care nu scoate din adîncuri sensurile tragice ale grotescului gogolian.

Există, în caietul-program al spectacolului, o mărturisire a regizorului privind concepția de ansamblu a montării, extrem de intere-



santă : „Două comedii alarmante — pline de vitalitate — în transparența cărora citesc «Suflete moarte». În imaginea scenică nu transpare nimic din această interesantă poziție teoretică. Nimic alarmant, nimic tulburător, nimic din grotescul fabulos, din fiorul împinș pînă la marginea tragicului. Reprezentarea se desfășoară banal și monoton, cu momente de umor șablon, cu câteva, foarte rare, tresăriri de vitalitate, de incisivitate satirică. Esența tulburătoare a textului gogolian a fost diluată și risipită într-o înșurire de imagini vetuste, inexpresive, cenușii. Pecetea acestei inexpresivități o dă, în primul rînd, scenografia. Decorul (Constantin Russu) este indiferent, urit, fără amănunte revelatorii pentru mediu, pentru atmosferă.

În ceea ce privește interpretarea actricească, și aici, „jucătorii“ de azi rămîn rezistanțieri, aproape în unanimitate. Remarcabilul actor Ștefan Iordache pare să nu-și găsească, în Iharev, condiția sa de performanță, de creație armonioasă și echilibrată, contopirea organică dintre trăire și reprezentare. Actorul joacă ilustrativ, uscat și rece, creația se convertește într-o demonstrație tehnică, lipsită de viață, de strălucire, de profunzime. Iharev apare ca un mic escroc fără putere distrugătoare. Personajul reușește să provoace risul, dar nu îngrijorează, nu ne pune pe gînduri. Destinul dramatic al lui Iharev, exponent al categoriei nobililor parazitari, devorat de patima banului și a aventurii, a riscului, care eșuează lamentabil, elamind sarcastic nedreptatea de a fi „mai puțin șiret“ decît alii nu dobîndește, în actuala versiune, valoarea simbolică, semnificațiile generalizatoare ale fenomenului satirizat de scriitor.

Apariția explozivă a lui George Constantin, care umple pentru un moment spațiul scenic, aducînd cu el o undă de înfiorare comică, sugerează întrucîtva pecetea realist-metaforică a stilului gogolian și tonalitatea specifică la care ne așteptăm.

Momentele de șoc oferite prin introducerea unei servitoare, care deschide și închide spectacolul, intrînd, în final, într-o dubioasă relație cu Iharev, mi s-a părut infidelă textului gogolian, diminuuîndu-i virulența satirei.

Deși departe, și ea, de a sugera ceva din fiorul „Sufletelor moarte“, partea a doua a spectacolului mi s-a părut și mie, ca și altora, mai bună și mai interesantă, cu câteva accente de invenție comică, autentice. Surprinzător, ceea ce s-a pierdut din virulență și din incisivitate la Gogol s-a adăugat în mod creator la Cehov. Rezultatul e îmbucurător. Exploatarea în adîncime, cu luciditate critică, a țintelor satirice, a conferit *Ursului* o tentă de culoare proaspătă și vie. Prin mijloace parodice expresive, existența eroilor, redusă la absurde prefăcătorii, și itinerariile lor psihologice contrastante dobîndesc un pregnant relief ; prin invenție comică, prin variații de ritm, prin bruscare comportamentului individual al actorilor, stîrniți să surprindă și să rețină vitalitatea textului. Și Ștefan Iordache și Melania Cirje au fost aici

admirabil conduși spre portretizări de un haz viguros, dezvăluind, cu o ușoară distanțare, dinamica interioară a personajelor, realizînd, fiecare în parte, o remarcabilă creație.

Și aici, ca și în prima parte a spectacolului, l-am reținut pe George Negoescu, pentru cele două chipuri ale servitorilor : Gavriușa și Luka, cel dintîi reprezentînd omenia, cel de-al doilea — în contrast — dezumanizarea.

Valeria Ducea

## Not e

### Anacronism și gratuitate

În virtutea ideii că o operă mare, cu un conținut profund, esențial, poartă cu sine trăsături general valabile — în timp și spațiu — ale naturii umane, am început să ne obișnuim cu Shakespeare jucat în *blue jeans* și cu Plaut, în frac. Am încercat, deci, ca, în spectacolul cu *A douăsprezecea noapte*, pus în scenă, la Teatrul din Galați, de George Rada, să înțelegem care intenție regizorală se exprimă în demonstrația de judio-luptă cu bite, a prințului Orsino, care idee a textului se concretizează în pijamaua cu floricelă a lui Sir Toby, în costumația sumară — pînă la pericolul degerării — a aristocratei Olivia sau în uniforme de soldați americani în Vietnam, arborate de suita lui Orsino. Motivații de ordin artistic nu există (sau sînt deosebit de greu de înțeles), anacronismul nu este folosit ca mijloc de expresie, fiindcă nu e susținut regizoral în nici un chip ; nu ne rămîne decît să credem că tot acest bric-à-brac a fost gîndit de autorii spectacolului ca o nostimă gratuitate. Gratuitate este, dar măcar nostimă...

Spectacolul se cere, totuși, luat în seamă, pentru că, prin surpriză, în acest context, actorii au luat textul foarte în serios. l-au jucat cu credință și cu evidentă plăcere. Am remarcat în distribuție pe Dan Andrei Bubulici, un Orsino desenat cu eleganță, cu o notă de ușoară autoironie, pe Liliana Lupan, împlinind cu farmec și cu prosepime trăsăturile Violetei, pe Dimitrie Bitang, autor al unui Sir Andrew nițel buimac, incapabil să se trezească de-a binelea, pe Ștefan Hagimă, un bufon al cărui umor e acordat pe tonul causticității, pe Gheorghe V. Gheorghe, un Sir Toby de un comic exploziv, foarte colorat, pe Alexandru Năstase, cu o demnitate înghețată, țepăună, în Malvolio, pe Viorica Hodel și pe Marga Georgescu, cu un bun desen al rolurilor, deși, poate, cu prea puține accente, la prima, și cu prea multe, la cea de-a doua.

Gr. C. D.



---

## VIITORUL ROL

---

### VALERIA OGĂȘANU

Elevă a maestrului Moni Ghelester, Valeria Ogășanu rămâne fidelă, pare-se, atât din înclinație proprie, cât și datorită rolurilor jucate, stilului de teatru preferat de profesorul ei : un teatru grațios, delicat și tandru, în care comical are surdină, drama e estompată, iar actorul e discret. A debutat cu rolul Dona Elena din *Castiliana* de Lope de Vega, la Teatrul Național, în 1969, apoi a devenit ingenua consacrată a trupei Teatrului „Bulandra”, distribuită în Maude Riordan (*Harfa de iarbă* de Truman Capote), Eugénie (*Puricele în ureche* de Feydeau), *Domnișoara de Belle-Isle* de Dumas, Dina (*Valentin și Valentina* de Roșcin), Gena (*Titanic-vals* de Tudor Mușatescu), Isabela (*Răceala* de Marin Sorescu), Clara (*Pygmalion* de G. B. Shaw), Silvia (*Undeva, o lumină* de Doru Moțoc) — roluri care,

în general, i-au solicitat sensibilitatea și au demonstrat finețe și simț al măsurii, dar care, să recunoaștem, nu i-au pus la încercare, cu adevărat, resursele artistice. Spectacolele de poezie ale Teatrului „Bulandra” și emisiunile Televiziunii indică în Valeria Ogășanu o actriță preocupată de arta spunerii versurilor.

În acest început de stagiune, Valeria Ogășanu repetă, alternativ, rolul Polia din *Micii burghezi* de Maxim Gorki, în regia lui Ioan Taub, și în spectacolul de poezie *La lilieci* de Marin Sorescu.

„Sînt fericită că am început din nou să repet, fiindcă astfel am continuitate în muncă, mă simt prezentă în activitatea teatrului ; repetițiile, ziua, și spectacolele, aproape în fiecare seară, îmi creează acea ritmicitate esențială pentru existența actorului. Nu mă impac cu timpii morți ; consider că este util, indiferent de importanța ori de lungimea rolurilor, să fiu în permanență în contact cu scena.

În al doilea rînd, sînt bucuroasă că repet într-o asemenea piesă, alături de unii dintre cei mai valoroși actori din colectivul teatrului (Victor Rebengiuc, Gina Patrichi, Petre Gheorghiu, Mariana Mihuț, Ica Matache, Rodica Suciu, Mihai Mereuță, Florian Pittiș, Maria Gligor, Gelu Colceag și alții). Într-o asemenea echipă, nu am decît de cîștigat, de învățat.

Despre Polia, aș avea multe de spus. Deocamdată, i-am înțeles locul, ponderea, în această piesă în care există atitea roluri mari și însemnate. În ciuda faptului că nu are «mult text», Polia este un personaj important, prin permanenta sa prezență în scenă.

După cum se știe, *Micii burghezi* este o piesă sumbră. În atmosfera tensionată, care se simte de la ridicarea cortinei, această Polia, cu calmul ei, cu credința ei în bine și în frumos, în iubire curată și împărtășită, în oameni și în calitățile lor, reprezintă o oază de sănătate morală și de inocență. Pentru ea, totul e simplu și clar. Iubirea ei statornică pentru Nil îi dă puterea, în final, de a se rupe, fără regrete, din această casă ; la plecare, ea spune lucrurilor pe nume, rostind adevărurile cele mai crude, cu curajul caracteristic omului care crede, din toată ființa lui, într-un ideal.

Pornind de la faptul că, după aparență, Polia e considerată prostituată și caraghioasă, iar în final uluiește, devenind un personaj la fel de dramatic ca și celelalte, îmi caut argumente teatrale spre a susține această evoluție. Iubesc rolul și cred în el.”

## VIITORUL ROL

### CORNEL NICOARĂ

Cornel Nicoară a absolvit Institutul de teatru „I. L. Caragiale” în 1965, când a fost repartizat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț; de-a lungul acestor ani, îi întâlnim, cu regularitate, numele pe afișele acestui teatru, căruia i-a rămas credincios. Actorul s-a impus publicului prin roluri dificile și diverse, dintre care amintim: Wangel (*Femeia mării* de Henrik Ibsen); Franklin (*Arden din Kent*); Răzvan (*Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu); Gralla (*Act venețian* de Camil Petrescu); Nero (*Britannicus* de Jean Racine); Noe (*Arca bunei speranțe* de I. D. Sirbu); Roș Împărat (*Harap Alb*, prelucrare de Zoe Anghel Stanca, după Ion Creangă); Vasile Vasile (*Sfântul Mitică Blajinu* de Aurel Baranga); Eronim Orzea (*Ștafeta nevăzută* de Paul Everac); Brănescu (*Ultima oră* de Mihail Sebastian); Vania (*Mere pentru Eva* de Gabriel Arout, după A. P. Cehov); Michel Olandezul (*Inimă rece* de Eduard Covali, după W. Hauff); Capulet (*Romeo și Julieta* de William Shakespeare); Moșul (*Matca* de Marin Sorescu); Generalul Lew Wallace (*Dosarul Andersonville* de Saul Levitt); Dergaciou (*Vara trecută la Ciulimsk* de Alexandr Vampilov); Tom Moody (*Băiatul de aur* de Clifford Odets); Riborasta (*Muntele* de D. R. Popescu) ș.a.

„Drumul în teatru” al unui actor dotat, harnic și ambițios, cum este Cornel Nicoară, seamănă cu o ascensiune: toate calitățile sînt solicitate — răbdarea, tenacitatea, dăruirea de sine. Talent robust, viguros, Cornel Nicoară a dorit să urce „pe cont propriu”, nu s-a lăsat influențat de nici unul dintre tiparele aflate la îndemîna oricărui actor tînăr: în majoritatea rolurilor interpretate, el a dovedit o înzestrare deosebită pentru compoziție. Viitorul rol, pe care îl lucrează cu deosebit interes și entuziasm, este, de asemenea, o compoziție: Falstaff din *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare.

„După părerea mea, comedia *Nevestele vesele din Windsor* ocupă, între comediiile lui Shakespeare, un loc special. Poezia și lirismul, pecetea geniului marelui Will, însoțesc aici intenția principală a dramaturgului, care, de data aceasta, ține să se amuze (și să amuze) pe seama unor fapte și moravuri ale unei lumi prozaice — mediul provincial burghez englez. Marcat, în ochii lui Shakespeare, de prostie și de frivolitate, acest mediu pendulează între ridicol și grotesc, mizează ilar înalta societate. Personajul meu



se încadrează perfect în această frescă. Falstaff nu mai e nebunul înțelept, tovarășul, întru petreceri și războaie, al capetelor încoronate; e doar o fantoșă lăudăroasă, pornită pe demonstrații decisive.

Trec peste ispititoarele locuri comune («rolul mi se pare complex și dificil», «Shakespeare, această piatră de încercare...», «această creație în cadrul carierei mele actoricești...»), menționînd doar un singur punct de referință: un expert în materie afirma că, numai în actul întâi al acestei piese, există mai multă viață și mișcare decît în toată literatura germană. Colaborarea cu regizorul Alexandru Tocilescu mă face să sper că *Nevestele vesele din Windsor* va fi unul dintre spectacolele de echipă caracteristice Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, continuînd seria *Zigger-Zagger*, *Răfuiala*, *Slugă la doi stăpîni*. Scenografia va fi semnată de François Pamfil; din distribuție, iată cîteva nume: Virginia Rogin, Carmen Petrescu, Eugenia Balaure-Apostol, Valentin Urutescu. Partitura (spectacolul fiind și muzical) aparține lui Nicu Alifantis“.

Maria Marin

## T.E.S.

în

Republica  
Democrată  
Germană

„Aflat pentru prima oară în turneu într-o țară din Europa și jucând tocmai aici, la Berlin, ansamblul Teatrului Evreiesc din București aduce cu sine dovada eforturilor politicii culturale socialiste, de a prezenta varietatea și bogăția artei unanime. Ne-am întâlnit cu artiști care, încă în anii '50, în patria lor socialistă, în afară de folclor, au jucat în limba idiș pe Brecht, Schiller, Lessing și Büchner, deschizând astfel calea înțelegerii“.

(NEUES DEUTSCHLAND)

„Seara aceasta n-a fost o seară de teatru obișnuit! A fost o seară în care se simboliza puterea de a supraviețui a unei vechii culturi. Teatrul Evreiesc de Stat din București este cel mai vechi teatru evreiesc din lume care joacă în limba idiș. (...) În viziunea scenică a lui Franz Auerbach, vechea legendă dramatică Dibuk dobândește o nouă strălucire. În spectacol, nimic nu este imitație din folclor. Totul are un efect autentic nemijlocit. O lume, aproape, de basm, așa cum o cunoaștem din picturile lui Chagall. Se simte că acest ansamblu, mai ales membrii săi

Prestigioase ecouri internaționale vin să reconfirme preluarea de care se bucură, peste hotare, în ochii publicului și ai criticii, arta teatrală din țara noastră.

Nu de mult, la „Theater im Palast der Republik“ din capitala R.D.G. (singurul teatru ce-și continuă activitatea și în lunile de vară), s-a desfășurat turneul Teatrului Evreiesc de Stat din București. Cele șase reprezentații, cu *Furul de aur* de Israil Bercovici, *Dibuk* de S. Anski și *Tevie lăptarul* (dramatizare de Benno Popliker, după Șalom Alechem), au fost primite cu viu interes, cu entuziasm.

Anunțat cu mult înainte de sosirea trupei, ca „un eveniment ieșit din comun“, ca „un prilej neobișnuit de întâlnire cu limba și cultura idiș“, turneul T.E.S. a suscitat atenția opiniei publice germane și s-a afirmat ca un real și important succes.

Iată câteva extrase din aprecierile critice apărute în presă, elocvente, în această direcție.

„mai în vîrstă, au crescut și s-au dezvoltat în buna tradiție a teatrului evreiesc. A evidenția realizări individuale ar fi nedrept, în cazul de față. Impresia generală a acestei mărețe serii de teatru este fascinantă și de neuit.“ (Heinz Kersten, RADIO.)

BERLIN VEST)

„Revista muzical-literară *Furul de aur* i-a impresionat foarte mult pe spectatorii de la „Theater im Palast“. Un spectacol foarte amuzant, plin de vervă, dar nu numai atât. A fost mult mai mult! Evocînd istoria acestui teatru, s-a evocat istoria evreilor din România, a fost evidențiată puterea culturii idiș. Acest teatru este considerat ca o arcă în care au găsit adăpost nu numai actorii, muzicienii, dramaturgii evrei, ci și publicul. Teatrul Evreiesc de Stat din România posedă actori multilaterali înzestrați; spectacolul ne-a oferit posibilitatea de a cunoaște fructul mare și frumos pe care l-a rodit „Pomul verde“ al Teatrului Evreiesc. Este o întâlnire unică, cu un teatru care are de spus ceva de durată.“

(K. L. Kerhardt, NEUE ZEIT)

„Tevie Lăptarul, ultima piesă a unui repertoriu bine chibzuit, cuprinzător, ne-a permis să aruncăm o privire asupra activității Teatrului Evreiesc de Stat din București. Dramatizarea lui Benno Popliker, ca și regia lui Adrian Lupu, scot în evidență relațiile sociale, redînd o imagine reală a evreilor asupriți în Europa, la întredărirea a două veacuri.

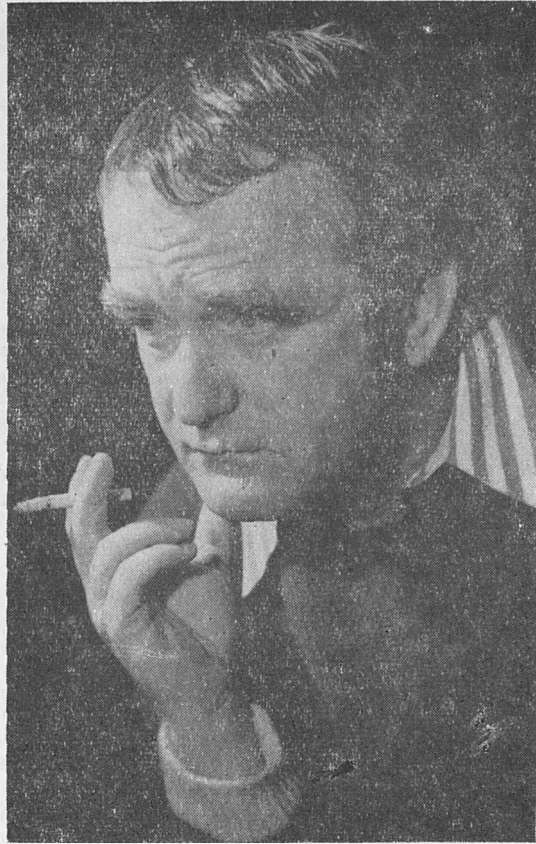
Aplauzele deosebite de la sfîrșitul spectacolului s-au adresat lui Samuel Fischler, interpretul lui Tevie, care a redat în mod convingător multilateralitatea și contradicțiile acestei figuri unanime. Ansamblul posedă artiști de valoare internațională, ca Seidy Glück, Abram Neimark, Leonie Waldman-Eliad, Manno Rippel, comici înnăscuți ca Rudy Rosenfeld și Bebe Bercovici și tineri artiști talentați ca Tricy Abramovici. Cu toții se simt continuatorii culturii poporului lor și își îndeplinesc cu cinste această misiune, angajați în peisajul cultural al României socialiste“.

(Hans Uslar, NEUES DEUTSCHLAND)

# Echinox

piesă în două părți  
de

**Leonida Teodorescu**



## *Personajele*

NANU  
DUDU  
FABIAN  
BELCOT  
PLUTONIERUL CUCUVEA

MAIORUL  
TEODORA  
PRIMUL BĂRBAT  
AL DOILEA BĂRBAT  
VOCEA DE BAS („TANTI AGLAIA“)

## PARTEA I

---

**1**

---

*Intineric. Un fascicul de lumină apare brusc și se plimbă pe scenă. Nu se vede decât cortina. În mijlocul cortinei atîrnă un felinar stîns. Zgomotul ploii. Pași care se apropie. O mașină claronează de trei ori. Fasciculul de lumină se reîntoarce la mij-*

*locul cortinei. Sub felinarul stîns se află Nanu.*

NANU (cuiva care nu se vede): Psst! Mii-nile sus! (Izbucnește în ris.) Eu sint. Nanu. Vino cu gologanu'. Ce zici de versurile astea? (Fasciculul de lumină se stinge brusc. Pașii s-au oprit; rîsînd. Ce faci? Ești nebun? Stai! (Zgomotul unei lovituri. Un geamăt lung.) Capul... s-a dus dracului capul meu... m-ai... de ce... nu pricep.

(Zgomotul unei noi lovituri. Un horcăit. O trecere de lumină. Nanu se prăbușește sub felinar. Se aud niște pași care se îndepărtează în fugă. Intuneric.)

## 2

Lumină. O cameră elegant mobilată: fotolii de piele, o masă joasă, covor moale. În trei dintre fotolii stau Fabian, Dudu și Belcot. Al patrulea fotoliu e liber. Fabian bate darabana. Fabian se oprește pentru o clipă, apoi reia darabana.

DUDU (afirmativ): Ne-au arestat. (Fabian se oprește din nou. Se uită la Dudu. Explicativ.) Ne-au arestat. Asta e. Ce-au, dom'le, cu noi? Unde e morala?

BELCOT: Vorbește mai încet. Nu e nevoie să te audă toată miliția.

DUDU: Crezi că au pus microfoane aici? Parecă e salon, fir-ar al dracului să fie. Auzi, dom'le, fotolii de piele. N-am crezut asta. Că au la miliția fotolii de piele. Și, zici că au pus microfoane aici?

BELCOT: Ca să te audă pe dumneata? Crezi că nu țipi destul de tare?

DUDU: Mie nu mi-e frică! De nimeni! În venele mele curge sânge de erou! În vene sau în artere? Nevastă-mea e la maternitate. Și trebuie să nască. Dintr-o clipă în alta. Vă dați seama ce-i pe capul meu?

FABIAN: Pss... Mai ai copii?

DUDU: Hahaha! N-am. N-am deloc.

FABIAN: Ei, fugi... E primul?

DUDU: Primul. Primul de tot.

FABIAN: Hai, că ești grozav. Pe cuvântul meu că ești grozav. Știi ce trebuie să faci? Când îți apare țincul? Te proptești de un pom și strigi: ajutor! Și dă unu' peste tine. Ca să te scape de belea. Îi spui frumos: salut, maestre, îl bagi într-o cinciună și-i dai de băut. Până începe să clămpăne. Din urechi.

DUDU: Cine știe ce moacă o fi.

FABIAN: N-ai caracter. Pe cuvântul meu că n-ai caracter. Gîndește-te la ăla micu'.

DUDU: Hahaha! Dacă e băiat, îi zic Valeriu, dacă e fată, îi zic Magdalena. Sau Monalisa? Ce zici? Hahaha! Îi zic cum vreau. El se naște, iar eu îi zic cum vreau. Chiar primul? Și, dacă suferă de inimă? Sau de ficat? Și n-are voie să bea? Cine o să clămpăne?

BELCOT: Au drept să ne țină patrușopt de ore.

DUDU: Patrușopt?

BELCOT: Exact. Sintem arestați de o oră. Au mai rămas patrușeci și șapte.

FABIAN: Hai, că ești nenaipomenit. Pe cuvântul meu că ești nenaipomenit. Cum o să fie patrușopt? Peste vreo șase ore-mi pleacă avionul.

BELCOT: Ești pilot?

FABIAN (explicativ): Mă cheamă Fabian.

BELCOT (n-a sesizat explicația): Îmi pare bine. Belcot.

DUDU: Dudu. Asta e numele meu. Adică, nevastă-mea naște, iar eu stau aici, ca o momie?

FABIAN: Poate. să dau un telefon la federație? Ce zici, tată de copii?

BELCOT: Federația cui?

DUDU: N-auzi, că-l cheamă Fabian?!

BELCOT: Și, ce-i cu asta?

DUDU: Ce dracu', n-ai auzit de Fabian?

Chiar așa? În halul ăsta am ajuns?

BELCOT: Fabian? N-am auzit de Fabian.

FABIAN (ride, amuzat): Hai, că te-a încuiat.

DUDU (revărsare de entuziasm): Picior de paișpe carate! Senzația secolului! Uraganul Balcanilor! A opta minune!

BELCOT: El? Dumneata ești a opta minune?

FABIAN (puțin incurcat, puțin plictisit): Trebuie să serie și ziaristi! ăștia ceva.

BELCOT (stupefiat): Ziaristi?

FABIAN: Italienii. Ei umblă cu chestiile astea.

DUDU: Prințul Carpaților!

BELCOT (în limita uimirii): Italienii?

FABIAN: Asta au zis-o nemții. Așa cred. Sau olandezii.

BELCOT: Cum? Nemții sau olandezii?

DUDU: Englezii! Ascultă-mă pe mine. Mă jur pe ce vrei. Facem un pariu? Îi știu și pe ăla care a zis. Mike... ăă... Mike. Mike... Zi, dom'le, Mike și mai cum? Că m-am și întreat. De unde o fi știut englezul de prinți?

BELCOT: Nu înțeleg nimic. Dumneata ești un prinț de sânge?

DUDU: Pursânge!

(În clipa aceasta, cineva a ciocănit în ușă și s-a făcut liniște.)

FABIAN: A ciocănit cineva.

BELCOT: Cred că e o greșeală. La ușă asta n-a ciocănit nimeni. Niciodată.

(Ușa se deschide brusc. Cei trei au tăcut. Un timp, nu intră nimeni. Pe urmă apare în aer un pat pliant. Patul se răsucește puțin și se oprește. În fine, începe să intre în cameră, trăgînd după el un plutonier, trecut bine de prima tinerețe. Plutonierul mai ține niște lucruri în cealaltă mînă și, din pricina asta, își menține cu destulă greutate echilibrul. Reușește, totuși, să ia poziție de drepti în fața lui Fabian.)

PLUTONIERUL (*voce răgușită de om îmbătrinit în slujbă*): Să trăiască prințul Carpaților!

BELCOT: Și asta?

PLUTONIERUL: Îmi dați voie să mă prezint! Sînt plutonierul Cucuvea. Îmi pare rău. Dar n-am un nume prea grozav.

FABIAN: E minunat. Pe cuvîntul meu, e minunat.

PLUTONIERUL (*fericit*): Să trăiți!

FABIAN: Salut, maestre. Hai, că ești formidabil. Pe cuvîntul meu că ești formidabil. Cum o mai duci cu sănătatea?

PLUTONIERUL (*lăsînd, stupefiat, patul pliant*): Ordonăți?

FABIAN: Cum o mai duci cu sănătatea? Tensiunea și alte chestii de astea?

PLUTONIERUL (*după ce controlează dacă patul pliant i se sprijină bine de picior, ton intim și fericit*): Prea multe chile, înțelegeți? Vreo cînșpe, douăș' de chile în plus. Da' parcă poți să te iei după doctori? Azi zice unu' așa, poimîine zice altu' că e albastră, iar tu mai pui vreo două, trei chile pe tine. Mi-a zis unu' și de puncte. Cică, dacă nu înghiți puncte, slăbești. N-am înghițit puncte, da' am mai pus vreo trei chile pe mine.

FABIAN: Hai, că ești bun. Pe cuvîntul meu, că ești bun.

PLUTONIERUL (*brusc, pe un ton solemn*): Să trăiți. Că așa a spus tovarășu' colonel. Să vă aduc patu' pliant, oranjada și biscuiții. (*Plutonierul, după o matură chibzuință, ia patul pliant, împinge puțin fotoliul lui Dudu, cu Dudu cu tot, pune cu totul neașteptat, mai întîi, biscuiții și oranjada pe masă, iar apoi, aproape cu voluptate, așază patul pliant.*)

DUDU: Ce faci, nene? Îmi pui patul pe picior? Nu vrei să mi-l pui și pe burtă?

PLUTONIERUL (*ca să zică și el ceva*): Par-don. (*Din nou, vocea solemnă dinainte.*) Pentru orele unșpe. Treizeci de minute de odihnă, un pahar de oranjadă și trei biscuiți. V-am adus o juma' de chil, ca să aveți de unde alege. Că le-a ales și vînzătorul. Bucată cu bucată. (*Tipînd, aproape în disperare.*) Să trăiască prințul Carpaților!

FABIAN: Hai, că m-ai emoționat. Mai am puțin și-o să plîng ca o babă.

PLUTONIERUL (*aproape șoptit*): V-am adus un pachet. Englezești. Știu că fumați pe ascuns. Nimeni nu știe nimic. Care află ceva, să vină la mine. (*Pune țigările pe masă.*)

FABIAN: Să ți le plătesc. Astea costă o groază de bani.

PLUTONIERUL: Maestre! Nu-mi amăriți bătrînețile! Vă rog din suflet. Să le fumați sănătos.

FABIAN: N-o să-ți amărăsc bătrînețile. Ai vreo dorință? Hai, că e grozav, să ai vreo dorință. Una mare de tot.

PLUTONIERUL: O dorință? Eu? Serios?

Dacă am eu vreo dorință?

FABIAN: Hai, că mi-ai face o bucurie. Zi. PLUTONIERUL: O scrisoare, maestre. Trei rînduri. De la dumneavoastră. Pentru mine. Mă, tu, ăla și ăla, Cucuvea, sau cum dracu-ți mai zice, uite că-ți scrie Fabian.

FABIAN: Din Spania? E bine?

PLUTONIERUL: Hahaha! Serios? Hahaha! Maestre! Îi ucid! O să vină toți la mine. Ca la pomană! Hahaha! Uitați adresa mea. Numele, pronumele și inițiala completă a tatălui. Să trăiți, să înfloriți, dar să nu îmbătrîniți! (*O poziție solemnă de drepti, pași de paradă, o oprire bruscă în fața ușii, executată ca la carte. Plutonierul se întoarce încet. Acum e un om bătrîn și disperat; aproape ca o rugăciune.*) Și să vă ajute Dumnezeu să nu fiți vinovat. Că cu altă speranță nu mai am.

BELCOT: Vinovat de ce?

PLUTONIERUL (*voce sugrumată*): Nu știu! Nu știu! (*Trîntește ușa și pleacă. Li-niște.*)

FABIAN: Știe cineva ceva?

BELCOT: Nu.

DUDU: Nici eu. Stau și mă uit ca prostu'.

BELCOT: Cine ești dumneata, Fabian?

DUDU: Ce dracu', dom'le, n-ai auzit de fotbal? El e fotbalist. Fabian. Cel mai mare fotbalist al nostru. Unii zic că și al Europei. Știi cum bagă golurile? E de groază. Pur și simplu, de groază. Dacă nu joacă în Spania, ne-am ars.

BELCOT: Acolo îți pleacă avionul?

FABIAN: Da. Sferturi de finală.

BELCOT: Sferturi de ce?

DUDU: Ce dracu', dom'le, habar n-ai de nimic? Ești analfabet de tot? Doamne, iartă-mă.

BELCOT: Știi, eu n-am prea făcut sport. Cînd am fost tînăr, am învățat foarte mult. Părinții mei au fost niște oameni exigenți. Au ținut mult să știu o grămadă de lucruri. Și n-am avut timp de sport. Și nici de fete. Poate, de asta sînt singur.

FABIAN: Și acum?

BELCOT: Și acum.

FABIAN: Ce ești acum?

BELCOT: Avocat.

FABIAN: Avocat?

BELCOT: Da.

FABIAN: Asta e tot? Iartă-mă. Vreau să spun că e o chestie formidabilă să fii avocat. Dar eu n-am avut de-a face cu avocații. Vreau să spun că... Sînt niște tipi formidabili!

BELCOT: Am înțeles. Ai vrut să știi dacă merită să te lipsești de atîtea, ca să ajungi avocat. Nu știu. Nu știu ce să spun.

DUDU : Iarăși ?

(Ușa se deschide. O clipă, nu apare nimeni. Apoi, apare maiorul. E îmbrăcat civil. Se oprește în prag. Se uită prin cameră. E ceva care nu-i place. Îndreptindu-se spre patul pliant.)

MAIORUL : Mă scuzați că vă deranjez. (Mai degrabă bombănind.) Nu știu cine a avut ideea cu patul ăsta. (Stringind patul pliant.) Nu se lipește deloc, nu-i așa ? Mai ales de fotolii. Are cineva nevoie de el ? Așa m-am gândit și eu. Că n-are nimeni nevoie, vreau să spun. Asta e situația. Să-l scot, naibii, pe coridor. Pe urmă, vedem noi ce facem. Imi dați voie ? (Îl scoate, într-adevăr, izbind tot ce întâlnește în cale. Reapare, triumfător.) Nu s-a spart nimic ? Slavă Domnului. (Pe același ton.) Bună dimineața. (Nu-i răspunde nimeni.) Sint maiorul Dumitriu. Asta e situația. Imi dați voie să stau jos ? Mulțumesc. Cred că am uitat ceva. Ah, da. Cu mine veți avea de-a face. Eu sint anchetatorul.

BELCOT : Anchetatorul ?

MAIORUL : Nu plouă ? Nu plouă încă ? Trebuia să plouă, de vreo două ore. Nu luați loc, maestre Fabian ?

FABIAN : Prefer să stau în picioare.

MAIORUL : Prefer să stați jos.

FABIAN : Minunat. Hai, că e tare, chestia asta. M-a cuprins entuziasmul.

MAIORUL : Nu cred să țină mult. Entuziasmul, vreau să spun. (Sună telefonul.) Da. (Pauză.) Da. (Pauză.) Da. (Pauză.) E-n regulă. Deconectați aparatul. (Pune telefonul în furcă.) Dumneavoastră sunteți George Belcot, nu-i așa ? N-ați fost fahir ? Hahaha ! Flerul, vreau să spun. Flerul e nemaipomenit. La dumneavoastră. E o calomnie, nu-i așa ? Procesul de miine. Ță, cu plagiatul.

BELCOT : De unde știți ?

MAIORUL : Habar n-am. Îl apărați pe Demostene. Una, la mină. Nu apărați escroci. Două, la mină. Adică, nu e vorba de plagiat, vreau să spun. Trei, la mină. Atunci, e o calomnie. Patru, la mină. Și, dumneavoastră ? Constantin Dudu ?

DUDU : Trebuie să nască. Nevastă-mea. Și...

MAIORUL : La noapte. Probabil.

FABIAN : Pe mine mă cheamă Fabian. Dacă asta vă spune ceva.

MAIORUL : Îl cunoașteți toți trei pe Nanu, este ? Toți trei, nu-i așa ?

FABIAN : Nanu ?

Întineric. Acasă la Fabian. Un fascicul de lumină pe mijlocul scenei. Primul bărbat, al doilea bărbat. De undeva se aude o voce : zăi-zăi, zăi-zăi. Bruce, izbucnește o muzică foarte ritmată. Zgomote de petrecere. Cei doi bărbați izbucnesc în ris.

Lumină pe arlechinul din stînga. Fabian și Teodora. Cei doi dansează. Se opresc din dans.

TEODORA : Nanu ? Mi-e frică de Nanu.

FABIAN (amuzat) : De mine nu ți-e frică ?

TEODORA : L-ai văzut cum zîmbește ? Mai întii, i se întunecă ochii. Pe urmă, i se dilată nările. Parcă ar avea un acces de furie. Și, în clipa aceea, zîmbește. Dar privirea îi rămîne rea. Neagră, înțelegi ? Neagră !

FABIAN (tot amuzat) : S-a îmbătat. Pe cuvîntul meu că s-a îmbătat.

TEODORA : L-ai văzut cum se uită la tine ?

Nici nu clipește. Și, pe urmă, întoarce capul. Și începe să clipească des. Des de tot. Bine că nu-l cunosc. Nici nu vreau să-l cunosc. Niciodată. (Fabian izbucnește în ris.) Poți să rizi ? Nu pricep. E ceva, un lucru pe care nu-l pricep. Privește-l !

(Fabian izbucnește în ris. Cei doi încep să danseze. Se apropie de primul și de al doilea bărbat. Acum, fasciculul de lumină cade pe tot grupul de patru.)

FABIAN : Stă singur cuc în camera aia. Și trage din toate sticlele care-i vin la îndemînă. Sigur c-o să clipească. Hai la el.

TEODORA : Mi-e frică.

(Zgomotul de petrecere s-a apropiat. Cîntecul ritmat se aude din ce în ce mai puternic.)

PRIMUL BĂRBAT : Care cînti acolo ?

AL DOILEA BĂRBAT : E de la bucătărie. Se sparg niște farfurii. Le-a cărat băiatul pînă aici. Și acum dă cu ele de pînînt.

PRIMUL BĂRBAT : Ce faci, Fabian ? Dansezi ? De ziua ta ? Nu ți-e rușine ?

FABIAN : Ești grozav. Pe cuvîntul meu că ești grozav. Eu stau acum pe balcon. Și mă uit la lună. Iar ăla care dansează e stafia ta. Nu vezi că ești beat mort ? Las' că te torn eu. Prieteni ! Lordul a băut o juma' de sprîț !

AL DOILEA BĂRBAT : De ce n-ai băut toată damigeana, domnule ?

PRIMUL BĂRBAT : Și, acasă, ce să iau ? Costumul lui Fabian ? Nu vezi că e ros pe la mîneci ?



AL DOILEA BĂRBAT : Nu știu ce are ăla cu farfuriile. Auzi? Iar e cu zai-zai, zai-zai. Că mă cuprinde și groaza. Cu ce le-o fi cărat? Cu camionul?

FABIAN (*incet*) : Hai, Teodora. Nu e nimic. E singur. Mereu a fost așa. I-am spus : hai, că ești grozav. Pe cuvîntul meu că ești grozav. Dar el n-a vrut să mă creadă. Nu știu.

TEODORA : Asta nu pricep. Sînteți prieteni. Tu și Nanu. E o prostie. O mare prostie.

PRIMUL BĂRBAT : Fabian nu dansează. Ce faci, Fabian? Nu dansezi? De ziua ta? Nu ți-e rușine?

FABIAN : Ești grozav. Pe cuvîntul meu că ești grozav. Nu vezi că dau din picioare? Ce, ăsta nu-i dans?

AL DOILEA BĂRBAT : Dar mai poți? Sau vrei să te ținem?

FABIAN : Și, pe voi, cine o să vă țină? Vezi camera aia? Și, dacă o să ajung acolo? Ce-o să mai zici?

TEODORA (*incet*) : De ce? Lasă-l. Singur. E așa de bine aici. E așa de bine.

*(Fasciculul de lumină îi lasă pe cei patru. Arlechinul din dreapta. Nanu stă într-un fotoliu.)*

*Zgomotul petrecerii se depărtează. Se aud doar vocile.)*

FABIAN : Unu, doi, trei!

PRIMUL BĂRBAT : Vezi să nu te împiedici de ușă.

FABIAN (*incet*) : Sst! Nu mai spune nimic. E rușine. Pe cuvîntul meu că e rușine.

TEODORA (*incet*) : Poate. Dar mie mi-e frică. Frică, înțelegi?

*(Cei doi au apărut lângă Nanu. Nanu îi privește fără să spună nimic.)*

FABIAN : Teodora! El e Nanu! Nanu! Ea e Teodora! Hai, că sînt tare. Pe cuvîntul meu că sînt tare. Sst! Nici o vorbă! Tanti Aglaia! Teodora se simte prost!

*(Îi răspunde o voce de bas.)*

VOCEA DE BAS : Tu nu te simți prost? Cîte pahare?

FABIAN : Trei, tanti Aglaia.

VOCEA DE BAS : O să căpătați tuse măgărească. Asta o să fie cu voi. (*Altcuiva.*) Ia mîna de acolo. Că o să spargi sticlele alea și nu știu cum te cheamă, Doamne, iartă-mă. Da' cred că te-am mai văzut undeva. Cînd te-a dat arbitrul ăla roșcat afară. Că i-ai suflat în nas. Și i s-a făcut rău. (*Vocea de bas a apărut lângă cei trei. E un bărbat înalt și foarte bine făcut.*) Iaca paharele. Am pus într-unul

praf de sughițat. Da' nu mai țin minte în care. Da' n-aveți nici o grijă, că l-am adus din Italia. Ei, să beți sănătoși și cu înghițituri mici, ca să nu vă audă vecinii.

TEODORA : Au și copii mici? Mici, mici, mici? Atunci, trebuie să rămii cu noi. Că eu rid ca o pedală. Așa : ha-ha-ha. Cînd beau. Da' știi cum face o pisică beată? Sughite ca un măgar părăsit. Și iese tot : ha-ha-ha!

VOCEA PRIMULUI BĂRBAT : Tanti Aglaia! VOCEA DE BAS : Vin, copilul meu, vin!

Iar tu, Teodora, nu mai sta așa aproape de Fabian. C-o să faci zbircituri. Și-o să creadă lumea că ești de la federație.

TEODORA : Da' știi cum injură un birjar? Așa : ha-ha-ha!

VOCEA PRIMULUI BĂRBAT : Tanti Aglaia! VOCEA DE BAS : Of, bătrînețile mele... Iar ți s-a făcut rău? Ți-am spus cu că trage

din sticla aia.

*(Cei trei au rămas singuri. O clipă de tăcere. Nanu se uită la Teodora.)*

FABIAN (*jenat*) : E prea mare balamucul. Este, că e prea mare balamucul? Și ce, dacă am împlinit douășase de ani? (*Tot mai jenat.*) Știi că am jucat fotbal cu Nanu? Hahaha! Știi cum i se spunea? Habar n-ai. Pe cuvîntul meu că habar n-ai.

NANU : Du-te dracului.

FABIAN. (*și mai jenat*) : Marchizul. Pe cuvîntul meu că i se spunea marchizul. Da' era mai bun ca mine. (*Nu mai știe ce să spună.*) Pe un teren de lângă școală.

NANU (*Teodorei, examinînd-o*) : Nu știu ce să spun. O fi de la natură, n-o fi de la natură... Că, dacă porți corset, e o chestie, iar dacă nu-l porți, e cu totul altceva, nu? Poate, să te pipăi puțin? Hm. Sau merge și așa?

FABIAN (*nu-i vine să creadă ce a auzit*) : Da' tu nu știi că era un teren lângă școală. Da' de școală ți-am spus?

TEODORA (*in disperare de cauză*) : Tanti Aglaia!

FABIAN : Că Nanu a dat-o pe fizică. Are un cap de aur. Pe cuvîntul meu că e de aur. Iar eu am terminat liceul acum trei luni. Asta e situația.

NANU (*lui Fabian, în treacăt*) : Gura, gloabă nenorocită. (*Teodorei.*) Te măriți cu ăsta? Sau te culci cu mine? Că pitecantropu-i tot pitecantrop, nu știu dacă m-ai înțeles. (*Rîzînd.*) Ei, asta e... Adică, toți sîntem pitecantropi? Te culci cu mine? Sau te măriți cu ăsta? Asta e tot. Pe urmă-ți explic și restul.

FABIAN (*brusc, foarte calm*) : Te-ai îmbătut. Pe cuvîntul meu că te-ai îmbătut.

TEODORA (*ca pentru ea*) : Tanti Aglaia a început să tușească. Cred c-a răcit. (*Se scutură.*) Ce prostie...

NANU (lui Fabian) : Hahaha ! Asta-ți zici tu, nu-i așa ? Marele Nanu, invidios pe un pitecantrop. Care dă cu piciorul. Ai fost vreodată invidios pe un cal ? Că a luat prea multe premii ? Hahaha ! (Teodora.) E-n regulă ? Nu-ți promit nimic. Ce pot să-ți promit, mai mult decât pe Nanu ?

FABIAN : Ieși afară ! Vreau să spun, du-te acasă. Repede. Ești beat. Nu vezi că ești beat ?

TEODORA (ca pentru ea) : Băieții au pus magnetofonul. Și banda aia veche. Cu multe tangouri.

NANU (lui Fabian) : Ai vrea tu să fii beat. Nu ține... (Teodora.) Sper că n-ai corset. Ar fi o porcărie. Să ai corset. Sau așa ceva. (Lui Fabian.) De ce nu taci ? Nu vezi că ți-e greu să vorbești ? Vrei să leșini ? Hahaha ! Pitecantropul leșinat !

FABIAN : Pitecantrop ? Și ce, dacă sînt pitecantrop ? Ce-ți pasă ție ? Hai, că ești grozav. Pe cuvîntul meu că ești grozav. Și ce-ai vrea să fii ? Adică, maică-mea să muncească și eu să-mi frec fundul la facultate ? Ca să am și eu o diplomă ? Mi-au zis ăia că sînt bun ? Mi-au zis. M-au băgat în națională ? M-au băgat. La șaptespe ani. Și și-a mai tras și maică-mea sufletul. Că nu i-a venit să creadă. Cînd i-am adus prima dată cincii miu acasă. I s-a făcut și frică. A zis că mi-au dat eu împrumut. Și, atunci ? Trăiască pitecantropul ! Mie-mi datorez totul ! Și maică-mea e o doamnă. Stă și se uită la televizor și bea cafea. Du-te dracului...

NANU (Teodora) : Chiar n-ai corset ? Salut.

(Nanu pleacă. Fabian și Teodora rămîn singuri.)

TEODORA : Și mi-a fost frică de el. E caraghios, nu-i așa ?

FABIAN : Sînt un timpit. Dar nu pricep de ce. Ce am eu cu ăsta ? Ce-mi pasă mie de Nanu ? Plouă. Cred că plouă.

TEODORA : N-ai șampanie ? Ar fi bine să bem o sticlă de șampanie. Poate, chiar două.

FABIAN : Pentru ce ?

---

## 4

---

*Întineric. Liniște.  
Lumină. Camera. Fabian bate darabana.*

MAIORUL : Îl cunoașteți pe Nanu, este ? Toți trei, nu-i așa ?

FABIAN : Nanu ?

MAIORUL : Da. Nanu.

FABIAN : Am fost prieteni. Din copilărie. Poate, nu chiar din copilărie. El e mai mare ca mine. Cu trei sau patru ani.

MAIORUL : Bine.

FABIAN : Adică ?

MAIORUL : Bine.

FABIAN : Nu-nțeleg.

MAIORUL : Poate. Să te-audă Dumnezeu. Hahaha ! Cred că nu trebuia să rid. Îl cunoaște toată lumea pe Nanu ?

BELCOT : De puțină vreme. Eu, vreau să spun. Mă rog, am auzit de el. De Fabian n-am auzit. Probabil că e scandalos. Dar de Nanu am auzit. Îl cunosc, însă, de puțină vreme. Și cam accidental. Vreau să spun că m-a căutat într-o zi. Deși nu ne cunoșteam.

DUDU : Fabian ! Îl cunoști pe Nanu ?

MAIORUL : Dar pe urmă-mi trece. Chiar în momentul ăla. Cînd începe să plouă. E ciudat.

BELCOT : Ciudat ?

MAIORUL : Ciudat. Ca Nanu să caute pe cineva.

FABIAN : Ce-i cu Nanu ?

MAIORUL : Hai, că e tare, asta ! Întrebarea dumitale, vreau să spun.

FABIAN : Ce-i cu Nanu ?

MAIORUL : O mai îți mult așa ?

FABIAN : Ce-i cu Nanu ?

MAIORUL : Mda. Nu putea să plouă ? Nimic. Vreau să spun, că nu mai e nimic. Cu Nanu. Nanu e mort.

DUDU : Cum, adică, mort ? Așa, deodată ? Și, eu ? Adică, nevestă-mea naște și eu...

FABIAN : Stai puțin, tată de copii. Cum dracu', dom'le ? Nu pricep nimic. Pe cuvîntul meu că nu pricep nimic. Mda. Poate-i alt Nanu ?

MAIORUL : Nu e. Îmi pare rău.

FABIAN : Poftim ?

MAIORUL : Nu-nțelegi ?

FABIAN : Ce dracu', dom'le...

DUDU : Și, eu ? Adică, nu știu, înțelegi ?

MAIORUL : Iar mi s-a uscat gura. Și nu ajută. Dacă beau ceva. Să vă spună avocatul George Belcot. Avocații le știu pe toate.

FABIAN : Și, atunci, pentru ce dracu' ai tăcut pînă acum ?

BELCOT : N-am fost întrebat.

FABIAN : Și, acum, ce mai vrei ? Să-ți cînt o romanță ?

BELCOT : Nu mai vreau nimic. Nanu a fost asasinat. Acum două zile.

*Acasă la Belcot.*

*Întineric. O pendulă bate, greu, de șase ori. Fascicul de lumină pe arlechinul din stînga. Două fotolii vechi și comode. În fotolii stau Nanu și Belcot.*

NANU : Șase ? Al dracului, șase ăsta. Nu pot să-l sufăr.

BELCOT : Un număr ca oricare altul.

NANU : Nu-mi place cifra. Nu numărul. Numerele sînt schimbătoare. Cifrele sînt veșnice. Dar pendula asta e de prost-gust.

BELCOT : E o piesă de familie. Cred că are aproape o sută de ani.

NANU : O sută de ani de prost-gust.

BELCOT : Cred că nu te pricepi prea bine la pendule.

NANU : Mă pricep foarte bine. Într-o vreme, m-au preocupat pendulele. Și am cîlit tot ce e în legătură cu pendulele.

BELCOT : Cu mecanismele.

NANU : Cu pendulele. Sper că m-am exprimat destul de clar. De fapt, în camera asta n-ar trebui să fie pendulă. Face prea mult zgomot. Și mai și hîrîie. De ce n-o arunci la gunoi ? Ei ?

BELCOT : Poftim ?

NANU : Ei ?

BELCOT : Nu-nțeleg. A, pendula. Mie-mi place.

NANU : Nu mă interesează pendula. Și nici dacă-ți place sau nu.

BELCOT : Nu-nțeleg nimic. Ce dorești ?

NANU : Ți-am spus la telefon. De cite ori trebuie să-ți spun un lucru atît de simplu ? Nu știi cît e onorariul dumentale. Dar Ți-l plătesc triplu.

BELCOT : Un savant, plin de bani ? Asta e o noutate pentru mine.

NANU : Cred că nu e singura. E de ajuns să faci cîteva duzini de invenții ca să te umpli de bani.

BELCOT : Duzini ?

NANU : Întotdeauna înțelegi așa de greu ? Sau faci o excepție pentru mine ? Ei ?

BELCOT : La ce-ți trebuie o consultație juridică ? Zici că ai cîteva duzini de invenții. Atunci, ești informat.

NANU : Mda... Și Ți-a mers vestea că ești un avocat mare. Îmi închipui cum trebuie să fie ălalți. Mai mîitei. Ți-am spus ceva de invenții, la telefon ?

BELCOT : Dar ce mi-ai spus ?

NANU : Dumnezeule... E fără leac. Ți-am spus de o descoperire. Iar nu de niște prăpădite de invenții. De o mare descoperire. E clar ? Statutul juridic, sau așa ceva. Ceva care să apere descoperirea. O mare descoperire, dacă poți să pricepi chestia asta.

BELCOT : Juridic, nu există descoperiri mari. Sau mici. Există descoperiri — și atîta tot.

NANU : Nu fi prost. Cred că nu se cade să-ți spun așa. De la prima întîlnire.

BELCOT : Cred și eu.

NANU : Îmi cer scuze. E-n regulă. Acum, mă întore și zic. Vreau să-mi fie apărută. Juridic. Descoperirea. Să n-o poată fura nimeni. Înțelegi ? Fura. Cunoaști vreo teorie de geniu ? Să zicem... Ce să zicem ? Teoria relativității. Ei, uite așa ceva. Poți să aperi ? O chestie atît de monstruoasă ?

BELCOT : Ai făcut dumneata așa ceva ?

NANU : Altfel, la ce mi-aș pierde vremea aici ?

*(Pendula bate o singură dată. E un sunet prelung, aproape un vaiet, care se stinge brusc.)*

BELCOT : Cred că înțeleg.

NANU : Slavă Domnului.

BELCOT : Nu știi. E vorba de lucrarea pe care o faci cu Mihu ?

NANU : S-a și auzit ?

BELCOT : Am un tic. Îmi place mai întîi să știu. Și pe urmă să stau de vorbă.

NANU (*ușor absent*) : Bravo. Nu-mi place chestia asta.

BELCOT : Preferai un avocat naiv, nu-i așa ?

NANU : Mă lasă rece. Cum sînt avocații. Am simțit eu ceva. E cam frig aici.

BELCOT : Îmi place focul de lemne. Nu pot să sufăr caloriferele.

NANU : Și pendula asta blestemată... Mai am nevoie de o lună. Sau de o lună jumate. Și, atunci, lucrarea mea o să fie gata. Poate, prea tîrziu.

BELCOT : Nu-nțeleg.

NANU : Iarăși ? Nu-mi place că s-a auzit de lucrarea mea. Ce dracu'... E atît de simplu. Inseamnă că a trecut la fapte. Își pregătește terenul, sau așa ceva. E clar ?

BELCOT : Nu e asta.

NANU : Dar ce e ?

BELCOT : Lucrarea mea. Așa ai spus ?

NANU : Și cum ai fi vrut să spun ?

BELCOT : Lucrarea noastră. În cel mai fericit caz.

NANU : Hopa ! Hai, că ești tare. Foarte tare. Adică, a mea și a dumentale ?

BELCOT : Nu m-ai înțeles. N-are importanță. Adică, ce vrei ? Să ai niște acte în regulă că lucrarea e a dumentale ? Așa e ?

NANU : Da.

BELCOT : Înainte ca lucrarea să devină publică ? Așa e ?

NANU : Da.

BELCOT : De ce ?

NANU : Există un pericol. Ca lucrarea mea să fie furată. Ar fi un motiv, nu-i așa ?

BELCOT : De cine ?

*(Pendula bate de două ori. Primul sunet e clar și scurt. Al doilea e un vaiet.)*

NANU : De Mihu. E un fel de asistent de-al meu. Au vrut să-l dea afară. Dar mi s-a făcut milă de el. Și l-am oprit. E

singurul care știe de lucrare. Nu chiar tot. E prea timpit pentru asta. Dar mai știe cite ceva. A și început să acționeze, nu-i așa? Exact cum m-am gândit. Mai întâi răspindește un zvon. Sînt periculoși. Idioții ăștia. Au o viclenie de fiară. Mi-e teamă de el. Ca să fiu sincer. Poate, e-o prostie.

BELCOT : Mai există un pericol.

NANU : Încă unul? Nu m-am gândit. Ce dracu' mai poate să fie?

BELCOT : Nu e clar?

NANU : Ce să fie clar? Nu-nțeleg nimic.

BELCOT : Observ. Ai momente cînd înțelegi foarte greu.

NANU : Lasă asta. Care e pericolul?

BELCOT : Ca lucrarea să fie furată.

NANU : Ești prost? Sau te prefaci?

BELCOT : Ca lucrarea să fie furată. Lui Mihu. De dumneata.

NANU (*incet*) : Ești nebun?

BELCOT : Nu. Dar cred că dumneata nu ești decît o firmă. Iar tot restul e Mihu.

NANU : Te-a plătit scump pentru asta?

BELCOT : Ai aranjat să fie dat afară. Ca să ai prilejul să fii generos. Și să pui gheara pe Mihu. Restul e un joc de copii. Angajezi un avocat, îl acuzi pe Mihu de furt și devii genial. E draguț. Tac, pac, și-ai devenit genial. Hahaha!

*Intuneric.*

*Undeva, departe, se aud bătăile pendulei. Bătăile pendulei se sting.*

---

## 6

*Liniște. Cineva bate darabana. Lumină. Camera.*

BELCOT : Nanu a fost asasinat. Acum două zile.

FABIAN : De unde știi?

BELCOT : Sînt avocat.

FABIAN : Hai, că ești tare. Pe cuvîntul meu că ești tare. Vine miliția la voi, nu? Și vă zice : uite, maesire, a mai fost omorît unu'.

MAIORUL : Poate. să beau, totuși? Un pic de citronadă. Dar o să fie și mai rău. Nu s-a făcut nici un secret. Din grîma asta.

FABIAN : De ce?

MAIORUL : Cum?

FABIAN : Nimic. Ce sări așa la mine?

MAIORUL : Din entuziasm. Mi-a plăcut întrebarea asta : de ce. Te interesează mult secretele, nu-i așa?

FABIAN : Ești formidabil. Pe cuvîntul meu că ești formidabil. Cu vrei de la mine? Ai pățit vreodată chestia asta? Să fii prieten cu unu'. Hai să nu ne înurecăm. Ai fost prieten. Sau l-ai cunoscut bine. E tot un drac. Poate. Și, pe urmă, s-auzi c-a fost asasinat. Atunci, ce vrei de la mine?

MAIORUL : Merge. Nici nu-i prea rău. Ca logică. A picurat? N-a picurat nimic.

DUDU : Așa e?

MAIORUL : Ce anume?

DUDU : A fost asasinat? Acum două zile?

MAIORUL : Da. Pe la nouă seara. Ploua. Atunci, ploua.

DUDU : Acum două zile?

MAIORUL : Da.

DUDU : Iar eu am fost în circiumă. Și am băut ca un porc. Poate, nu chiar ca un porc. Dar am băut o grămadă. Mai întii, am ras niște coniacuri. Și, pe urmă, am băut și vreo două sticle de vin.

MAIORUL : Trei.

DUDU : Trei? Poate c-au fost și trei. Dracu' le mai știe. Că am băut pentru ăla micu'. Și ca nașterea să fie ușoară. Mai erau încă vreo patru microbiști cu mine.

MAIORUL : Cinci.

DUDU : Cinci? Poate c-au fost și cinci. Va să zică, eu beam. În circiuma aia nenorocită. „Oituz“, sau cum îi zice? „Oituz“. Iar ăla-l omora pe Nanu.

MAIORUL : E-n regulă.

DUDU : Poftim?

FABIAN : Ia taci puțin. C-o să te îmbolnăvești de lumbago. Ce-i în regulă?

MAIORUL : Bravo, Dudule. Bravo, bătrîne. Îmi dai voie să-ți spun bătrîne? Nu te superi? Mulțumesc. N-ai probleme. Gata. Ai un alibi.

FABIAN : Ce are?

MAIORUL : Un alibi.

BELCOT : Un alibi? Pentru Nanu?

MAIORUL : Da.

---

## 7

*Într-o cabană.*

*Intuneric. Fascicul de lumină pe arlechinul din stînga. La masă stau Nanu și Dudu. Zgomotul ploii, acompaniat de un șoșnet de copaci. Prin zgomotul ploii și al copacilor se aude, tot mai distinct, zgomotul unei mașini.*

DUDU : Mai vine cineva.

NANU : Poate.

DUDU : N-ai auzit?

NANU : Mașina?

DUDU : Mașina.

NANU : Mai sînt niște cabane. Mai sus.

DUDU : N-am știut de ele.

NANU : Sînt patru. Pe partea stîngă. După ce treci de pădure. Așezate în scară. Și mai este una. Pe dreapta. Trebuie să treci un pod de lemn. Cu barele sculptate.

DUDU : Sculptate?

NANU : A stat un sculptor pe-aici. Vreo trei-patru luni. Și, de cite ori ajungea la pod, lucra puțin la barele alea. Pînă la urmă, le-a terminat.

DUDU : Cum dracu', de-ai găsit cabana asta?  
NANU : Am găsit-o. Hai, că e tare. Nu prea se vede de pe șosea, este ?

DUDU : Eu n-am văzut-o. Și vii des pe-aici ?  
NANU : Cînd plouă. Toamna sau primăvara.

Mai ales toamna. Plouă frumos aici.

DUDU : Tot dracu' ăla e. Mie nu-mi place ploaia.

NANU : Serios ?

DUDU : Îmi place cînd e cald tare. Să mă duc la ștrand. Și să beau o bere.

*(Zgomotul mașinii se depărtează.)*

NANU : Noroc.

DUDU : Noroc. Nanu ?

NANU : Da.

DUDU : De ce m-ai adus aici ?

NANU : S-auzi și tu. Cum plouă. Cum plouă toamna.

DUDU : Puteam s-aud și acasă.

NANU : Acolo e altfel de ploaie.

DUDU : Mda. Nu pricep nimic. Ascultă.

NANU : Da.

DUDU : Dacă eu aș fi Nanu...

NANU : Da.

DUDU : Iar tu ai fi Dudu...

NANU : Da.

DUDU : Eu n-aș avea de-a face cu tine.

NANU *(rîzînd ușor)* : Ești un caraghios. Mie-mi place. Să stau cu tine.

DUDU : Că, ce sînt eu, pe lingă tine ? Un vierme nenorocit. Un gîndac.

NANU : Termină.

DUDU : Să termin ? Hahaha ! Abia am început ! Trebuie să-mi descarc și eu sufletul, odată și odată. Că sînt și eu om ! Dar și gîngăniile astea sînt fel de fel. Că și omul e o gînganie. Dacă stai s-o ici științific.

NANU : Vorbește mai încet. Nu se mai aude ploaia.

DUDU : Mai încet ? Trebuie să urlu ! Să m-audă tot omu' ! Ascultă-mă, Nanule. Ascultă-mă bine. Stai să mai beau ceva. Noroc.

NANU : Poate, nu mai bei !

DUDU : Mai beau. Trebuie să mai beau. Ca să am curaj. Să spun adevărul. Că e greu, mă. Pe cuvîntul meu că e greu. Încă o gură și gata. Pot să-i dau drumu' ? Noroc.

NANU : Dacă ții neapărat. Noroc.

DUDU : Nu te uiți cu scîrbă la mine. Asta e : nu te uiți. Crezi că nu știu ? Așa zici tu ? Că habar n-am ? Ce sînt eu ? Unu' care șterge prafu-n laborator. Și mai apasă un buton, două. Spanac ! Ca să nu zic altfel. Un gîndac. Care se trăște pe lingă o călimară. Din care curge aur. Și care calcă și el cu băgare de seamă. Ca să nu-și bage picioarele în aur.

NANU : A trecut o mașină.

DUDU : Poftim ?

NANU : A trecut o mașină. Pe podul de lemn.

DUDU : Mă-nvrtesc, dar nu-mi vine să pun mîna pe adevăr. Poate, să mai beau

ceva ? Noroc. Ce ești tu, pentru mine ? Asta vreau să zic. Ai fost student și ai cunoscut un nenorocit de laborant. Pe urmă, ai ajuns mare. Și l-ai tras pe laborant de păr. L-ai tîrit pe nenorocit după tine. L-ai făcut om. Adică, laborant-șef. Leafă mare. Ai vorbit cu directoru'. Și mi-a dat și casă. Tu ești Dumnezeul nostru. Așa zice nevestă-mea. Zici că e prea mult ? Nu e. Să mă ia dracu', dacă te mint. Nu e asta.

NANU : Nu-nțeleg.

DUDU : Ce nu-nțelegi ?

NANU : Gata ? Nu mai plouă ?

DUDU : M-ai adus la institut. M-ai făcut laborant-șef. Mi-ai dat casă. Înțeleg. Ai aruncat o grămadă de aur. Într-o grămadă de... Nu pot să zic vorba asta. Pentru că e vorba de mine. Dar îmi ești prieten. Și, asta nu-nțeleg. De ce ? Cum poți fi prieten cu un nenorocit ca mine ? Cu o gînganie. Stai să mai beau puțin. Noroc.

NANU : Parcă nu se mai aude.

DUDU : Cum ? Nu-nțeleg. N-are nici o importanță. Auru-i aur. M-ai îmbrăcat în aur. Moral și material. Dar îmi ești prieten. Singurul meu prieten. Și, asta nu-nțeleg. Nu pentru că sînt timpit. Nimeni nu poate să-nțelegă. Un geniu, prieten cu un laborant-șef. Făcut de el laborant-șef. Nici nu trebuia să te uiți la mine. Trebuia să-mi dai cite una peste bot. Din cînd în cînd. Asta e tot. Și-mi ești prieten ! Tu, mie ! Hahaha ! Rid ca un dobitoac. O gînganie nenorocită. Prieten cu Nanu ! Marele Nanu !

NANU : Tu mai auzi cum plouă ?

DUDU : Poftim ?

NANU : Mai auzi cum plouă ?

DUDU : Las-o dracului de ploaie.

NANU : Nu se mai aude. Poate că s-a oprit. Păcat.

DUDU : Asta e ! Să cînt ceva. Hahaha ! De mahala, mă. Vai de sufletul nostru... Nu-l știi ? *(Cîntă.)*

E un gîndac bătut de ploie  
(Și mult mai rar de grindină).  
Gîndacu-i leoaică de noroi  
(Și mult mai rar de grindină),

De sus tot curg găleți de ploie  
(Și mult mai rar de grindină),  
Se umple lumea de noroi  
(Și mult mai rar de grindină),

Ce bine e să scapi de ploie  
(Și mult mai rar de grindină),  
Că tot te umpli de noroi  
(Și mult mai rar de grindină).

Fir-ar al dracului de cîntec...

*(Dudu se scoală în picioare. Intuneric.)*

NANU : Ce faci ? Ce, ești nebun ?

*Zgomotul unei lovituri. Se sparge ceva de sticlă.*

# PARTEA a II-a

## 1

*Inșuneric.*

NANU : Ce faci ? Ce, ești nebun ?

*(Zgomotul unei lovituri. Se sparge ceva de sticlă.*

*Liniște. Cineva bate darabana. Lumină. Camera.)*

BELCOT : Un alibi ? Pentru Nanu ?

MAIORUL : Da. Ai scăpat de balamuc, bătrîne. Mi-ai dat voie să-ți spun așa, este ?

DUDU : Poftim ?

MAIORUL : Ai fost la o petrecere. La „Oituz“. Între șapte și unșpe. Așa e ?

DUDU : Am băut pentru ăla nițu'. Și ca nașterea să fie ușoară.

MAIORUL : Măntreb dacă o să plouă. Astăzi. Tot trebuie să pornească. Și, nimic. O fi vreo păcăleală ?

DUDU : Ce alibi ?

MAIORUL : E o poveste încurcată. De asta v-am și adus. Pe toți trei. Aici.

FABIAN : Hai, că mi-a plăcut asta. Pe cuvântul meu că mi-a plăcut. Pe mine mă așteaptă meciul cu Spania. Iar eu trebuie să descure o poveste. Alte bancuri mai știi ?

MAIORUL : Bancuri ? Țsta e banc ?

FABIAN : Dar ce e ?

MAIORUL : O crimă. Ați aflat. Dacă nu mă-nșel. Nanu a fost asasinat. Acum două zile. E greu aerul. Intotdeauna e greu. Când trebuie să plouă. Și se tot amină, dracului... Asasinul se află aici. În camera asta. E unul dintre voi trei. Asta e povestea. Îți place ? Îți place povestea, Fabian ?

BELCOT : Unul dintre noi trei ?

MAIORUL : Am dreptul să vă rețin. Patruzeci și opt de ore. Și am să vă rețin. Îmi pare rău de cei doi. Pe care am să-i rețin degeaba. Dar trebuie să fiu sigur. Că n-o să scape. Asasinul. N-o să scape. E clar ?

FABIAN : Și meciul cu Spania ?

MAIORUL : Și, dacă ești dumneata asasinul ?

FABIAN : Asasinul ?

MAIORUL : Am spus : *dacă*. Ce vrei să-ți mai spun ? Treiștrei la sută ?

FABIAN : Hai, că e tare. Pe cuvântul meu că e tare. Treiștrei la sută. Și mai e și *dacă* ăsta. Patrușopt de ore ?

BELCOT : V-am spus eu. De la-nceput. Mai avem de stat.

MAIORUL : Nu se știe. Mare porcărie e cu ploaia asta.

DUDU : Nevastă-mea trebuie să nască. Și mi-a spus că moare. Dacă nu mă vede. Înainte de naștere. E o superstiție. Sau ceva mistic. Ea nu prea e științifică. Nevastă-mea, vreau să spun. E casieră. La cinematograful ăla. „Gioconda“.

MAIORUL : Am vorbit cu doctorul. O să ne anunțe. Când se va apropia momentul. Și-o să te duci acolo. Escortat. De trei oameni. Să nu încerci să fugi. Asta e sfatul meu. Vor trage fără somație.

DUDU (*incet*) : În mine ? Și nevastă-mea ce-o să zică ?

MAIORUL : N-o să zică nimic. N-o să știe cine sînt cei trei.

DUDU : În mine... Da' ce, sînt prost ? Să fug ? Bine că mi-ai spus. A ! Hahaha ! Am un alibi. Așa ați spus ! C-am un alibi ! Hahaha ! E clar ? Unu' din ăștia doi l-a omorît pe Nanu ! Asasinule ! Nu eu ! Nu eu ! Eu am fost la „Oituz“ ! Am băut ca un porc. Hahaha ! Ca un porc ! Pe cuvântul meu. Porcul porcilor ! Eu am fost porcul porcilor ! Sînt curat ! Sînt liber !

FABIAN : Nu mai țipa. C-o să te-mbolnăvești de oreion.

DUDU : Ce ?

FABIAN : Sau de hernie de disc.

DUDU : A ! Ți-e frică ! Este, că ți-e frică ? Cincizeci la sută. Ai grijă ! Ți-a crescut procentul.

MAIORUL : Lasă-l naibii de alibi. De alibiuri ne arde nouă ?

DUDU : Am fost la „Oituz“. La circumă ! Am băut ca un porc ! Hahaha ! Am și amestecat !

MAIORUL : Hai să vorbim despre altceva. Țsta e un lucru sfînt. Iar a dat tremurul peste mine. Și mi s-a uscat și gura. Și, dacă n-o să plouă ?

- DUDU : Ca un porc. Pe cuvîntul meu. Ca porcu'... Da! Am cinci martori. Cinci bucăți! E, domn Belcot? Hai, că ești avocat. Trebuie să mă aperi. Poate că scap.
- MAIORUL : Lasă-l pe domn Belcot.
- DUDU : Am nevoie de avocat.
- BELCOT : N-am timp.
- MAIORUL : La ce-ți trebuie avocat ?
- DUDU : Am băut ca un porc !
- MAIORUL : Am înțeles. Ai băut ca un porc. Văd că ții mult la chestia asta.
- DUDU : Alibiul.
- MAIORUL : Lasă-l naibii de alibi. Ți-am mai spus. De ce să ne pierdem vremea de pomană ?
- DUDU : Să vă spună domn Belcot !
- BELCOT : N-am băut eu dumneata.
- DUDU : Așa ! Criminalilor ! Vreți să-l îngropați pe Dudu ! Că e cinstit ! Faceți un atentat ! Mamă ! Dar eu am alibi ! Cinci bucăți ! Că am băut eu ei ! Tot timpul ! Minut cu minut ! Hahaha ! V-am ars !
- MAIORUL : Tot timpul ?
- DUDU : Tot timpul ! Ți pare rău, nu ? Hahaha ! Mă doare-n cot.
- MAIORUL : Minți. Îmi pare rău că trebuie s-o spun.
- BELCOT : Poftim ?
- MAIORUL : Minte. Îmi pare rău că trebuie s-o spun. Ai lipsit o oră și un sfert. Între opt și jumătate și zece fără un sfert. Exact în timpul cînd a fost omorît Nanu. Și nu e frumos să minți. Ospătarul trebuia să plece. Dar știa că dumneata plătești. Și te-a așteptat. Și, cum ai venit, ți-a făcut plata. Mai ții minte ?
- DUDU : Da.
- MAIORUL : Vezi ? Poți să-mi spui și mie pe unde ai umblat ?
- DUDU : Pot. Am fost imoral. Înțelegi ? Nevastă-mea e la maternitate. Iar eu ? M-am luat după o pusi. Că am ieșit să iau aer. Care simțeam, dacă mai beau un coniac, of, Doamne... A dracului, băutura asta. Rea. Dă' și bună. Că trece o pusi. Avea ceva de satană. Mai ales la... n-am vorbe, înțelegi ? Eu, haț după ea, și dă-i din tranca-fleanca. Ea, nimic, și pe urmă...
- MAIORUL : Și zici că asta e un alibi ?
- DUDU : Eu ? Am zis eu așa ceva ?
- BELCOT : Nici eu n-am alibi.
- MAIORUL : Știu. Trebuia să mergeți la un concert. Aveți abonament la Filarmonică. Dar nu v-ați mai dus. Ați rămas acasă. În ultimii ani, vi s-a întimplat destul de des. Să renunțați la concerte. Și să rămîneți acasă. Singur. Dacă nu mă-nșel.
- BELCOT : E o poveste încurcată.
- MAIORUL : Presupun. Și nu e cazul să mi-o spuneți acum.
- BELCOT : Nu e.
- FABIAN : Iar eu am fost în parc. M-am plimbat pînă la douășpe.
- DUDU : Pe ploaie ? Hahaha ! N-ai făcut și plajă ?
- MAIORUL : Așa face. Înaintea unui meci mare. Se plimbă. Noaptea. Prin ploaie. Cînd plouă. Acum, nu plouă. Dar asta nu e un alibi.
- FABIAN : Nu e. Mai ales că m-am și plimbat pe lingă locul crimei.
- MAIORUL : Te-ai plimbat în parcul Ioanid ?
- FABIAN : Da. Și, pe urmă, am fost la „Oituz“. Am băut un coniac. Nu știu de ce. Ploua. De asta. De altceva. Nu interesează pe nimeni de ce. De ce am băut. Pe urmă, am mîncat ceva. Și am băut un pahar de vin. Și, pe urmă, încă unul.
- MAIORUL : Nu l-ai văzut pe Dudu ?
- DUDU : Minte.
- FABIAN : „Oituz“ are niște niște. Și eu nu mă uit la nimeni. Nu vreau să fiu recunoscut.
- MAIORUL : Bine faci. N-aveți nici un alibi. Știam că n-aveți nici un alibi.
- FABIAN : S-a dus meciul cu Spania.
- MAIORUL : Poate. Mai sînt cîteva ore. Pînă pleacă avionul.
- BELCOT : Cîteva ore ? Asta e tot ce vă trebuie ?
- MAIORUL : Poate. Vă gîndiți la proces ?
- BELCOT : Procesul e miunc.
- MAIORUL : Îl cîștigați ?
- BELCOT : Aia trei au uitat de niște scrisori. Acolo scrie clar. Că habar n-au avut de roman. Romanul i-a și surprins. Deci, n-a fost scris de nici unul dintre ei.
- MAIORUL : Au uitat ? De scrisori ?
- BELCOT : Altfel, le-ar fi distrus. Sînt niște tipi de duzină. Niște găinari. Nici măcar nu și-au imaginat. Proporțiile scandalului. Serisorile le-am găsit în arhiva unei reviste literare.
- MAIORUL : Ați simțit asta ? Că există probe ?
- BELCOT : Am simțit că sînt găinari. Niște probe există întotdeauna. E o chestie de rutină. Să dai de ele. Este ?
- MAIORUL : Curios.
- BELCOT : Ce anume ?
- MAIORUL : Sînteți un om foarte ordonat. Și organizat. Aproape rigid. Se pare că asta nu place femeilor. La dumneavoastră. Și, totuși, mergeți pe intuiție.
- BELCOT : E o poveste veche.
- MAIORUL : Încurcată ?
- BELCOT : Încurcată. S-o lăsăm baltă.
- MAIORUL : E-n regulă. Unul dintre dumneavoastră trei l-a omorît pe Nanu. Există o dovadă. Dar dovada nu e probă. Și nu există nici un mobil. Vizibil. Pentru nici unul. Dintre dumneavoastră trei. Fișie aerul. A început să fișie aerul. Poate e-o să plouă. Păcat. Păcat că l-a omorît pe Nanu. Cel care l-a omorît. Veți rămîne aici.
- BELCOT : Într-o cameră ?
- MAIORUL : Da.
- BELCOT : Toți trei ?
- MAIORUL : Da.

BELCOT : De ce ?

MAIORUL : Pentru că doi dintre dumneavoastră știu. Că sînt nevinovați. Și, poate că mă ajută. Să-l descopăr pe asasin. Vă salut. (Maiorul se întoarce brusc și pleacă.)

---

## 2

---

*Liniște. Fabian bate darabana. Se oprește. Se uită la Belcot.*

FABIAN : Nu-ți mai plac concertele ?

BELCOT : Nu.

FABIAN : Păcat.

BELCOT : Poate. Eram la mare. Intr-o vară.

Era pe la zece dimineața. Stăteam la debarcader. Și mă uitam cum plouă. Era o ploaie nenorocită. Măruntă. Și deasă. Și se auzea fișăitul mașinilor. În fine. De atunci, nu pot să sufăr muzica.

DUDU : Mie-mi place să zdrăngăne ceva.

BELCOT : Ești un om fericit. Asta e clar.

DUDU : Eu ? Hahaha ! Sînt tragic. Dar știi ce tragic sînt ? Te-apucă groaza. Fabian !

FABIAN : Zi domnu' Fabian, că nu-ți fac nimic. În cel mai rău caz, maestre.

DUDU : Hahaha ! Ești tare ! Hahaha ! Voi

l-ași omorît pe Nanu ! Criminalilor ! Ce-s prost ? Dudu nu e prost ! Dudu știe tot !

Dudu vede tot ! Și mușcă ! Adică, eu n-am văzut, nu ? Că maiorul' făcea şușumușu cu voi. Că unu' e avocat, că altu'

e mare, că dă-i cu muzica. Iar eu să fiu criminalu', nu ? Nu ! Vă omor !

FABIAN : Deodată, sau pe rînd ?

DUDU : Cum ?

BELCOT : Lasă-l, Fabian.

DUDU : Pe mine ? Ajutor !

FABIAN : Ce zbieri, mă ? Ai limbrici ?

DUDU : Mi-e frică de voi. Că nu știu care e criminalu'.

BELCOT : Poate că ești dumneata.

DUDU : Exclus. Domn Fabian !

FABIAN : Ce vrei ?

DUDU : Ai fost prieten cu Nanu ?

FABIAN : Am fost. Și, ce-i cu asta ?

DUDU : Ciudat.

FABIAN : Ce-i ciudat ? Că am fost prieteni ?

N-ai avut niciodată meningită ?

DUDU : Nu. Dar am auzit că e o boală grea. Nu e la cap ? E la cap. Știi că lui Nanu îi plăcea fotbalu' ?

FABIAN : Am jucat împreună. Cînd eram puști.

DUDU : Ciudat. Foarte ciudat.

FABIAN : Zi odată și termină. Că iar încep să strănuți.

DUDU : Nanu mergea la meciuri. Și, din cînd în cînd, mă lua, și pe mine. Că, altfel, mergeam singur. Eu singur și el singur. Dar, din cînd în cînd, mă lua cu

el. Și după meci mergeam la circumă. Și ziceam cum a fost cu golu' ăla. Sau cu arbitru'. Și vorbeam mult de tine. De dumneata, vreau să zic.

BELCOT : Dumneata sau Nanu ?

DUDU : Amîndoi. Că la fotbal mă pricep și eu. Sînt microbist de cînd mă știu. Și Nanu zicea că, dom'le, formidabil e Fabian ăsta. Și formidabil și extraordinar. Și că e cel mai bun din Europa.

FABIAN : A zis el asta ?

DUDU : Să mă trăsnească, dacă te mint. Dar nu mi-a spus că te cunoaște. Niciodată ! Înțelege ? Niciodată. Pricepi ceva ? Că eu nu pricep nimic.

BELCOT : Sst !

DUDU : Ce e ?

BELCOT : Vine cineva.

DUDU : Umblă o grămadă. Pe coridorul ăsta.

FABIAN : Nu umblă nimeni.

DUDU : Nimeni ? Ei, cum dracu'...

BELCOT : Nu umblă nimeni. E cineva care vine la noi.

DUDU : Al patrulea ? O fi și un al patrulea. L-or fi găsit acum.

BELCOT : Nu-ți face iluzii.

FABIAN : Crezi că au aflat ?

BELCOT : Poate.

DUDU : Cine e criminalu' ? Care ești criminal, mă ?

---

## 3

---

*Pașii se opresc. Ușa se deschide. Un moment de tăcere. Dudu izbucnește în ris : în cameră intră plutonierul.*

DUDU : A venit criminalu' ! ăsta e criminalu' ! Inghete victimele și-și umflă burta. Hahaha ! Rîd prea mult. De ce dracu' oi fi rîzind așa de mult ?

PLUTONIERUL : Taci, mă, moacă. (Ton solemn.) Am primit ordin să vă păzesc. Asta e situația. Trebuie să vă păzesc.

DUDU : Ne omoară ?

PLUTONIERUL : Cine să vă omoare ?

DUDU : Criminalu' !

PLUTONIERUL : Care criminal ?

DUDU : ăla.

PLUTONIERUL : ăla ?

DUDU : ăla.

PLUTONIERUL : N-oi fi tu ? ăla. Tfu, Doamne, iartă-mă. Că n-am voie să vorbesc despre asta. Mai bine să tăcem, dracului, din gură. Nici așa nu e bine. Domn Fabian !

FABIAN : Da.

PLUTONIERUL : N-ați mîncat biscuiții.

FABIAN : Nu mi-e foame.

PLUTONIERUL : Nici oranjada n-ați băut-o. 'Dar regimu' ?

FABIAN : Dă-l dracu' de regim.



PLUTONIERUL : Da. Înțeleg. E greu aici, nu-i așa? Poate, vă întindeți un pic? Odihna e mama... Vorbesc și cu ea o babă. Zi, mă, ăla, care ești criminal. Că stau doi oameni din cauza ta aici. Ei, drăcia dracului... Criminal, domnule... Uf! Iar am dat din gură. Și mi-a spus maioru': stai și taci. Păzește-i și gata. (*Lui Dudu.*) Să nu rizi! Dudu sau cum te cheamă.

DUDU : De ris îmi arde... Îmi tremură creierii de frică.

PLUTONIERUL : Frică? E grozavă frica asta. Dar ce pot să-ți zic? Dacă ești tu criminalu'? Tfu! Iar dau din gură. Sst. Liniște. Adică, nu. Fiecare poate să spună ce vrea. În afară de mine.

DUDU : Mi s-a făcut frică. Nu știu de ce dracu'. Dar mi s-a făcut frică. Dar am un avocat aici. Și, avocatul o să mă apere. Ce-i aia că n-ai timp? Avocatul trebuie să aibă timp. Ei, comedie... Îi dau bani! Cît vrei! (*Inceput de tocmeală.*) Cît vrei?

BELCOT : Ce vrei să fac cu banii dumitale?

PLUTONIERUL : Cum? Tfu! Iar mă bag în vorbă. E bine să ai o grămadă de bani.

DUDU : Îi dai pe femei.

BELCOT : Femeile mă obosesc.

FABIAN : Te obosesc? Nu m-am gândit niciodată la asta. Că femeile pot să te obosască.

BELCOT : Era să fac o mare porcărie. Am vrut să mă las. De avocatură. Tot atunci. Cînd am fost la mare. Și am stat la debarcader. Pe ploaia aia măruntă. Înțelegi?

FABIAN : Îmi place cînd plouă.

PLUTONIERUL : Și la meciuri? Ce te faci la meciuri?

FABIAN : Îmi place să mă plimb prin ploaie. În noaptea aia m-am plimbat mult. Cînd a fost omorît. Nanu. Era o ploaie deasă. Un felinar avea geamul spart. Geamul dinspre lac.

BELCOT : Lîngă podețul de lemn?

FABIAN : L-ai văzut?

BELCOT : E spart de vreo lună.

FABIAN : Hai, că e tare. Pe cuvîntul meu că e tare. Îți place pareul Ioanid?

BELCOT : Stau prin apropiere.

FABIAN : Mda. Înțeleg.

DUDU : Domn Belcot! Mă aperi? Hai, că te rog. Pe cuvîntul că te rog.

PLUTONIERUL : Mai taci din gură. Mai lasă-i și pe alții.

DUDU : Dumneata să nu mă-nveți pe mine. Că eu sînt laborant-șef. Să-ți intre bine-n cap. Că pot să-ți fac și o bucurie. Ei, comedie... Domn Belcot! Mă aperi?

PLUTONIERUL (*lui Belcot*) : Nu-l apăra, dom'le. Dă-l dracu'. (*Lui Dudu.*) Pardon, mă. Că n-am voie să vorbesc așa.

DUDU : Mă aperi, domn Belcot?

BELCOT : De ce să te apăr?

DUDU : De ce? Stai, că-ți explic. Mii și milioane de oameni au luptat pentru libertate. S-a vărsat și sînge și s-au făcut fel de fel de chestii. Iar Dudu să fie închis? Unde e dreptatea?

BELCOT : Ce zici că e avocatul? Un scut?

DUDU : O pavăză!

BELCOT : E o sabie!

PLUTONIERUL : Pss... Mai zi o dată. Hai, că pe asta n-am mai auzit-o.

BELCOT (*rizind ușor*) : Ești un caraghios. Dar asta e situația. N-ai mai auzit-o. Nici n-aveai de unde. Am fost și eu un scut. Și veneau tot felul de gunoaie. La mine. Să-i salvez.

DUDU : Ai avut mulți clienți?

BELCOT : Clienți? Fie și clienți. (*Ride ușor.*)

Poate că ai dreptate. Am avut destui. Veneau cu haita, să-i salvez.

FABIAN : Și ceilalți avocați? Aia nu-i salvau?

BELCOT : Ceilalți îi apărau. Eu îi salvam. Înțelegi? Dar s-a întimplat povestea aia de la mare. Eram la Mamaia. O vacanță de vreo săptămînă. Acolo m-a găsit unu'... Nu contează cum îl chema. Țin minte că era un bărbat înalt și suplu. Era îmbrăcat cu un pulover alb. Și avea niște pantaloni albaștri. Și era palid. Avea ceva special. În culoarea feței. Parcă s-ar fi frecat mult cu zăpadă. S-a apropiat de mine și mi-a spus atît : „Salvează-mă“. Stăteam singur. Pe o terasă. Și beam ceva. Nu mai țin minte ce. N-am știut nici a doua zi ce am băut. Era întuneric. Acolo unde stăteam. Era la patru, cinci pași de mine. Cînd l-am văzut. S-a apropiat de mine și mi-a spus : „Salvează-mă“. Îneet. Și, poate, chiar calm. Nu știu.

FABIAN : L-ai salvat?

BELCOT : Nu.

FABIAN : Păcat.

PLUTONIERUL : E, nici dumnealui nu poate să le facă pe toate.

DUDU : I-ai spus : nu vreau?

BELCOT : Nu i-am spus nimic. L-am lăsat să vorbească.

FABIAN : A vorbit mult?

BELCOT : Nu prea. Cunoșteam cazul. Și nu prea l-am auzit. Îi ascultam vocea. Simțeam că trebuie să-i ascult vocea. Avea niște sunete speciale. Un fel de murmur. I-am promis că-i răspund a doua zi. La prînz. A doua zi, a început să plouă. Și m-am dus dimineața la debarcader. Pe drum m-am oprit. Lîngă un pile de copaci. Mă opream mereu lîngă pileul acela de copaci. Sînt niște tei. Lîngă tei era trasă o mașină a „Salvării“. Da. Știți, cutiile alea pe roți. Doi sanitari ajutau o femeie să se urce în mașină. Abia se ținea. M-am și întrebât : de ce n-o pun pe targă? Abia scăpase de moarte. O tentativă de omor. Pe urmă, l-am văzut și pe criminal. Avea cătușe la mîini, și era escortat de doi mili-

țieni. Îl chema... N-are importanță cum îl chema. Îl salvasem, pe vremuri. Fusese vorba tot de o tentativă de omor. Eu l-am salvat. Femeia tocmai se urca în mașina „Salvării“. Femeia pe care a vrut s-o omoare. Dar în mașină pareă s-a muiat. Și un sanitar a luat-o în brațe. Poate că leșinase. Pe urmă, m-am dus la debarcader. Eram singur și nu auzeam decât ploaia. Și fișitul mașinilor. Îmi suna tot timpul în cap vocea lui. A bărbatului aceluia înalt și suplu. Cel care venise în ajun la mine și-mi spusese atît : „Salvează-mă“. Îmi suna tot timpul în cap vocea lui. De atunci, nu pot să sufăr muzica. Am simțit că vocea lui îmi vorbește. Și mi-am dat seama că e vinovat. Și că trebuie să-l condamn. Pînă atunci, nu m-a interesat asta. Dacă e vinovat sau nu. Mă interesa să salvez. Dar, atunci, pareă s-a rupt ceva în mine. Și m-am întreat : ce salvez ? Pentru ce salvez ? Pe cine ? De cine ?

FABIAN : Ce a făcut ?

BELCOT : O crimă.

DUDU : Și el ?

BELCOT : Și el.

PLUTONIERUL : Da' mulți criminali ai cunoscut, dom'le.

BELCOT : Veneau la mine. Să-i salvez.

FABIAN : Și a venit și el.

BELCOT : Și a venit și el. Cunoșteam vic-timă. Oarecum. Era vorba de o femeie. Tot de o femeie. Dar de o altfel de femeie. O văzusem din cînd în cînd la Ateneu. Se gîdea întotdeauna la ceva. Și te privea într-un fel anume. Și nu puteai să-ți dai seama de un lucru : ce culoare aveau ochii ei. Poate că aveau altă culoare decât sîntem obișnuiți. Am vrut să mă apropiu și să-i spun... Dar nu știam ce dracu' să-i spun. Poate că m-aș fi apropiat, cîndva, de ea. Și aș fi găsit niște vorbe. Dar nu s-a mai putut. A fost găsită pe fundul unei bărci. În Cișmigiu. Strînsă de gît. Destul de trist, nu-i așa ? Mă întream mereu : ce salvez ? Pentru ce salvez ? Pe cine ? De cine ?

FABIAN : Și, ce-ai făcut ?

BELCOT : Am fost avocatul acuzării. M-am oferit singur. Pe gratis. Și individul a fost condamnat.

FABIAN : La moarte ?

BELCOT : La moarte.

DUDU : Dumnezeu... La asta te condamnă ? Pentru o crimă. La moarte ?

BELCOT : Nu întotdeauna.

FABIAN : Cum zici că arăta ? Bărbatul acela.

BELCOT : Înalt și zvelt. Îmbrăcat cu un pulover alb. Și cu niște pantaloni albaștri. Și era palid.

FABIAN : Palid ?

BELCOT : Da. Palid.

FABIAN : Ai fi putut să-l salvezi ?

BELCOT : Da.

FABIAN : Și n-ai vrut ?

BELCOT : Ce să salvez ? Pentru ce să salvez ? Pe cine ? De cine ?

FABIAN : Păcat. Mai trăia și acum. Hai, că e grozav să trăiești. Pe cuvîntul meu că e grozav.

BELCOT : Este.

FABIAN : Este ?

BELCOT : Este.

FABIAN : Dar n-ai vrut să-l salvezi.

BELCOT : Nu.

FABIAN : Nu.

BELCOT : Trebuie să faci dreptate. Oricît ar costa.

PLUTONIERUL : Mai dă-o dracului de dreptate. Ce, prețul nu contează ?

BELCOT : Nu. Un avocat nu trebuie să apere. Trebuie să condamne. Întotdeauna e ceva care trebuie să fie condamnat. Asta e dreptatea. O sabie.

DUDU : Brr... Da' grozav ești, dom'le ! Să mă ferească Dumnezeu să am nevoie de dumneata.

BELCOT : Să te ferească.

FABIAN : Acum, vin și te-ntreb. Ca un prost. Fă-te că plouă. Dacă e prea mare prostia. Prostia mea, vreau să spun. Nanu. Pe Nanu l-ai ajutat ?

DUDU : Ești tare, maestre.

PLUTONIERUL : Așa face și pe teren. Să mă trîsnescă, dacă te mint. Prinț, mă, ce vrei... Prințu-i prinț.

BELCOT : Nanu ?

FABIAN : Nanu.

BELCOT : Nanu e un nemernic.

DUDU : Poate.

PLUTONIERUL : Taci, mă. De morți ? Așa vorbești tu de morți ? Măgarule... Par-don, mă. Că n-am voie.

FABIAN : Te-a făcut om, mă.

DUDU : Dar prețu' ? La asta nu te gîndești ?

FABIAN : Hai, că l-ai plătit. Zi-o și pe asta. Că l-ai plătit tu pe Nanu. Hai, că pe asta n-am auzit-o încă.

DUDU : Și dacă e adevărat ? Că a trăit cu nevastă-mea ? De asta ce mai zici ? Ți-ar conveni ?

FABIAN : Mic ? Hai, că ești grozav. Pe cuvîntul meu că ești grozav. Sau ești prost. Și dai din gură să te afli în treabă.

BELCOT : N-am auzit de asta.

DUDU : Da' ce, pareă a auzit cineva ? Ce, Nanu e prost ? Și, ce e nevastă-mea, pentru el ? Una, acolo. Da' am simțit eu ceva. Da' ea a zis că nu-i așa. Că nu-i place Nanu. Minte. Și mă bagă la bănuiele. Cum dracu' să nu-i placă ? Adică, eu îi plac și Nanu, nu ? Dar copilul e al meu. Hahaha ! Precis că e al meu ! Nanu a lipsit două luni din țară ! Hahaha !

PLUTONIERUL : Mai și rîzi.

DUDU : Rîd ? De unde știi că rîd ?

FABIAN : Rîzi. Asta e o mare porcărie. Că rîzi.

BELCOT : Nu cred. E o chestie prea mă-runtă pentru el. Familia lui Dudu. Span-nac.

DUDU : Adică, mic poate să-mi placă ne-  
vastă-mea, da? Iar lui Nanu — nu?

PLUTONIERUL : Sst! Gura!

BELCOT : A pregătit o mare lovitură. Nanu,  
vreau să spun. A aranjat ca Mihiu să fie  
dat afară.

DUDU : Mihiu e un timpit.

BELCOT : Nu te supăra. Dar cred că dum-  
neata ești un timpit.

DUDU : Serios?

BELCOT : Nanu a aranjat să fie dat afară.  
Pe urmă, tot el l-a apărut. Pe urmă, a  
lansat zvonul că Mihiu e prost. Și că-l  
ține de milă. Dar l-a urmărit foarte  
atent. Mihiu a făcut o descoperire de ge-  
niu. Și Nanu a dat lovitura cea mare.  
Când lucrarea era pe terminată. A spus  
că i-e frică de Mihiu. Că Mihiu vrea să-i  
fure lucrarea. Și a venit la mine. Să-mi  
ceară asistență juridică. O mică șcheroc-  
herie, nu-i așa? Și te transformai în geniu.  
L-am lăsat să vorbească. Și l-am ascultat.  
Vocea! Vocea, înțelegi! În rest, știam  
totul. M-am informat. Întotdeauna mă in-  
formez. Ca să nu mă ia prin surprindere.  
Vreau detalii.

FABIAN : Și, ce-ai făcut?

BELCOT : Aproape nimic. Nu știu dacă se  
poate face ceva. Cred că Mihiu a pierdut  
partida. Nu există nici o dovadă, nimic.

FABIAN : Nimic?

BELCOT : Nimic. În afară de vocea lui  
Nanu. Care-mi spune totul. Mic. Dar asta  
nu e o probă. În justiție.

PLUTONIERUL : Nu e. O fi bine? N-o fi  
bine?

BELCOT : Păcat de Mihiu. Poate că e seli-  
pirea vieții lui. Și acum va trăi ca o  
umbră. Umbra propriei sale opere. Cam  
pompos, nu-i așa? Nu știu cum s-o spun  
mai simplu.

FABIAN : Nanu? Ascultă, maestre. Nanu a  
fost un tip formidabil. Pe cuvântul meu  
e-a fost un tip formidabil. Toată viața  
lui. Ascultă-mă pe mine. L-a innebunit  
pe profesori. Băieții ziceau că știe mai  
mult decât ăla de matematică.

BELCOT : Fleacuri.

FABIAN : Cum, fleacuri? Să fii formidabil  
e un fleac? Ai încercat vreodată chestia  
asta? El a fost. Tare. Foarte tare.

BELCOT : Fleacuri. Din zece mii de elevi  
formidabili, iese un cercetător. Și ăla, de  
duzină.

FABIAN : A fost și în străinătate. La tot  
felul de chestii. Congrese, reuniuni, înțe-  
legi? A fost tare. N-ai ce-i face. Foarte  
tare. Eu n-am fost niciodată așa. Și nici  
n-am să fiu. De ce să te mint.

BELCOT : Fleacuri. Vin eu miile la con-  
gres. Dintre care, vreau câteva sute dau din  
gură. Țin comunicări, asta vreau să spun.  
Sute! Mihiu n-a fost la nici un congres.  
Și la nici un simpozion.

FABIAN : Nicăieri?

BELCOT : Nicăieri. Trebuia să plece. O dată  
sau de două ori. Și a plecat Nanu. În  
lozul lui.

FABIAN : Precis?

DUDU : Precis. Asta știu și eu. L-au șters.  
Cică, de ce să plece un timpit. Și a  
plecat Nanu.

PLUTONIERUL : Mda. Mă bag și eu ca  
musca-n... să zicem, lapte. Că nu e bine  
să-l vorbești de rău. Pe mortu' ăsta. Pe  
Nanu. Dar, zic și eu. Îmi permiteți?

FABIAN : Zi.

PLUTONIERUL : Așa. Bun. Țăla a fost un  
nemernic. Nanu. Da' dacă n-a fost? Acu',  
invers. A fost, dom'le, nemernic. Dar și  
lucrarea a fost a lui. Ce, nu s-a mai vă-  
zut? Putea?

BELCOT : Putea.

PLUTONIERUL : Atunci?

BELCOT : N-a fost.

PLUTONIERUL : Așa zici dumneata?

BELCOT : Da.

PLUTONIERUL : Iar eu zic altfel.

BELCOT : Nu contează ce zici dumneata.

PLUTONIERUL : Cum?

BELCOT : Nu contează ce zici dumneata. Și  
nu e bine să te bagi în vorbă. Când nu  
cunoști obiectul.

PLUTONIERUL : Da. M-ai pus la punct. Așa  
se zice, nu? Ești dat dracu'. Iar eu sint  
prost. Dar unu' din voi trei e criminalu'.

DUDU : Taci! M-am liniștit și eu puțin...  
Nu vreau! Nu vreau crimă! Taci! De ce  
ne-au închis într-o cameră?! De ce nu  
ne-au închis în trei?

FABIAN : Sst! Nu mai urla. O să faci col-  
lici la burtă. Zi, plutoniere. Că ai mîncă-  
rime.

PLUTONIERUL : Ce să mai zic? L-a omorît  
careva din voi. E bine? Și l-a lăsat  
acolo. În ploaie. Cu țeasta făcută praf.  
Pe treptele alea nenorocite. Și avea și in-  
teres, nemernicu'. Asasinu'. Și, pentru  
interesu' ăsta, a omorît un om. Geniu,  
negeniu, da' l-a omorît. Și acu' mai vor-  
biți și de alteceva. Că m-am săturat.

BELCOT : Nu respecti ordinele maiorului,  
amice.

PLUTONIERUL : Și, ce-ți pasă? Pe mine  
mă beșteleşte. Și, ce te doare? Dar tot  
am să-i cer ceva maiorului. Să-l păzesc  
eu pe criminal. Când o să-l aducă la inte-  
rogatoriu. Și la proces. Care ești crimi-  
nal, mă? Gura! Vine maioru'! Drepti!  
Nu. Nu trebuie să stați drepti. Stați cum  
vreți. Asta e nenorocirea. (Răcnind.) Ai  
înțeles, mă?

(*Liniște. Se aud pași rari. Pașii se apropie  
încet.*)

DUDU : Maioru'? Vine maioru'?

*Pașii s-au apropiat și mai mult. S-au oprit. Ușa se deschide încet. În pragul ușii e maiorul. Plutonierul ia imediat poziția de drept.*

PLUTONIERUL (răcnind): Tovarășe maior! Plutonieru' Cucuvea raportează!

MAIORUL (intrând în cameră): Lasă. Ce să mai raportezi? A început să plouă. Dar tot mai am gura uscată. Hahaha! Trece greu porcăria asta.

PLUTONIERUL: Plutonieru' Cucuvea raportează!

MAIORUL (o voce, brusc, obosită): Nu mai e nevoie.

PLUTONIERUL: Deloc?

MAIORUL: Deloc.

PLUTONIERUL: Care e criminalu'?

MAIORUL: Poftim?

DUDU: Criminalu'! Dumnezeuul...

MAIORUL (plutonierului): Ești liber.

PLUTONIERUL: Îmi permițeti să nu fiu liber?

MAIORUL: De ce?

PLUTONIERUL: Nu știu. Vreau să rămân.

MAIORUL: La ce-ți trebuie?

DUDU: Criminalu'! Dumnezeuul...

PLUTONIERUL: Chiar. La ce-mi trebuie? Dar nu pot să plec.

MAIORUL: Lingă Nanu s-a găsit o chitanță. De la dentist. Ploaia a șters totul. Aproape tot. În afară de primele trei cifre. S-au dat patru asemenea chitanțe. Al patrulea nu-l cunoaște pe Nanu.

DUDU: Minte. De unde știi? Ei, drăcia dracului... Pe toate le știi? Și, dacă e o femeie? Dacă ăla a trăit cu ea?

MAIORUL: Este. Dacă este, este. E o femeie. Dar e plecată în străinătate. A plecat cu o săptămână înainte de crimă.

DUDU: A dracului muieră...

MAIORUL: Se mai putea face o analiză. Riscantă. Putea să distrugă chitanța. Și să nu aflăm nimic. Sau să aflăm numărul. Tot numărul. Riscul era foarte mare. Asta a fost.

FABIAN: Și, s-a distrus? S-a distrus chitanța?

MAIORUL: Cucuvea!

PLUTONIERUL: Ordonati!

MAIORUL: Treci lângă fereastră.

FABIAN: S-a distrus?

MAIORUL: Nu. Și am aflat și restul numărului.

DUDU: Nu se poate...

MAIORUL: Ba da. Chitanța e a femeii.

BELCOT: A femeii?

DUDU: Atunci? Nu e nici un criminal!

Hahaha! Hai, că e tare, bancu'.

MAIORUL: Nu e nici un banc. Criminalul e amantul femeii. De asta nu și-a dat seama de pierderea chitanței. Asta a fost

greu să aflăm. În rest, a fost o chestiune de rutină. Cucuvea!

PLUTONIERUL: Nu fuge el... Știți ce-i aia o cucuvea?

MAIORUL: Pe fereastra asta, nu fugi. Pe fereastra asta, te sinucizi.

PLUTONIERUL: Și ce dacă? Am înțeles. Sinuciderea interzisă.

FABIAN: Ți-e greu să spui, maestre?

MAIORUL: Da. Auzi cum plouă?

FABIAN: Asta e situația.

MAIORUL: Este. Ce porcărie...

(Fabian începe să bată darabana.)

PLUTONIERUL: Plouă. Parșivă e ploaia asta.

MAIORUL: Gata. Asta e situația. Fabian.

FABIAN: Eu?

MAIORUL: Da.

DUDU: Asasinule! Poreule! Am scăpat. Vino să-ți dau două palme! Hahaha!

MAIORUL: Fabian!

FABIAN: Da.

MAIORUL: Ia-ți biletul de avion. Pentru mine dimineață.

DUDU: Stai! El e asininu'. Puneți mina pe el!

MAIORUL (continuă, calm): Dacă-l pierzi pe cel de diseară.

FABIAN: Mai stau puțin, înțelegi? Hai, că nu prea-mi vine să vorbesc. Dar trebuie să spun și eu la revedere. Celuilalt.

PLUTONIERUL: Ce? Ordonati? Hahaha!

Ești liber, băiete! Ești liber! Mi-a fost frică, domnule. Pe cuvântul meu că mi-a fost frică. Ce frică mi-a fost... Că... Păcat de el, de print. Hai să te pup, băiete.

FABIAN: Lasă, bătrine. Nu e nici o bucurie. Există un criminal, înțelegi? Asta e nenorocirea.

MAIORUL: Belcot.

BELCOT: Da.

DUDU: Și eu? Dudu? De ce n-ai zis Dudu?

Și, după aia, Belcot? Cu mine ce e? Ce-aveți eu mine? Ei doi, primii, și eu, la urmă? Fabian! Salvează-mă! Omorâ-i!

MAIORUL: Belcot.

BELCOT: E clar.

DUDU: Și eu? De ce, eu? Eu ce să fac?

MAIORUL: Ești liber.

DUDU: Liber? Hahaha! Știu eu ce-i aia liber! Lăsați-mă-n pace! Ce vreți de la mine?

MAIORUL: Nu vrem nimic. Ești liber.

DUDU: Hahaha! Și criminalu'? Crezi că-s prost? Cine e criminalu'?

BELCOT: Eu.

MAIORUL: Belcot.

DUDU: Belcot?

MAIORUL: Belcot.

DUDU: Nenorocitul! Bestie! Vino, mă. să-ți dau două palme! L-ai omorît pe Nanu! Pe prietenul meu, Nanu. Nanule! Unde ești. Nanule? Ce să mă fac cu asta? Că el te-a omorît! Te-a răpit de lângă mine! Bestie nenorocită! Asasinule! Vino să te scuip!

FABIAN : Taci, mă. Vierme.  
DUDU : Tovarășu' maior ! Vreți să-l scuip ?  
Sau să-i dau două palme ?  
MAIORUL : Ieși afară.  
DUDU : Nu ies. E bine, că nu ies ? Ce, mi-e frică de voi ? Hahaha ! Mie ? Lui Dudu ! Nu mi-e frică de nimeni ! De nimeni ! Plec ! Că sînt curat ! Cel mai curat om din lume ! Vă las dracului ! Hahaha !

*Dudu iese în fugă din cameră.*

---

## 5

---

*Liniește. Fabian bate darabana.*

FABIAN : L-ai omorît pe Nanu ?  
BELCOT : Da.  
FABIAN : De ce, bătrîne ? De ce ?  
BELCOT : Pentru Mihule.  
MAIORUL : Acum plouă tare. Mărunt și des. Nu credeam să mai plouă.  
BELCOT : Am salvat un geniu. De un ticălos. Poate iese ceva, din asta. Nu știu. Dar trebuia s-o fac. Trebuia ! Trebuie să existe o dreptate.  
PLUTONIERUL : Plouă. Parșivă e ploaia asta. Măruntă și deasă.  
FABIAN : Am vrut să mă îmbăt. Mi-a venit, deodată. În seara aia. La „Oituz“. Credeam că e din altceva. Dar mi s-a făcut greață. După primul pahar de vin. L-am băut și pe al doilea. Și n-am mai vrut nimic. Am vrut să mă-ntore în cantonament. Și să-i aud pe băieți. Cum joacă table !  
PLUTONIERUL : Plouă. Nu trebuia să plouă. Astăzi.  
MAIORUL (plutonierului) : Știi tu...  
BELCOT : Nanu era o lipitoare. Pe un creier de geniu. Lipitoarea am strivit-o. Și, poate, am salvat și genul. Nu știu. N-are importanță. Dreptatea e o sabie. Și atîta tot.  
MAIORUL : Cucuvea !  
PLUTONIERUL : Dracu' s-o ia de ploaie.  
MAIORUL : Pune-i cătușele.  
BELCOT : Nu e nevoie.  
MAIORUL : Ești asasin. Nu știu dacă ai băgat de seamă.  
BELCOT : N-am băgat de seamă. Dar n-are nici o importanță.  
PLUTONIERUL : Mîinile. Întinde-ți mîinile. Cum ai cere de pomană.  
BELCOT : N-are nici o importanță. (Își întinde mîinile. Plutonierul îi pune cătușele.) Nici o importanță. I-am dat o întîlnire. Lui Nanu. I-am spus că am aflat tot adevărul despre Mihule. Nanu a ris. A crezut că m-a tras pe sfoară.

FABIAN : Am fost prieteni. În copilărie. Și, poate, și mai tîrziu. N-are nici o importanță. Ce-a fost pe urmă. Că, acum, ce pe urmă să mai fie ? Ce pe urmă ?  
BELCOT : Am așteptat de două ori întîlnirea. Am așteptat ploaia. E bună și ploaia asta, nu-i așa ? Mai șterge o urmă. Face și ea o treabă. Și ploaia a venit. L-am lăsat să mă aștepte. Un sfert de ceas. L-am lovit de două ori. Cu un fișic de monede. Monede de trei lei. Prinse cu o sîrmă. A doua oară, i-am spart țeasta. Țeasta aia blestemată. După asta, am aruncat sirma. Și am cheltuit banii. I-am băut. Erau douășcinci de monede. Șapteșcinci de lei. Am avut ghinion. Cu chitanța. N-are nici o importanță. Nu mi-am căutat norocul. Am făcut dreptate.  
FABIAN : L-ai omorît pe Nanu. Cred că e caraghios. Abia acum îmi dau seama. Că Nanu e mort. Hai, că e tare. Pe cuvîntul meu că e tare.  
BELCOT : A murit prea tîrziu. Îmi pare rău. Nu l-am cunoscut mai înainte. Păcat.  
MAIORUL : Pentru Mihule ?  
BELCOT : În fașă ! Să-l fi omorît în fașă. Să știi dinainte, nu ? Ce-o să iasă din tînci. Și, pe netrebnicii să-i omori în fașă. Și, în cetate nu va intra nimic pîngărit și nimeni care e datat cu spurcăciunea și cu minciuna.  
FABIAN : Ești tare. Și dumneata ești tare. Foarte tare.  
MAIORUL : Pentru Mihule ?  
BELCOT : Ce vrei de la mine ? Mihule e un simbol. Vorbesc ca un idiot. Un geniu. Care trebuie salvat.  
MAIORUL : N-ai ce să salvezi. Mihule e o mediocritate. Și un găinar. Îți place chestia asta ? N-ai observat o chichiță. Nanu nu suportă personalitățile. Nici măcar pe Fabian. Cu care a fost prieten din copilărie. Făcea crize. Aproape, niște crize de isterie. Dar avea o slăbiciune. Pentru mediocrități. Gîndește-te la Dudu. Mihule e o altă variantă.  
FABIAN : Uneori, nu clipea deloc. Pe urmă, clipea foarte des. Al dracului, pe urmă asta.  
BELCOT (maiorului) : Mai știi multe bancuri ?  
MAIORUL : Cîte vrei. Am făcut tot felul de cercetări. Mihule habar n-are de lucrare. Nu știe nimic. Aproape nimic. Nanu l-a cărat o dată la munte. Și i-a povestit ceva, acolo. Și cred că tot acolo a avut Nanu bănuiala asta. Că Mihule vrea să-i fure lucrarea. Nanu a lucrat complet singur, și l-a apucat frica de Mihule. Un fel de groază. Pentru că mai e ceva. Adevărul e că Nanu era prea obosit. Lucrase prea mult. În ultimii patru-cinci ani. A făcut un fel de astenie. O formă ceva mai complicată. I se părea că Mihule are tot felul de complici. Cred că a bănuț-o și pe Teodora. Sînt aproape sigur de asta.

*Cabana, întuneric, Lumina, pe arlechinul din stînga. La o masă stau Nanu și Teodora. Foșnet de brazi.*

TEODORA : Aici vîi să ascuți ploaia ?

NANU : Da. Știi care e tot chichirezul ? Să nu fie numai ploaia. Să mai fie ceva. Cel mai bine e să fie foșnetul de cauciucuri. Știi romanța asta ?

TEODORA : Care ?

NANU (*fredonează încet*) :

Acoperișul negru, lăcuit de ceață,  
Mînjit pe lingă coș de-o pată de perdea,  
O umbră zdrențuită alunecă pe tablă  
Și-un foșnet de mașină frîcăză undeva.

Acoperișuri albe mișcate-ușor de ceață,  
Plutesc fără burlane prin aeru-nghetat.  
Și le privește atent, prin geam, o lampă  
verde  
Și le urmează-un zgomot de pas înegurat.

O umbră zdrențuită alunecă prin ceață  
Și-un coș uitat prin cer se învește-n  
fum.  
Strivind lumina-n geam se uită-o lampă  
verde  
Și-un foșnet de mașină alunecă pe drum.

Îți place ?

TEODORA : Ești cam trist.

NANU : Poate.

TEODORA : Și eu sînt puțin tristă. Deși n-am nici un motiv. Am vrut foarte mult să vin în cabana asta. Dar nu m-ai adus niciodată.

NANU : Ai vrut ?

TEODORA : Da.

NANU : Păcat.

TEODORA : Păcat ? De ce e păcat ?

NANU : Așa. Am spus și eu o vorbă. Poate că e mai bine că nu plouă.

TEODORA : Și nu se aude nici foșnetul de cauciucuri. Numai foșnetul de brazi.

NANU : Îmi place. Cum foșnesc brazii. Noaptea.

TEODORA : Eram sigură că-ți place. Nu știu de ce. N-aveam nici un motiv, nu-i așa ?

NANU : Poate.

TEODORA : Poate.

NANU : Mai bem ceva ?

TEODORA : Vrei ?

NANU : Vreau.

TEODORA : Noroc.

NANU : Noroc, Teodora. Să fii fericită.

TEODORA : Poate că sînt. Și nu știu. Uneori se-ntîmplă asta. Să n-ai habar.

NANU : Da. Se-ntîmplă. Bine că nu plouă.

N-am nici un chef de ploaie.

TEODORA : Nanu.

NANU : Da.

TEODORA : Spune.

NANU : Ce să spun ?

TEODORA : Ce ai de spus.

NANU : Ce am de spus... Chiar vrei să știi ?

TEODORA : Nu.

NANU : Atunci ?

TEODORA : Tot ai să-mi spui.

NANU : Din păcate... Poate, să mai stăm puțin ? Și să tăcem ?

TEODORA : De ce ?

NANU : Au fost niște tăceri plăcute. Între noi.

TEODORA : Au fost ?

NANU : Da.

TEODORA : Înțeleg. Asta e o seară de adio ?

NANU : Da.

TEODORA : De adio ?

NANU : Da.

TEODORA : Păcat.

NANU : Păcat.

TEODORA : Nu-nteleg.

NANU : Lucrarea. Lucrarea a pus capăt la toate.

TEODORA : Am simțit ceva. Cînd te-am văzut la Fabian. Că există o nenorocire. Care s-a ascuns undeva. Și care-și va scoate capul. Și va începe să urle.

NANU : Mi-e frică, înțelegi ? E o chestie scirboasă. Mi-e frică de Mihu. E un cretin, e adevărat. Dar știi ce-i asta : viclenie de cretin ? E ceva înspăimîntător. Un fel de coșmar. Ceva care te cuprinde. Încet, încet. Trebuie să fii singur, absolut singur. Altfel, mă-nghite. Pentru că face ce vrea din ceilalți. Din cei care mă-neonjoară. Toți îmi devin dușmani. Fără să-și dea seama de asta. Și trebuie să mă lupt. Să dau în niște oameni nevinovați. Și nu vreau să fac asta. Am și început să te bănuiesc.

TEODORA : Pe mine ?

NANU : E caraghios, nu-i așa ? Dar Mihu poate să te folosească și tu habar să n-ai. Eu cum i-am vorbit de lucrare ? Habar n-am. Te rog să mă crezi. Habar n-am. Viclenia de cretin. Cretinii trebuie să trăiască din ceva. Și, atunci, trăiesc din ceilalți. E un coșmar. Am vrut să renunț la lucrare. Să-l las dracului să mi-o fure. Dar n-am putut. Probabil că sînt slab. Mai bem ceva ?

TEODORA : Da.

NANU : Noroc, Teodora.

TEODORA : Noroc. Mult noroc.

NANU : Îmi pare rău. Îmi pare rău că ți-am purtat ghinion.

TEODORA : N-are de ce să-ți pară rău. Cît a fost, a fost frumos. Vreau să te rog ceva.

NANU : Spune.

TEODORA : Să nu mai vorbim de asta. De despărțire. Vrei ?

NANU : Vreau.

TEODORA : Să petrecem seara așa... Ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic.

NANU : Crezi că se poate ?

TEODORA : Să-ncreem. Nu merităm noi doi o seară frumoasă ?

*Intuneric, Liniște,  
Lumină, Camera, Fabian bate darabana.*

MAIORUL : I-a cam fost frică de Mihu. Chiar groază. Un fel de groază. I se părea că Mihu are tot felul de complici. Cred e-a bănuț-o și pe Teodora. Sînt aproape sigur de asta. Nanu n-a avut noroc cu protejării săi. Și Dudu a lansat un zvon. Că Nanu trăiește cu nevastă-sa.

BELCOT : Dudu e un idiot.

MAIORUL : Și Mihu, ce crezi că este ? L-ai omorît degeaba. Înțelegi ? Degeaba ! Taci !

BELCOT : Ți-e frică ?

PLUTONIERUL : Gura ! N-auzi ce spune tovarășul maior ? Ei, drăcia dracului...

MAIORUL : O crimă este o crimă. Oricum ar fi fost o crimă. Chiar dacă Nanu ar fi fost un ticălos. Nu te-a rugat nimeni să faci dreptate. Omorînd oameni. Și nu mă interesează cum auzi dumneata vocile.

BELCOT : Pentru că ești un primitiv. Și nu prea avem ce vorbi. Noi doi.

MAIORUL : Dar Nanu a fost un geniu. Și ce-mi pasă mie de sentimentele dumitale ? Ai distrus un geniu. L-ai zdrobit capul. Cu un fișic de monede de trei lei.

BELCOT : Capul.

MAIORUL : Poftim ?

BELCOT : Capul. Ce te uși la mine ? N-am nici un fel de halucinații. Capul. Asta a strîgat Nanu, înainte de a muri : s-a dus dracului capul meu. Așa a spus. S-a dus dracului capul meu.

FABIAN : Așa a spus ?

BELCOT : Da. A horecăt. S-a dus dracului capul meu. Mi s-a părut ciudat. Dar m-am gîndit că l-a durut. Și că de asta a spus-o. De durere. Dar îi părea rău de cap. Îi părea rău că i s-a dus dracului capul. Capul lui de geniu. Mda.

MAIORUL : Aș fi putut să nu-ți spun nimic. Să las toate astea pentru proces. Dar n-am vrut. Am vrut să știi totul. Ca să ai niște nopți de coșmar.

BELCOT : De coșmar ?

MAIORUL : Ai vrut să ai drept de viață și de moarte. Să fii și judecător și procuror și tot restul. Un fel de Dumnezeu. Dumnezeu Belcot. Mai întîi, ai salvat o groază de nemernici. Asta, ce crezi că a fost ? O binefacere ? Tot o crimă. Pe urmă, ai hotărît că dreptatea e o sabie. Și că trebuie să fii judecător. Dar și asta ți s-a părut prea puțin. Și, atunci, ai hotărît să fii și călău. Și, mai tîrziu ? Ce-ai fi vrut, mai tîrziu ?

BELCOT : Călău ? Așa ai spus ? Călău ?

MAIORUL : Nu-ți place cuvîntul ?

BELCOT : Niște nopți de coșmar... Asta e prețul ?

MAIORUL : Pînă la execuție. Numai pînă la execuție. Speranța asta o mai am și eu. Că ai să fii condamnat la moarte.

BELCOT : La moarte ? Asta e tot ?

MAIORUL : Ți-e frică ? E o ploaic parșivă, totuși. Așa cred.

BELCOT : Nu mi-e frică de nimic. Niciodată nu mi-a fost frică de nimic. Poate că e un fel de boală. Nu contează.

FABIAN : Și Nanu e mort. Dintr-o greșeală. A zis Belcot că e altu'. Cred că nu pricep ceva. Dar nu știu ce dracu' nu pricep.

BELCOT (*incet*) : Dreptatea e o sabie și atîta tot. Știam că, odată și odată, trebuie să greșesc. Poate că am fost obosit. Nu contează.

FABIAN : Ai fost obosit, și de asta ? De asta l-ai omorît ?

BELCOT : Sst ! Uite, și acum îmi sună-n cap vocea lui Nanu. E vinovat ! Nanu e vinovat ! Dacă nu eu Mihu, eu altceva ! Dovediți-mi voi că Nanu n-a fost vinovat ! Cu nimic ! Niciodată ! Omul trebuie să-și dovedească nevinovăția ! Și Nanu n-a putut ! N-a putut ! Mda. Mai plouă, plutonier ! Mda. Să mergem, plutonier. Și, în cetate nu va intra nimic pingărit și nimeni care e dedat cu spurcăciunea și cu minciuna.

MAIORUL : Iartă-mă că te-ntreprup.

BELCOT : Eu ?

MAIORUL : Da. Am uitat să-ți spun ceva.

BELCOT : Mie ?

MAIORUL : Da.

BELCOT : Ce ?

MAIORUL : Nu ți s-a părut, în ultima vreme, că Nanu era mai vesel ?

BELCOT : Ba da. Sigur. A început să se bucure. Plesnea de bucurie, nemernicul. Se întîlnea cu mine și punea mîna pe descoperirea lui Mihu. Hahaha ! Era nemaipomenit de deștept. Mai avea puțin și punea mîna pe diploma de geniu. Hahaha !

MAIORUL : Nu de asta.

FABIAN : Ce — nu de asta ?

MAIORUL : Nu de asta era vesel.

BELCOT : Crezi că nu e un motiv de bucurie ? (*Ride scurt.*)

MAIORUL : Nu știu. Dar nu de asta era vesel.

BELCOT : Ei, nu...

MAIORUL : Nu.

BELCOT : Dar de ce ?

MAIORUL : Scăpase de o grijă. De grija descoperirii. Asta e ultimul lucru pe care vreau să-l spun. A scăpat de grija descoperirii și s-a simțit eliberat. Putea să trăiască normal. Pentru că descoperirea lui fusese un eșec. Un eșec, înțelegi ?

BELCOT : Hahaha !

MAIORUL : Nu ride. A fost un eșec total. Dar, Nanu nu și-a bătut capul cu asta. Știa că e normal. Ca, din cînd în cînd, să ai cite un eșec. Spunea că se aștepta de mult la chestia asta. La eșec. Iar dumneata l-ai omorît degeaba. Degeaba ! Înțelegi ?

BELCOT : Degeaba ?

MAIORUL : Degeaba.

BELCOT : Nu ! Avea el o vină ! Tot avea el o vină !

MAIORUL : Ți-e frică.

BELCOT : Mie ?

MAIORUL : Ți-e frică de moarte.

BELCOT : De moarte ? Asta e tot ? Hahaha !

MAIORUL : Cucuvea !

PLUTONIERUL : Ordonai !

MAIORUL (*obosit, încet*) : Ia-l.

BELCOT : Unde ? În celulă ? Și, acolo, să stau singur ? Știi că nu-mi place asta ? În ultima vreme. Să stau singur. N-am chef. Aș mai sta puțin aici. Am cătușe, nu-i așa ? Nu pot să fac nimic. Mai stăm de vorbă. Am citit foarte mult. Și pot să vă povestesc o mulțime de chestii. De care habar n-aveți. Foarte interesante. Îi dau drumul ?

FABIAN : Și, Nanu ? E mort.

BELCOT : Dar eu sînt viu ! Viu ! N-am chef să stau în celulă. Că e o cameră închisă, înțelegi ? De asta. N-am nici un chef. Ce dracu', dom'le. Nu pricepeți nimic ?

MAIORUL : Ia-l.

PLUTONIERUL : Mișcă !

BELCOT : Poate, să fumăm o țigară ? Ce-ați zice de o țigară ? Fabian are niște țigări englezești. Sînt foarte bune. Pe cuvîntul meu că sînt foarte bune. N-am pipă. Altfel, fumam pipă. Ce faci, plutonier ! Mă-mpingi ?

PLUTONIERUL : Te-mping.

BELCOT : Tovarășu' maior ! Plutonierul Cucuvea mă-mpinge !

PLUTONIERUL : Mișcă !

MAIORUL : Zi și tu altfel.

PLUTONIERUL : Altfel ? Mai frumos ? Mult mai frumos ? Drepti ! Nu. Nu e bine. Marș ! Iar nu e bine. Asasinule... Doamne, Dumnezeu... Asasintu'...

*Vorbind, plutonierul îl împinge pe Belcot din cameră. Belcot i se supune, automat. Cei doi ies din cameră.*

## 8

*Bruse, se aude vocea lui Belcot. La început, tare, apoi, din ce în ce mai încet.*

BELCOT : Nu vreau. Nu vreau ! Nu vreau !

(*Liniște.*)

MAIORUL : Să deschid fereastra. Să mirosim și noi puțin ploaia.

*(Maiorul deschide fereastra. Zgomotul ploii năvălește, iar puțin mai târziu se aude și fișitul mașinilor.)*

FABIAN : Nanu a terminat cu Teodora. Acum vreo lună. Pe urmă, s-au mai întâlnit de cîteva ori. Și, pe urmă, s-a terminat de tot.

MAIORUL : Te-ai întâlnit cu Teodora, nu-i așa ? În seara aia. Cînd a fost omorit Nanu.

FABIAN : Mi-a telefonat la cantonament. N-am vrut să vin. Hai, că e grozav. Pe cuvîntul meu că e grozav. Ce dracu' să mai vorbim ? Dar n-am dus.

MAIORUL : Poate că e mai bine să lăsăm asta ?

FABIAN : Putem să și lăsăm. Mai întii n-am recunoscut-o. Era și îmbrăcată altfel.

MAIORUL : I-a fost frică de Teodora. I-a fost frică de toți. De cînd a început povestea cu Mihu. Numai de Dudu nu i-a fost frică. Și de Belcot. Nanu a acuzat-o de tot felul de prostii.

FABIAN : Mi-a spus. Mi-a spus o grămadă de chestii. Păcat. De Teodora. Mi-a plăcut. De ce să te mint ?

MAIORUL : Poate că nu e cazul să-ți pară rău.

FABIAN : Hai, că ești tare. Ești foarte tare. Dar n-ai băgat de seamă o chestie. Nu știu cum să-ți zic. Adică, nu prea-mi vine. Chestia-i că nu se poate întotdeauna. Înțelegi ? Nu se poate. Intotdeauna. Să-l pui pe om la încercare. Din cînd în cînd, are și el o bubă. Ceva. Și, atunci, nu rezistă. Și dă chix. San chiar se duce dracului. Înțelegi ? Au unii noroc. Și nu-i încearcă nimeni cînd sînt slabi. (*După o pauză.*) Ai crezut că eu ?

MAIORUL : Am crezut că Dudu. Dar n-a fost așa. A fost Belcot. Valiza te așteaptă. La aeroport. Uite cheia. De la seif.

FABIAN : Cum a zis ?

MAIORUL : Belcot ?

FABIAN : Belcot.

MAIORUL : Și, în cetate nu va intra nimic pîngărit și nimeni care e deilat cu spurcăciunea și cu minciuna. Îți place ?

FABIAN : Imi place.

MAIORUL : Și mie. Asta e nenorocirea.

FABIAN : Hai, că e grozav. Pe cuvîntul meu că e grozav. Ce-a ieșit. (*Urlînd.*) Ce-a ieșit ! (*Aproape gemînd.*) Ce poate să iasă din niște vorbe...

*Zgomotul ploii se aude foarte puternic. Aproape de tot răsună un claxon. O dată. De două ori. De trei ori.*

# S F Î R Ș I T



PAUL TUTUNGIU : O convorbire cu Ștefan Berciu . . . p. 40

I. N. : Teatrul in „Biobibliografia Lucian Blaga“ . . . p. 41

Semnul

VIRGIL MUNTEANU : Kitsch . . . . . p. 42

Meridiane

MARGARETE VEGH : Tendințe noi în dramaturgia din  
R.D.G. . . . . p. 43

★

STAN VLAD : De la o inițiativă . . . . . p. 44

CRONICA DRAMATICĂ — Semnează : RADU ALBALA,  
AUREL BĂDESCU, CRISTINA CONSTANTINIU-  
DUMITRESCU, VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF,  
VIRGIL MUNTEANU, IONUȚ NICULESCU, CON-  
STANTIN PARASCHIVESCU, VICTOR PARHON,  
PAUL TUTUNGIU, BOGDAN ULMU . . . . . p. 45

Viitorul rol

MARIA MARIN : Valeria Ogășanu și Cornel Nicoară . . p. 74

Succese românești peste hotare

T.E.S. in Republica Democrată Germană . . . . . p. 76

ECHINOX

piesă în două părți

de LEONIDA TEODORESCU

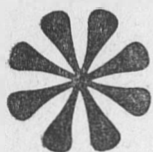
. . . p. 77



*Credeți că numai un buletin meteorologic poate să vă convingă că sezonul rece a sosit ?*

*Și comerțul poate s-o facă !*

*Priviți o vitrină, intrați în magazinele de specialitate ale comerțului de stat și vă veți convinge imediat și după articolele vestimentare.*



Un bogat și variat sortiment de :

**TRICOTAJE** : pulovere, scampolouri, bluze ;

**LENJERIE** pentru interior ; țesături din

PNA, lână și mătase ;

**ÎNCĂLȚĂMINTE** cu fețe din piei naturale și sintetice, articole de marochinărie și galanterie



♥**MODELE NOI !**

**DESENE MODERNE !**

**COLORIT SPECIFIC SEZO-  
NULUI !**