

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

*La cinci ani de la investiția
PREȘEDINTELUI ROMÂNIEI,
omagiul nostru fierbinte*

În acest număr :

CONSTANTIN MĂCIUCĂ

Climatul exigenței, primatul calității

ION LUCIAN

Ziua mondială a teatrului

FLORIAN POTRA

Teatru și film

CAMIL PETRESCU, *inedit*

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

- Ancheta revistei „Teatrul“ : Itinerar semnificativ
- Săptămîna teatrului scurt
- Teatrul studentesc
- Zilele „I. L. Caragiale“

ANUL INTERNAȚIONAL AL COPILULUI
Elogiu modestiei creatoare

*Două opinii despre
„Antologia dramaturgiei românești“*

- Cronica dramatică ● reprezentația nr... ● arta actorului
- semnal ● muzică ● viitorul rol ● teatrul TV
- turnee ● meridiane ● retrospectivă ● telex-„Teatrul“
- spectacolul sportiv

www.ziuaconstanta.ro

PREMIERA

SE

AMÎNĂ

farsă-reverie
în trei acte

de

DAN

DEȘLIU

TEATRUL

Nr. 3 (anul XXIV)
martie 1979

Revistă lunară editată de
Consiliul Culturii și Edu-
cației Socialiste și de Uni-
unea Scriitorilor din Re-
publica Socialistă România

Redactor-șef

RADU POPESCU

Redactori-șefi adjuncți

FLORIN TORNEA

THEODOR MĂNESCU

* * * PREȘEDINTELUI ROMÂNIEI, omagiul nostru
fierbinte p. 1

★

CONSTANTIN MĂCIUCA : Climatul exigenței, primatul cali-
tății p. 2

ANUL INTERNAȚIONAL AL COPILULUI

ION LUCIAN : Ziua mondială a teatrului p. 5

★

MIRA IOSIF vă recomandă p. 6

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

Ancheta revistei „Teatrul“ : Itinerar semnificativ (I) . . . p. 8

* * * Trilogia lui Sütő András pe scena Teatrului Maghiar
de Stat din Cluj-Napoca p. 11

Rep. : Oradea — Săptămîna teatrului scurt p. 12

ANTOANETA C. IORDACHE : Trei decenii de la înfi-
ințarea Teatrului de Stat „Valea Jiului“ p. 13

IOAN LAZĂR : Craiova — Zilele I. L. Caragiale p. 13

INEDIT

CAMIL PETRESCU : Analiza structurală a spectacolului (I) p. 15

FLORICA ICHIM : Argument p. 15

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Cartea unui profesor (cronică
sentimentală) p. 20

CARTEA DE TEATRU

FĂNUȘ BAILEȘTEANU : O antologie a dramaturgiei ro-
mânești 1944—1977 p. 21

V. MÎNDRĂ : ...dar și o ipoteză istoriografică p. 21

TEATRU ȘI FILM

FLORIAN POTRA : Reflecții la „Reflecțiile unui dra-
maturg“ p. 25

ARTA ACTORULUI

NICOLAE GAFTON : Puncte de vedere referitoare la cul-
tivarea expresiei verbo-vocale a actorului (V) . . . p. 28

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Liliana Lupan și Visky Árpád p. 32

★

TELEX-„TEATRUL“ p. 32, 33, 53, 95, 96

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

MAGDALENA BOIANGIU : Teatrul studențesc în compe-
tiție p. 34

★

CRONICA DRAMATICĂ : „O scrisoare pierdută“ (Teatrul
„Bulandra“); „A cincea lebedă“ (Teatrul Giulești);
„Scaunul“ (Teatrul Dramatic din Constanța); „Petru

turgia năzuiește — și izbuteste, prin cele mai de seamă opere — să legitimizeze în conștiința lumii un mod de a fi, o modalitate de istorizare a sensului uman. Este direcția în care teatrele vor trebui să-și canalizeze eforturile — în această etapă hotărâtoare pentru pregnanța participării la etapa finală — promovind textele dramatice care captează pulsul prezentului și răsfring în interioritatea conștiințelor eroilor și în coliziunile conflictuale problematica specifică epocii noastre. În felul acesta se dă expresie artistică viziunii proprii partidului și poporului nostru asupra vieții, o viziune deschisă, inequizabil fecundă, se definește specificul național care, așa cum remarcă Tudor Vianu, „este mai mult un produs decît o dată, deci nu un punct de plecare, ci o realitate care se constituie treptat”.

Așteptăm reprezentarea în Festival a unor piese care să exploreze profund bogăția de semnificații a cotidianului și să intuiască în crisalida prezentului sensurile devenirii, perspectiva umanist-revoluționară a mișcării sociale: piese care, într-o vastă fasciculație problematică și stilistică, să promoveze valorile politice și etice ale acestei perioade de năzuințe inaripate și de înfăptuiri fără precedent.

Așteptăm, de asemenea, noi lucrări de evocare a unor momente importante și a unor personalități reprezentative din istoria națională, care, scrutînd în concretețea întîmplărilor și a biografiilor, să decupeze problematica vie a istoriei, să ofere o perspectivă filozofică, să sublinieze continuitatea de luptă și aspirații, să lumineze teneurile și înțelesurile prezentului, să ne deschidă orizonturile optimiste ale zilei de mîine.

Oferind imaginea grandioasă a genezei societății socialiste multilateral dezvoltate, a frumuseții radioase a universului spiritual al omului înaintea din zilele noastre, aceste opere trebuie să se legitimizeze ca valori artistice viabile: „sarcina” dramatică se cere transfigurată în „sarcină” artistică: solidar cu istoria, dramaturgul trebuie să fie solidar și cu arta. Evitînd concesiiile făcute, nu o dată, ilustrativismului, urmărind în continuare abundența creației, dar fără s-o transforme într-un letaj, teatrele sînt chemate să propulseze vederile novatoare în investigarea realității, să urmărească obstinat valoarea artistică.

Festivalul oferă, în același timp, puternicii stimuli pentru înflorirea artei interpretative și pentru utilizarea superioară a unui potențial artistic departe de a-și fi revelat cu plenitudine forța creativității. Intemeiem afirmația pe constatarea că fiecare stagium consemnează o certă creștere de ansamblu a calității spectacolelor, dar și un număr sporit de spectacole de referință. Personalitățile consacrate își descoperă îndrăzneț, neistovite, proaspete resurse, cele mai noi generații se afirmă cu autoritate și, evoluînd cu energie în liniile de forță specifice școlii noastre artistice, își desăvîrșesc ambițios, fără inhibiții, propria individualitate. Este firesc ca, în climatul unei tonice și necesare competitivități, palingeneza talentelor să se accentueze, terenul marilor creații artistice rămînînd în continuare dramaturgia originală, piesele contemporane, în special. Așteptăm reintîlnirea — sub bagheta directorilor de scenă care s-au dovedit a fi principalii animatori ai vieții artistice — cu cei mai de seamă actori și sperăm să descoperim în jocul lor năzuința salutară de a-și etala, într-o totală și inspirată dăruire, posibilitățile reale. Așteptăm acest Festival al talentelor pentru că — avem obligația s-o spunem — nu de puține ori am asistat la producții mediocre, în care unii actori păreau a-și îndeplini, fără elan, doar obligațiile de serviciu, am fost martori, nu rareori, la simple schimburi de replici în costume și decor. Asemenea manifestări, care nu așază într-o lumină favorabilă nici personalitatea interpretilor, nici pe cea a colectivelor, probate de public, aneționate de critică, se cer eradicate cu fermitate, printr-o acțiune concertată, spre înfăptuiri de referință.

Îndeplinirea programului repertorial, însumînd peste 302 premiere, dintre care 160 vor fi realizate cu texte românești, solicită un efort tenace, fără discontinuități. Demn de relevat e că atenția instituțiilor de spectacol a fost îndreptată în primul rînd spre dramaturgia națională, și mai ales spre cea contemporană, prezentîndu-se peste o sută de premiere, dintre care 33 absolute. Prin luciditatea opțiunii repertoriului, prin proclamarea deschisă a priorității textului național, prin slujirea cu adîncă rigoare a dramaturgiei contemporane, se evidențiază: Teatrul Național din București, Teatrul Giulești, Teatrul Național din Cluj-Napoca, Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara, precum și colectivele din Arad, Baia Mare, Botoșani, Brașov, Ploiești, Satu Mare. Debitoare rămîn, însă, cîteva importante teatre, precum Naționalele din Iași și Timișoara, teatrele „Nottara” și de Comedie, cele din Galați, Oradea, Piatra Neamț, Reșița. Cîteva teatre nu și-au găsit pînă acum „cadența” și înregistrează mari intirziri în montarea spectacolelor: cele din Birlad, Bacău, Petroșani, Reșița; ele sînt chemate să cîntărească lucid situația în care se găsește și să-și mobilizeze resursele spre a-și îndeplini integral obligațiile stagiunii.

În mîntatea politici teatrale, în convergență fericită a unghiurilor de vedere, preponderența spectacolelor românești își găsește o firească echivalență în programarea lor prioritară, respicînt demonstrată și în activitatea anului 1978. Din cele 11.784 reprezentații, 6.801 au fost cu piese românești, în majoritate din dramaturgia contemporană. Contribuțiile teatrelor n-au fost, însă, egale. În timp ce unele instituții — călăuzite de

o admirabilă conștiință artistică — au slujit cu mai multă fervoare piesa națională (Naționalul din București, Teatrul „Nottara”, Teatrul Giulești, Naționalele din Cluj-Napoca, Craiova, Timisoara, Iași, teatrele din Brașov, Botoșani, Pitești, Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara etc.), altele înregistrează decorelări și distorsiuni în valorificarea repertoriului național, își organizează activitatea întâmplător și aproximativ, neîmplinindu-și datoria de onoare față de piesa contemporană (Teatrul „Ion Vasilescu”, teatrele din Galați, Reșița, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca).

Destășurarea etapei județene — în care teatrele vor organiza decade ale dramaturgiei contemporane —, a celei interjudețene, precum și a etapei finale oferă un cadru propice intensificării circulației spectacolelor, solicitate de un public avid să regăsească în viața scenei viața societății, să-și descopere, în spectacole, problemele de existență, interesat să afle, alături de eroi, răspunsurile pe care — legat durabil de țelurile epocii, aici și acum — le caută stăruitor.

Realizarea acestui obiectiv major implică, în egală măsură, situarea într-o nouă conjuncție a relației — reprezentând însăși rațiunea de a fi a scenei — dintre teatru și public. În consens cu finalitatea culturii noastre, teatrul, abolind concepția elităristă potrivit căreia se adresează unui grup constituit, a vizat consecvent creșterea numărului de spectatori, dar, în același timp, și modificarea structurii, crearea unui public în a cărui paletă să se regăsească toate categoriile de oameni ai muncii, de la orașe și sate. A fost înlăturată și viziunea scenocratică, în virtutea căreia, în mod univoc, publicul trebuia să caute drumul spre teatru spre a-și întâlni actorii preferați. Această mutație de concepție, impusă de funcția cultural-educativă a instituțiilor de spectacol, puternic accentuată în ultimele stagii, favorizată de orientările Congresului educației politice și culturii socialiste, se cerc concretizată într-un și mai bogat program de acțiuni, pentru acoperirea echilibrată cu spectacole a tuturor zonelor geografice. În 1978, peste 40⁰/₀ dintre spectacole au fost prezentate în deplasare, cu precădere în orașe care nu dispun de formații artistice profesioniste, în centre muncitorești, în așezări rurale, contactându-se noi categorii de spectatori, într-un efort metodic de a configura un nou public, pentru care teatrul să devină un hun spiritual la fel de necesar ca lectura sau filmul.

Asemenea statornice, obstinate și fructuoase demersuri se decelează în activitatea Teatrului Național din București, a Teatrului Giulești, a teatrelor din Baia Mare, Constanța, Satu Mare, Sibiu, a Teatrului Maghiar de Stat și a Teatrului German de Stat din Timișoara etc. Nu același lucru se poate spune despre alte colective, care nu și-au valorificat experiența și n-au răsplătit încrederea investită de public. Ne referim, în primul rând, la unele teatre din Capitală („Nottara”, „Ion Creangă” și, mai ales, „Bulandra”), dar și la teatre din țară, precum Naționalele din Cluj-Napoca, Craiova, Timișoara, teatrul din Galați sau Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca.

Climatul de exigență vie instaurat în viața artistică, rezultatele concludente obținute, în ansamblu, ne îndreptățesc să exprimăm cerințe mai mari, în consonanță cu solicitările mai înalte și mai hotărâte ale publicului larg. Festivalul creează noi posibilități și condiții, generează prospecte elanuri și inițiative, ca teatrele să-și facă mai simțită prezența în toate orașele țării și, cu preemiune, în centrele muncitorești puternice, să organizeze mai multe microstagii, să poarte un mai aprofundat dialog cu publicul, organizând sistematic dezbaterile spectacolelor, a proiectelor de repertoriu etc.

Instituțiile de spectacol sint chemate să acorde un mai larg și mai eficace sprijin dezvoltării mișcării artistice de amatori. Sprijin firesc, necesar, fiindcă, cele două mișcări converg în unitatea spirituală a societății noastre, se cheamă și se întregesc într-un indestrușabil raport de complementaritate. Unele teatre au angajat cea mai mare parte a colectivelor în acțiunea de îndrumare a formațiilor și de pregătire a spectacolelor cu care amatorii participă la noua ediție; alte teatre au cunoscut însă, pînă acum, rezultate mai modeste, abordînd-o ca pe o activitate colaterală. Asemenea atitudini disonante cu cerințele culturii noastre de a împleți și mai strîns mișcarea profesionistă cu cea amatoare se cer combătute cu întransigență; din osmoza acestei conlucrări — al cărei substrat este structura coerentă, armonioasă a culturii noastre — profesioniștii și amatorii au de cîștigat în egală măsură, explorînd împreună un cîmp de ample resurse, descoperînd căi de înflorire și reînnoire artistică. Amatorii își fertilizează talentul și vocația creatoare, profesioniștii își îmbogățesc experiența de viață, se apropie de nesecate izvoare de sugestii și intuiții, deslușesc noi repere de activitate, descoperă un stimulent neistovit de adîncire a propriei profesionalități, noi resurse de comunicare și comuniune.

Participarea la ediția a doua a Festivalului va evidenția, avem certitudinea, importanta contribuție a teatrelor la demersul fascinant al societății noastre de a configura realitatea în lumina idealului comunist, va face ca scena să reflecte cu mai multă înțelegere și vibrație emoțională viața societății și s-o exprime în grandioasele ei dimensiuni spirituale, să-și extindă sfera de cuprindere a maselor, să-și dezvolte forța de atracție, să-și potențeze capacitatea modelatoare. Legat întruolubil de țelurile epocii noastre, făcînd să culmineze o tradiție militantă, teatrul răspunde, cu demnitate și cu un viu sentiment al datoriei, menirii sale, își împlinește cu pasiune incoreptibilă propriul ideal.

Ziua mondială a teatrului

De comun acord, UNESCO, Institutul internațional de teatru (ITI), Asociația internațională a teatrelor de copii și tineret (ASSITEJ) și Uniunea internațională a marionetiștilor (UNIMA) au decis ca Ziua mondială a teatrului, 27 martie, să fie dedicată, anul acesta, copiilor.

Această hotărâre este firească, 1979 fiind Anul internațional al copilului. Dar mi se pare că acesta nu e singurul argument. Teatrul pentru tinerele și foarte tinerele generații de spectatori, chiar dacă nu a devenit preocuparea primordială a creatorilor, a reușit totuși să mobilizeze și să stimuleze reputele personalități artistice de pe toate meridianele. Motivele interesului pentru această artă — considerată pînă nu de mult minoră și fără rezonanță — sînt multiple.

În primul rînd, de ordin social. În zilele noastre, copiii se maturizează mult mai repede. Tinerilor li se acordă mai multă independență, dîndu-li-se, în același timp, posibilitatea de a rezolva singuri numeroase și spinoase probleme. Teatrul poate contribui la rezolvarea unora dintre ecuațiile cu inepuizabile necunoscute ale existenței. El poate oferi observații inedite asupra vieții, poate configura pilduitoare destine, poate sugera noi puncte de vedere despre individ și generație.

Teatrul își poate însuși sursele de inspirație din gîndirea contemporană, din creația populară, din tezaurul spiritual al altor popoare. Tot ceea ce e mai bun, mai durabil, în teatrul pentru copii și tineri, provine din afirmarea superiorității inteligenței, a spiritului critic, din rezistența împotriva viziunilor sumbre. Niciînd, cultura n-a cesîmțit cu atîta intensitate, ca în ultimele decenii, nevoia de ordine, de echilibru, nevoia de a se ancora în zonele superioare ale umanului.

Procesul educației prin artă presupune educație pentru artă. Copilul trebuie pregătit, antrenat, mai întîi să simtă și apoi să înțeleagă opera. Practica a demonstrat că plăcerea estetică precede înțelegerea estetică și nu poate fi confundată cu ea. Excesele scientisto-pedagogice duc la respingerea fenomenului artistic, micul spectator fiind copleșit de un aparat teoretic-explicativ disproportionat față de cerințele lui. Copilul trebuie atras în universul artei cu modalități convingătoare și sugestive. Odată depășită această etapă, poate să înceapă procesul de înțelegere, semnificațiile, mesajul, dezvăluindu-i-se treptat. Pentru a parcurge labirintul psihic al copilului-spectator, creatorul trebuie să fie un în psiholog.

Copilul nu trebuie socotit o ființă înscrisoară, ci o individualitate care n-a avut încă timp să se dezvolte.

Adultul a parcurs deja etapele de formare intelectuală, devenind un „lector“ cu discernămint, capabil de analiză. Pentru micul spectator, „lectura“ o facem noi, prin spectacol, iar claritatea ei va fi hotărîtoare pentru viitorul lui ca om de cultură. Realizarea unui spectacol sub nivelul de pregătire al micului spectator duce la insatisfacție, marcată prin dezinteres și abandon: depășirea cu prea mult a treptei de accesibilitate, la derută. Subliniez „cu prea mult“, deoarece un plus e necesar procesului de evoluție.

Să creăm spectacole pentru tinerii noștri spectatori cunoscînd perfect copilăria de azi; cel care se bizuie doar pe amintirile din propria sa copilărie, cade în desuetudine.

Să evităm generalizarea unei singure modalități: repetarea, dogmatizarea unei experiențe izbutite, insistența asupra unei formule îl pot duce pe copil la concluzia că „acesta e teatrul“, determinîndu-l să refuze alte valori și modalități: după cum nu e bine să mizăm exclusiv pe imagine, pe comunicarea senzorial-intuitivă, pe ritmuri și pe „forma pură“, care pot fi doar componente ale expresiei teatrale.

Numai astfel vom oferi copiilor noștri teatrul cu adevărat valoros pe care îl merită. Cînd autorii dramatici vor înțelege însemnătatea misiunii ce le revine și vor scrie pentru cei mai entuziaști, dar și cei mai intransigenți spectatori, cînd teatrul destinat acestora va fi sprijinit mai mult decît cel destinat adulților, cînd actorii vor avea pe deplin conștiința că realizează un act artistic, teatrul pentru micii și tinerii spectatori va fi, probabil, cea mai generoasă instituție de cultură din lume.

Iată de ce Ziua mondială a teatrului a fost dedicată, anul acesta, copiilor.

Ion Lucian

artist emerit,

președintele Centrului național român al
Asociației internaționale a teatrelor pentru copii și tineret,
membru în Biroul Executiv ASSITEJ



Din repertoriul stagiunii

MIRA IOSIF

vă recomandă



Victor Rebengiuc ↑

Mariana Mihut
și Ion Caramitru →

Fory
Etterle →



O SCRISOARE PIERDUTĂ la
Teatrul „Bulandra“

O enciclopedie a vieții politice din epoca scandalurilor „curat constituționale“, în care noile interpretări actricești — Mariana Mihut (Zoe), Victor Rebengiuc (Tipătescu), Fory Etterle (Dandanache) — redimensionează energie, prin infiltrarea unui filon dramatic în comedie, tipologia acestei lumi, magistral configurată scenic de Liviu Ciulei, în 1972.

FURTUNA la Teatrul „Bulandra“

În „atelierul“ lui Prospero sau pe insula fictivă a civilizației, unde a eșuat imaginația Artistului lipsită de suportul realității, se desfășoară un încântător spectacol baroc. O antologie a gândirii și poeziei teatrale a lui Liviu Ciulei, în explorarea universului shakespearean.





IMBRĂCAȚI PE CEI GOI la Teatrul Mic

Surprinzător și fascinant Pirandello, tratat de regizoarea Cătălina Buzoianu cu o nestinjenită libertate stilistică, într-o stare de grație a jocului teatral. Distanța brechtiană, paroxismul expresionist, temperatura pasională a filmului mut și răceala gesturilor comic degradate se întâlnesc în duetul celor doi virtuozii: Valeria Seciu și Ștefan Iordache.

A CINCEA LEBĂDĂ la Teatrul Giulești

Pe scena bucureșteană cea mai devotată dramaturgiei originale și piesei de actualitate, drama polemică a lui Paul Everac devine, în regia fermă a lui Tudor Mărăscu, un spectacol grav, al „adevărurilor neplăcute”. Rechizitoriul conformismului, al clișeelor de comportament și pledoaria pentru autenticitate și libertate interioară conving prin jocul simplu și adânc al lui Corado Negreanu (în clișeu, împreună cu Irina Mazanitis)



A TREIA TEAPĂ la Studioul I.A.T.C.

Un rezumat scenic care păstrează spiritul și esența „tragediei populare” dedicate de Maria Sorescu epocii lui Vlad Tepeș. Sub îndrumarea lui Ion Caramitru, studenții-actori ai anului III insuflețesc cu strălucire juvenilă și gravitate intelectuală lumea acestui inimitabil dramaturg-poet, descoperindu-i semnificații neașteptate.



Ancheta revistei „Teatrul”

Itinerar semnificativ

(I)

În dorința de a oferi cititorilor o imagine cuprinzătoare a eforturilor pe care le depun creatorii din teatrul românesc, pentru a întâmpina sărbătorește, în cadrul finalei celei de-a doua ediții a Festivalului național „Cîntarea României”, două evenimente de o semnificație deosebită pentru istoria și viața poporului nostru — a 35-a aniversare a Eliberării patriei și Congresul al XII-lea al P.C.R. — am încercat să alcătuim o „fișă de lucru”, o „cronică în mers” a spectacolelor și a acțiunilor emblematiche dedicate acestor momente. Departe de a fi completă, imaginea muncii ce se desfășoară în colectivele de teatru dramatic este, totuși, în măsură să sugereze climatul de efervescență artistică, evidențiind modul profund angajat în care slujitorii scenei înțeleg să participe, integrându-se frontului culturii și artei românești, la înfăptuirea politicii cultural-educative a partidului, de pe poziția și în perspectiva unor răspunderi sporite.

Succinte sau ample, răspunsurile primite din partea teatrelor arată că există condițiile și premisele ca suitele manifestărilor artistice ale anului 1979 să fie încununată de importante realizări, atât în dramaturgie cât și în arta spectacolului. Nu ne îndoiim că printre laureatele finalelor vom regăsi multe dintre producțiile aflate, acum, în faza promisiunilor. Nu ne îndoiim că multitudinea activităților inițiate de teatre va contribui substanțial la progresul echipelor de interpreți amatori. Cu convingerea că, în competițiile din finalul anului teatral, se vor împlini toate cele săgăduite acum, la începutul primăverii, dăm cuvîntul celor care ne-am răspuns la următoarele trei întrebări:

1. Ce spectacole prezintă teatrul dumneavoastră în Festivalul național „Cîntarea României”?
2. Cum se manifestă colaborarea dintre artiștii profesioniști și artiștii amatori?
3. Ce inițiative deosebite apar pe afiș, în întâmpinarea celei de-a treizeci și cincea aniversări a Eliberării patriei și a celui de-al doisprezecelea Congres al Partidului Comunist Român?

Publicăm în acest număr unele dintre răspunsurile primite din partea teatrelor bucureștene; ancheta noastră continuă în numărul viitor, cuprinzînd și teatrele din țară.

TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

FLORIAN NICOLAU, *secretar literar*

1 Ne vom prezenta în competiția finală cu piesa lui Marin Sorescu *Dimineața*, la prînz și seara (regia, Sanda Mamu). Aflată în repetiție, această lucrare reprezentativă a dramaturgiei noastre contemporane antrenează un numeros colectiv de actori. Se muncеște cu rîvnă și cu dăruire, pentru a asigura spectacolului calitatea pe care o impune prima scenă a țării.

2 Actorii Teatrului Național participă masiv la instruirea echipelor de amatori. Organizăm, periodic, întâlniri cu publicul.

3 Fidel programului său de promovare a dramaturgiei naționale, colectivul nostru își propune să participe la sărbătorirea aniversării Eliberării patriei și la întâmpinarea Congresului al XII-lea al P.C.R. cu o dramatizare după romanul lui Paul Georgescu, *Înainte de tăcere*. Sperăm că această premieră absolută, al cărei text se află în fază de definitivare, să întregеască fericit suitele premierelor românești ale Teatrului Național în această stagiune.

TEATRUL DE COMEDIE

ANDREI BĂLEANU, *secretar literar*

1 Teatrul nostru se prezintă în concurs cu două spectacole-recital : *Opus... unu singur*, cu care și-a deschis și stagiunea și în care evoluează cunoscutul actor Ion Lucian, și *Poemele luminii*, recital de versuri al actorului Silviu Stănculescu.

2 Doisprezece actori din colectiv lucrează ca instructori artistici ai echipelor de amatori din întreprinderile sectorului 4 al Capitalei. Sub egida teatrului s-au organizat câteva spectacole în care, alături de artiștii amatori de la Clubul „Sanitas”, au jucat Silviu Stănculescu și Cornel Vulpe.

3 Diversele noastre inițiative și-au găsit expresia în modalități diferite. Spre exemplu, Concursul de comedie organizat de Teatrul de Comedie în colaborare cu revista „Teatrul”, desfășurat sub egida Festivalului național „Cântarea României”; s-au primit 114 lucrări, dintre care au fost selectate, cu exigență, precum bine se știe, comedii premiate. O altă acțiune importantă a fost Săptămîna Teatrului de Comedie (5—14 februarie), în care au avut loc premiere, expoziții, întâlniri cu publicul. Inițiativa cea mai de seamă, menită să ilustreze dimensiunea culturală a activității noastre, contribuția instituției la înlăturarea politicii culturale a partidului, o constituie Zilele Teatrului de Comedie în Valea Jiului. Cu acest prilej, între profesioniști și amatori se realizează un fructuos schimb de experiență, au loc dezbateri creatoare între artiști și public, axate pe ideea orientării și dezvoltării legăturilor dintre creatori și mase, dintre scenă și public.

TEATRUL GIULEȘTI

NICOLAE MUNTEANU, *director adjunt*

1 Credincios orientării sale repertoariale, a cărei dominantă este promovarea dramaturgiei naționale de actualitate, Teatrul Giulești se va prezenta în concurs cu piesa *Goana* de Paul Ioachim (regia, Alexa Visarion). Cele cinci premiere românești ale echipei de la Giulești, în mai puțin de un an, sînt, cred eu, o dovadă a efortului programatic, de a sluji așa cum se cuvine obiectivele politicii culturale a partidului : valorile autohtone descoperite și promovate devin un argument al participării creatorilor din teatrul nostru la munca de educație politică și ideologică a întregului popor.

2 Întreținem cu formațiile de amatori relații bune, firești. Un mare număr de actori fac instructaje în întreprinderi și instituții, în case de cultură, școli etc. For-

mațiile instruite de Costel Gheorghiu, Mugur Arvunescu, Agatha Nicolau, Iarodara Nigrim, Ion Colomieț, Mircea Crețu, au intrat în faza interjudețeană. Pînă în prezent, au avut premiera patru spectacole în care, alături de actorii teatrului nostru, au evoluat artiști amatori.

Ca și toate celelalte teatre, Teatrul Giulești a organizat o seamă de acțiuni culturale-educative diverse : recitaluri în întreprinderi și în școli, întâlniri cu oameni ai muncii, pe problemele repertoriului, ale calității spectacolelor etc., numeroase deplasări în Capitală și în țară (peste 160) ; în localități unde nu există teatre, am oferit stagiuni permanente. Sînt semnificative, cred, pentru activitatea desfășurată în faza de mase a actualei ediții a Festivalului „Cântarea României”, cele peste o sută de recitaluri de poezie patriotică, cu titluri reprezentative : *Cîntăm pentru patrie, Istorie în culoare de legendă, Sintem aici de două mii de ani*.

3 Ne propunem să continuăm cu consecvență toate aceste acțiuni, sporindu-le atît numeric cît și calitativ, ridicarea calității artistice a textelor și a spectacolelor fiind pentru noi, ca și pentru toate colectivele din țară, obiectivul principal, în preajma marilor evenimente ale acestui an.

TEATRUL MIC

NICOLAE POMOJE, *actor, secretarul organizației de partid, președintele Comitetului oamenilor muncii*

1 Cu noua versiune, musical, a piesei *Nu sînt Turnul Eiffel* de Featerina Oproiu (muzica, Ion Cristinoiu și Mihai Dumbravă ; regia, Cătălina Buzoianu ; decorul, Adrian Both ; costumele, Ileana Mantoc) eretă pentru Teatrul Mic. Intenția noastră este să impunem primul musical românesc de actualitate.

2 Teatrul Mic întreține cu amatori foarte strîns relații de colaborare. Regizorul D. D. Neleanu este instructor al echipei de teatru de amatori de la Întreprinderea „Didactica”, de la Liceul „Mihail Eminescu”, de la Academia „Stefan Gheorghiu” (unde a pus în scenă *Comoara din deal* de Corneliu Mareu) și este mentorul artistic al Teatrului popular din Rîmnicu Vîlcea ; actorul Petre Moraru, instructor al echipei de teatru de amatori de la U.M. 025 sectorul 7 ; actorul C. Dinescu, instructor al echipelor de teatru de amatori de la „Universal-Club”, „Comert-Club”, mentor artistic al Teatrului popular din Tulcea, și

face parte din consiliul de conducere al Casei de creație a Municipiului București. Actorii Florin Vasiliu, Doina Șerban, Nicolae Hrim au fost membri în jurile concursurilor formațiilor de amatori. La Teatrul Mic a avut loc, în regia lui D. D. Neleanu și în scenografia lui Virgil Luscov, un *spectacol-model* al brigăzilor de artiști amatori din sectorul 7. În colaborare cu artiștii amatori din același sector, Teatrul Mic a închinat un spectacol celei de a 60-a aniversări de la fărîrea statului național unitar român, intitulat *Unitatea, națiunea a făcut-o*.

3 Un spectacol care a avut loc, altul care urmează să aibă loc, în colaborare cu formațiile artistice de amatori din sectorul 7.

Cielul de conferințe ale Teatrului Mic, pe tema „Teatrul și societatea”, ce se desfășoară tot sub egida celei de-a doua ediții a Festivalului „Cîntarea României”; o nouă serie de expoziții de artă plastică în foyerul teatrului, sub emblema „Galeria de artă a Teatrului Mic”; un recital de poezie, susținut de actorii Teatrului Mic pe platforma industrială Militari.

Vom întâmpina a 35-a aniversare a Eliberării patriei și Congresul al XII-lea al P.C.R. cu o piesă originală românească semnată de Romulus Guga, scrisă la comanda Teatrului Mic.

TEATRUL „NOTTARA“

FLORICA ICHIM, *secretar literar*

1 Cu două premiere românești de actualitate: *Cinci romane de amor* de Teodor Mazilu (regia, George Rafael) și *Jocul vieții și al morții* de Horia Lovinescu, în repetiții avansate (regia, Dan Micu; scenografia, Mihai Mădescu). Teatrul nostru se va mai prezenta în concurs și cu un montaj literar intitulat *Burebista*, alcătuit de Val Săndulescu, și cu câteva recitaluri actoricești.

2 Bune și numeroase. Preocuparea permanentă pentru munca cu artiștii amatori, colaborarea cu aceste echipe, reprezentă o coordonată majoră a activității teatrului nostru. Dintre variatele manifestări — instructaje, spectacole în cluburi și în case de cultură (246, în întreprinderi, și 222, în case de cultură), seri de poezie; întîlniri cu spectatori — amintesc două, cu un caracter mai deosebit, pe care le-am inițiat și care au căpătat o mare pondere în atragerea spre teatru a unei anumite categorii de public (public, dealfel, extrem de larg, de numeroși, de diferit). Prima este spectacolul de

poezie conceput împreună cu cenaclul literar al TAROM, unde au citit din versurile lor poeți-actori și poeți-aviatori. A doua se referă la un obiectiv programatic permanent: tineretul, educarea lui, instruirea și desfășurarea lui. Regizorul Dan Micu, secretar al organizației de bază U.T.C. din teatru, a realizat cu tinerii din Ansamblul artistic al U.T.C. o serie de reprezentații de poezie și de montaje literare care s-au bucurat de un frumos succes.

3 Spectacole omagiale și continuarea în forme cât mai diferențiate a unor acțiuni cu tematică patriotică.

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

VALERIU SIMION, *artist mînuitor, secretar al organizației de partid, președintele Comitetului oamenilor muncii*

1 Cu *Pescarul și norocul*, dramatizare de Cristian Pepino, după „Povestea vorbeii” de Anton Pann (regia, Irina Niculescu; scenografia Antonio Albici).

2 Actori-mînuitori, pictori-scenografi, tehnicieni de scenă, constructori de păpuși (zee) îndrumă cercurile de păpușari amatori din trei școli, de la Casa pionierilor din sectorul 1, de la Casa de cultură „Friedrich Schiller”, de la Spitalul de copii „23 August” și de la Universitatea populară din Capitală, precum și de la casele de cultură din Vășlui și Oltenița.

Încă din anul 1977 a luat ființă, în cadrul Teatrului „Țândărică”, „Ziua amatorului”. În această zi, în fiecare lună, au loc întîlniri între artiști amatori și colectivul teatrului, discuții profesionale pe teme de repertoriu, scenografie, mînuire de păpuși. În cadrul „Zilei amatorului” sînt invitate, pe rînd, echipe de păpușari amatori, al căror program este dezbătut de către păpușarii profesioniști și cei amatori.

Conform unei mai vechi tradiții, „Țândărică” organizează în fiecare vară o stagiune în aer liber, în cartierele Capitalei, cu spectacole adresate publicului de toate vîrstele.

Și în această stagiune, ca și în cele precedente, vom deschide în foyerul teatrului expoziții de desen și pictură cu tematică specifică, ale școlărilor din Capitală.

3 Sporirea numărului de reprezentații din cadrul microstagiunilor permanente ale Teatrului „Țândărică” în orașele Alexandria, Oltenița, Giurgiu, Rîmnicu Vilcea, Urziceni, în comunele suburbane Vîluntari, Popești-Leordeni, Chiajna, Chibla și altele.

Anchetă realizată de Valeria Ducea



Hejja Sándor și Vádász Zoltán în „Florile unui geambaș” ←

Lohinszky Loránd și Hejja Sándor în „O stea pe rug” ↓

Trilogia lui Sütő András

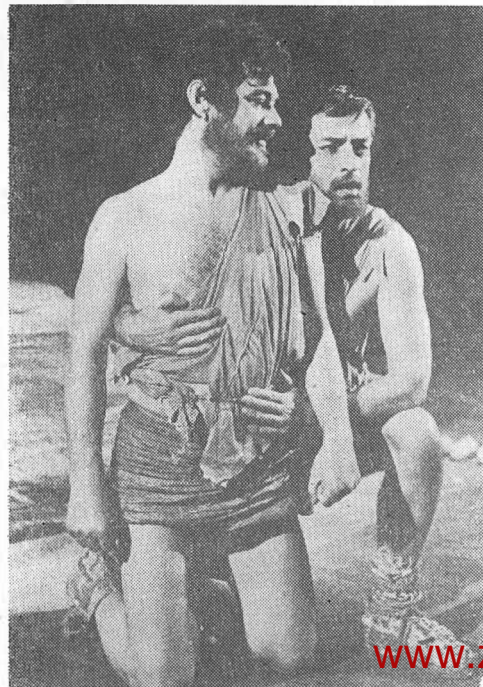
pe scena
Teatrului Maghiar de Stat
din Cluj-Napoca

Pe scena maghiară din Cluj-Napoca s-a reprezentat, de curind, în trei seri consecutive, trilogia lui Sütő András, alcătuită din *Florile unui geambaș*, *O stea pe rug*, *Cain și Abel*. Acest impresionant triptic dramatic (ale cărui componente au fost consemnate, pe rând, la data fiecărei premieră, în aceste pagini) este un model de repertoriu permanent, expresie a consecvenței unui scriitor care prospectează în adâncimile istoriei și explorează teritoriile mitului, pentru a extrage sensuri și concluzii pasionante pentru contemporanii săi, și a fidelității unui regizor față de o operă literară. Trilogia dramatică a lui Sütő a căpătat un chip scenic



de neconfundat prin creația teatrală a lui Harag György, semăntarul celor trei montări. Creație dramatică și creație scenică în care sînt puși în valoare renumiți actori (Lohinszky Loránd, Csiky András, Hejja Sándor, Vádász Zoltán, Sebök Klára) și în care se materializează imaginația unor consacrați scenografi (Mireca Mateboji, Tóth László, Nagy Endre), spectacolul-serial datorat lui Sütő András și tălmăciului său întru teatru, Harag György, readuce în atenția opiniei publice un tip de relație artistică de natură să fertilizeze și să înnoiască activitatea unei instituții culturale de prim rang, cum este Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca.

Hejja Sándor și Csiky András în „Cain și Abel” ←



Oradea:

Săptămîna teatrului scurt

Între 20 și 26 februarie s-a desfășurat la Oradea a treia ediție a unei manifestări teatrale cu un profil precis, definit de chiar titulatura ei: Săptămîna teatrului scurt. Inițiată și organizată de Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Bihor, Teatrul de Stat din Oradea, revista „Familia” și A.T.M., sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, manifestarea — înscrisă, firește, în Festivalul național „Cîntarea României” — și-a propus să stimuleze reprezentarea piesei scurte pe scenele noastre. Bunele tradiții, pe care istoria teatrului românesc le consemnează, au fost reinviate, astăzi multe teatre avînd înscris în repertoriul lor piese scurte; și nu încapă îndoială că această reinviorare a speciei datorează mult inițiativelor orădene. Programul manifestării a cuprins reprezentații cu piese clasice românești (Conu’ Leonida față cu reacțiunea de J. L. Caragiale la Teatrul Național din Cluj-Napoca) sau cu adaptări pentru scenă ale unor lucrări din proza clasică (Vorbe... de Anton Pann la Teatrul de Nord din Satu Mare, secția română), Caragiale și Macedonski au fost autorii pieselor prezentate, în afara concursului, de către I.A.T.C. (Cine aiurează nu otează) și de către Teatrul popular din Drobeta-Turnu Severin (Dă dămull, mai dă dămull). Dramaturgia contemporană a fost bine reprezentată: Teodor Mazilu (în spectacolele Aventură în banal, de la Teatrul Național din București, și O sîrbîtoare princiară, de la Teatrul Național din Cluj-Napoca), Dumitru Solomon și Ion Băieșu (în aceeași Aventură în banal) sau Paul Everac (Autograful și Rieca Eremia, în spectacolul Teatrului „A. Davila” din Pitești, și Cîteva palme false, al Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara), ca și mai puțin cunoscuții Aurel Ifrim (cu spectacolul Comoara, al artiștilor amatori din Beiuș) și Gheorghe Drug (cu Orice naș își are nașul, al Teatrului popular din Orașul Gh. Gheorghiu-Dej). Scriitorul maghiar Kocsis Istvan, cu monodrama sa Amurgul lui Bolyai János, a fost și el prezent, prin spectacolul secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea. Tot Teatrul de Stat din Oradea, colectivul secției române, a oferit o montare a piesei lui Euripide, Rhesos. Un dramaturg bulgar, N. Haitov (cu Dulăii, la Teatrul Dramatic din Baia Mare), un nord-american, Tennessee

Williams (Vorbește-mi ca ploaia, la secția română a Teatrului de Stat din Oradea), doi sud-americani, Oswaldo Dragún (cu Trei povestiri care merită să fie povestite, la Teatrul „V. I. Popa” din Birlad) și Rodolfo Santana (cu Moartea lui Alfredo Gris, la Teatrul Național din Timișoara), în sfîrșit, un sud-african, Athol Fuggard (cu spectacolul Insula, al Teatrului de Stat din Sibiu, secția germană), au îmbogățit așful manifestării. Așadar, contemporanii români (în număr satisfăcător, echilibrat), clasici (nu atît cît s-ar fi dorit), contemporani din zone geografice mai puțin investigate de teatrele noastre, dramaturgi din țări prietene, într-un cuvînt, o varietate de autori, de titluri, de teme, toate laolaltă înălțînd prestigiul Săptămîinii teatrului scurt față de edițiile precedente.

Nu îndeajuns de satisfăcător ne-a apărut nivelul spectacolelor. Deși au participat colective prestigioase (ca Teatrele Naționale din București, Cluj-Napoca și Timișoara), deși regizorii-concurenți sînt nume consacrate sau afirmate promițător (Sanda Manu, Ioan Ieremia, Aureliu Manea, Magdalena Klein, Bogdan Berciu), spectacolul care să înalte mai sus decît la edițiile precedente stacheta calității nu a fost prezentat. Nici acela care să impună, detașat, nu regizor. Nici acela care să propună o interpretare deosebită. Nivelul general al artei spectacolului a fost mediu. Reprezentații slabe, în care s-a resimțit absența regizorului (Vorbește-mi ca ploaia, Cîteva palme false, Pofta de cîreșe) sau cu o concepție și o îndrumare regizorală diletantă (Autograful și Rieca Eremia, Vorbe...); atele meritorii, însă fără strălucire (O sîrbîtoare princiară, Amurgul lui Bolyai János, Dulăii); dar și unele de certă profesionalitate, cu reale virtuți artistice (Trei povestiri care merită să fie povestite, Insula, Rhesos). Palmaresul decis de juriu reflectă obiectiv și exact nivelul Săptămîinii teatrului scurt. Colocviul desfășurat în ultima zi, cu o participare restrînsă și, parcă, resemnată, a trasat direcțiile de preocupare ale viitoarelor ediții, plecînd de la constatările făcute cu actualul prilej. A fost evident, s-a subliniat în discuții, că s-a înregistrat un spor de interes din partea teatrelor pentru spectacolul așa-zîmțit scurt. Dovada a constituit-o faptul că, spre deosebire de cele precedente, actuala ediție a necesitat și o preselectie. Pe viitor, să se procedeze mai exigent în alecătirea programului, s-a cerut de către vorbitori. Cu îndreptățire, credem noi.

Nu putem încheia fără a pune în evidență excelentele condiții organizatorice pe care le-au oferit gazdele.

Rep.

Petroșani:

Trei decenii de la înființarea Teatrului de Stat „Valea Jiului”

Acum treizeci de ani, replicile lui Caragiale luminau rampa teatrului minerilor. *O scrisoare pierdută* a fost prima piesă jucată pe scena din Petroșani. Prin vrednicia unor oameni devotați, generațiile de spectatori au regăsit aici, fiecare, același crez al teatrului; cei de simplu pot rezuma cuvintele o treime de veac de muncă: Teatrul „Valea Jiului” a sărbătorit de curind...

Au fost prezenți, aplaudați, gratificați cu diplome, insigne, plachete, cu un salut cordial, slujitori de ieri și de azi ai Thaliei; au vorbit reprezentanți ai teatrului, ai forurilor de partid și de stat din Petroșani, Deva, Hunedoara, spectatori de diverse vârste și profesii. Cortina s-a ridicat pentru o premieră: *Petru Rareș* de Horia Lovinescu. Participanții la adunarea festivă au adresat tovarășului Nicolae Ceaușescu o telegramă în care, printre altele, se spune: „...vă raportăm că, alături de minerii aducători de lumină din adâncurile Văii Jiului, nu precupețim nici un efort...”

„Un miner declara: „teatrul ne aduce la lumină chipul frumosului și al adevărului”. *A aduce la lumină* — iată o medalie de cuvinte pe care omul de la mina Dilja a dăruit-o teatrului, cunoscându-i bine valoarea. Teatrul — iată o instituție de cultură care își are locul ei printre aducătorii de lumină ai Văii Jiului.

Creația beneficiază, aici, de pe urma lecției de viață din partea celor care sînt, de treizeci de ani, primii ei critici: minerii. În expoziția de afișe și de fotografii din spectacole, deschisă cu acest prilej, mi-a atras atenția o „vitrină a presei”, prin spațiul larg acordat de ziarul local „Steagul roșu” articolelor privitoare la dezvoltarea și înflorirea vieții spirituale în Valea Jiului și printr-un colaj de opinii ale minerilor Văii, în care, alături de urările cuvenite, stau aprecieri, dar și apeluri la diversificarea repertoriului, la o mai constantă legătură cu „ortocii lumini”. „Iubesc teatrul pentru că mă învață cum să trăiesc”, scrie un șef de brigadă de la Uricani. O femeie pe care am însoțit-o o parte de drum spre munte, vorbind de

una, de alta, nevastă și mamă de mineri din Lupeni, mi-a răspuns la întrebarea (fără vreo legătură cu discuția de pînă atunci): „știi dumneata ce este acela teatru?”: „Teatrul minerilor”. Nu fusese la nici un spectacol, îi povestiseră bărbatul și fiul cîteva, dar, în orice caz, teatrul era ceva foarte precis, era al minerilor, așa cum mina era a lor. Există locuri în care o propoziție exegetică poate fi concuroasă de o expresie limpede, rostită cu siguranță. Înclin să cred că am trecut printr-un astfel de moment la Petroșani, încercînd să aflu cîte ceva despre teatru, altceva decît poate dezvălui o sărbătorire, o montare specială, o listă repertorială. Mă bucură să pot anunța, în aceste pagini, că stagiunea 1980—1981 a teatrului minerilor se va deschide într-un nou local, plasat în centrul orașului, cu o dotare corespunzătoare. Și cred că am reținut, mai accentuat, argumentul interior al exigenței cu care am privit, de cîteva ani încoace, spectacolele scenei din Petroșani. Pînă la încheierea acestui an teatral, vor mai fi prezentate publicului piese care probează o opțiune programatică: *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare, *Belvedere* de Mihai Dușescu, *Năpasta* de Caragiale, *Un individ suspect* de B. Nușci, *Pupăza din tei* după Creangă, *Primăvara, ploile* de Dumitru Dem. Ionașcu și Vasile Mureșan (închinată împlinirii a 50 de ani de la greva din '29 a minerilor de la Lupeni). Profilul teatrului nu s-a configurat încă pregnant. Colectivul actoricesc resimte nevoia improspătării, a întineririi. Dar există reale perspective: dorința de autodepășire, prezența a doi regizori tineri și ambițioși, mutarea sediului „de dincolo de barieră” în centrul civicii. Există perspectivele, răspunderea și dorința oamenilor locului, ca Teatrul din Petroșani să se așeze în centrul spiritual al Văii Jiului, precis, aplicat, curajos, așa cum se și curvine unui teatru al minerilor. Experiența celor treizeci de ani este, în acest sens, o garanție.

Antoaneta C. Iordache

Craiova:

Zilele I. L. Caragiale

Organizată de A.T.M., de Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Dolj și de Teatrul Național din Craiova, cea de-a treia ediție a Zilelor I. L. Caragiale s-a apropiat, anul acesta, de ceea ce inițiatorii și organizatorii și-au propus. Sub genericul „Cîntării României”, acțiunea grupează manifestări aparținînd diferitelor genuri de artă, inspirate, într-o formă sau alta, de scrierile lui Caragiale. Astfel, a fost prezentat filmul Înainte de tăcere, versiune cinematografică a nuvelei

„În vreme de război”, semnată de regizorul Alexa Visarion. În seria întâlnirilor cu spectatorii, în sala Liceului de filologie-istorie a avut loc o întâlnire cu membrii cercurilor literare din școlile municipiului, iar la Casa de cultură, o întâlnire cu artiștii amatori din întreprinderile craiovene. Fructuos s-a arătat dialogul cu inter-preții spectacolului-coupe Dă dămuli... mai dă dămuli, prezentat de Teatrul popular din Drobeta-Turnu Severin, în regia actorului craiovean Constantin Fugașin. Dezbaterea a relevat originalitatea formulei scenice, dăruirea și talentul actorilor. A rezultat, firese, că drumul spre reușită pornește de la evitarea unor clișee, a unor procedee uzate din spectacolele profesioniștilor.

Colecțiile teatrelor profesioniste au participat cu trei reprezentații Caragiale: Teatrul Dramatic din Brașov, cu O scrisoare pierdută, în regia lui Mircea Marin, mortare ambițioasă, cu ȧi noi, derivând dintr-o exegeză teatrală de sorginte regizorală: trupa din Boteșani, cu Năpasta, spectacol de Studio, cu un evident caracter novator (regia, Mihai Velcescu), care, deși inegal, cu unele inadvertențe de structurare scenică și de interpretare, a reținut atenția participanților, critici și spectatori; în sfârșit, teatrul-gazdă, cu O noapte furtunoasă, în regia lui Mircea Cornișteanu. Toate cele trei spectacole și-au meritat locul pe afișul manifestării.

Cu prilejul aniversării centenarului Noptii furtunoase s-a desfășurat și un simpozion, în cadrul căruia au fost susținute opt comunicări. Criticul literar Mihai Ungheanu s-a referit la dificultatea interpretării operei lui Caragiale, parcurgând bibliografia cărților consacrate marelui dramaturg. Un scenariu pe cit de spumos, pe atît de exact, ne-a oferit Valentin Silvestru, într-o documentată exegeză asupra debutului lui Caragiale și, respectiv, în comentarea traiectoriilor scenice ale Noptii furtunoase. Noi contribuții au adus Al. Ștefănescu („Captivitatea personajelor în Noaptea furtunoasă”), Snežina Nikolova (secretar literar al Teatrului Dramatic din Vidin — R. P. Bulgaria, cu lucrarea, primită cu interes, „Opera lui Caragiale în Bulgaria”), Alexa Visarion (cu o mărturie de creație privitoare la O noapte furtunoasă, în curs de realizare la Teatrul Giulești), Mircea Cornișteanu (un argument al spectacolului craiovean), conf. dr. Ion Pătrașcu („Versiunile italiene ale pieselor lui Caragiale”), Al. Firescu („Teatrul lui Caragiale pe scena craioveană”).

Proaspăt apărut, volumul „Istoria Teatrului Național din Craiova” (Editura „Scrisul românesc”) a fost prezentat într-un cadru festiv de directorul editurii craiovene, Ilarie Hinoveanu.

Am lăsat la urmă menționarea contribuției Societății culturale „I. L. Caragiale”, pentru a sublinia importanța pe care conducerea acesteia (președinte, Mihai Ungheanu; vicepreședine, Valentin Silvestru) o acordă activității ei viitoare, în viața culturală a țării. La ședința de lucru a societății, s-a hotărât, printre altele, urgentarea publicării Caietelor „I. L. Caragiale” (în Editura „Scrisul românesc”).

Ioan Lazăr

FOTOCRONICĂ



26 martie 1979 — pe frontispiciul Teatrului Mic, dramaturgia românească la loc de cinste...



INEDIT

■ CAMIL
PETRESCU

Analiza structurală a spectacolului (I)

Am văzut că încercările de a ne explica esența teatrului prin înclinările fundamentale ale omului către schimbarea persoanei sale nu ne pot duce la vreun rezultat. Ideea de a merge la origine, cu presupunerea inițială că orice origine reprezintă o formă pură, e plină de dificultăți. Nu e sigur nici acest principiu și nici istoria nu ne poate fixa originea exactă.

O simplificare raționalistă prin ridicarea specificului teatrului la rang absolut duce la aberații pure... Empirie, de asemeni, nu prea am ajuns departe.

Să vedem acum, dacă o altă metodă nu ne poate da mai multă satisfacție. Să punem, de pildă, în paranteză toată istoricitatea teatrului, inclusiv aspectul său psihologic, să renunțăm la cercetările genetice, să renunțăm și la „ideea de teatru” fiindcă

e o simplă năzuință logică, și să încercăm să vedem, după aceste reduceri, ce e dat cu necesitate într-un spectacol concret de teatru.

Vom vedea că un factor necesar oricărui fenomen de teatru este societatorul și corelatul său obiectul spectacolului. Deci esența teatrului, către care am tot căutat, ne apare într-o intuiție, ca o necesitate corelată, fără care nu putem gândi spectacolul, cum nu putem gândi un triunghi fără trei laturi.

Un joc de teatru, realizat într-o reprezentare, nu există propriu-zis dacă nu există și un spectator în conștiința căruia să se configureze, într-o structură mai mult sau mai puțin completă, spectacolul. Aci, în această condiție apriorică, se deosebește arta spectacolului de celelalte arte, care în genere, pot avea în aceeași persoană și pe creator

argument

Înainte ca „*Modalitatea estetică a teatrului*” să vadă lumina tiparului, Camil Petrescu proiectase o amplă lucrare despre „*Quidditatea reprezentăției dramatice*”, care să cuprindă, pe lângă teza de doctorat, trei cărți: „*Modalitatea artistică a teatrului*” urma să lămurască „*receptivitatea emotivă a spectatorilor și modurile ei, natura efectelor care se desfășoară pe scenă*” și „*procesul creației scenice însuși în motivele lui genetice*”, ar fi fost atunci „*o psihologie a teatrului și spectacolului în genere*”. Următoarea avea menirea „*să propună o tehnică apropiată scenei*”, iar ultima era „*impusă de caracterul implicațiilor sociale și culturale specifice artei spectacolului*”. Cum toată activitatea sa, războiul, mai târziu, boala l-au împiedicat să-și realizeze planul inițial, ne-a rămas în manuscris materialul pe care îl publicăm într-un volum, la Editura Minerva, volum ce cuprinde bună parte din „*Modalitatea artistică*”, dar și din continuarea acesteia, fără să fie despărțite complet, deoarece autorul însuși le-a lucrat ca atare. În deschiderea acestei „*discuții analitice*” pe marginea artei spectacolului, își așeza câteva explicite *Precizări liminare*, din care vom cita:

„*Cartea de față este născută din dorința ocazională de a rezolva o întrebare, din nesfârșitul număr de întrebări care se pot pune despre înțelesul unui moment concret și anume despre emoția într-o anumită seară, la un anumit spectacol de teatru. La întrebarea care părea nespus de simplă și al cărei răspuns în genere apare în numeroase cronică dramatice, cotidian publicate în lumea întreagă, încercarea de a ne apropia de un răspuns adevărat a dus la cele mai neașteptate adânciri, ca alunecarea sub o pînă de apă, care nu părea mai adîncă de genunchi, dar care la cercetări repetate și sistematizate se dovedește literalmente fără fund. În orice caz peisajul submarin la care am ajuns este cu totul altceva decît lăsa să bănuiască aparența de iaz de la suprafață. (...)*”

și pe contemplator. O simfonie într-o sală închisă are spectatori, în speță auditori, nu numai pe dirijorul său, care, deși e participant colaborator, aude totuși realizată întreaga simfonie, dar și orice colaborator al orchestrei e în aceeași situație: nici nu începe discuție, că cel care cîntă izolat la vreun instrument oarecare, poate cînta pentru el însuși, ascultînd muzica pe care o produce, tot așa cum pictorul își privește tabloul și arhitectul clădirea realizată.

Actorul care joacă însă într-o piesă, chiar dacă are o anumite fel de satisfacție, dedus în exercițiul artei lui, chiar dacă aude piesa, nu o vede, nu se vede, nu poate contempla opera în întregime, obiectivată. De altfel regizorul însuși, cît timp participă la realizarea spectacolului activ, nu e spectator, spectator fiind abia după realizarea spectacolului, cînd rolul său e sfîrșit, spre deosebire de dirijor, care, chiar cînd a terminat repetițiile, nu lasă bagheta din mînă (desigur, că într-o anumită măsură, regizorul e asemenea arhitectului. Această contradicție trebuie rezolvată...) Deși aci s-ar putea face o deosebire între audiție și spectacol. Accentul cade pe *locul* în care se conturează „gestaltul” realizării artistice. Nu în conștiința celor care-l execută, ci în a martorilor.

Există o posibilitate pentru actor să devie spectator al operei sale, dar abia atunci cînd spectacolul s-a înregistrat, de pildă, în film ori pe placă de gramofon. Dar încă, așa, nu e complet. În orice caz, faptul că un spectacol e înregistrat nu-i alterează natura însăși, ci numai modalitatea. E posibilă trecerea de la spectacol la participare propriu-zis, adică la eveniment, dar ea se

fixează doar atunci cînd soarta spectatorului e legată de această întîmplare, fiindcă astfel, el devine un participant fie și virtual, cum ar fi o populație care asistă la un duel aerian în care un conațional luptă cu un străin. Depinde însă și aci de gradul iminenței pericolului.

Acum dacă nota de ireductibilitate a spectatorului ni se pare un prim câștig cert, e necesar să vedem dacă mai avem un factor tot atît de cert. Ne rămîne să cercetăm obiectul spectacolului și vom vedea că un spectator poate asista la o întîmplare reală, la o acțiune simbolică ori la o ficțiune concretizată. În toate cazurile e vorba de o *abstragere din concret*.

Nesocotirea acestor deosebiri, și mai ales împrejurarea că modalitățile fixate de noi aci, nu se găsesc în istorie, cum e și firesc, niciodată în formă pură, creează acele confuzii teoretice care fac astăzi ca nici un soi de explicații teoretice să nu mulțumească, iar orientările practice să fie îngelate asupra propriului lor sens.

A neglija că reprezentarea ficțiunii dramatice face parte din întregul numit spectacol, ca o speță a acestuia, a nu ține socoteală deci că notele spectacolului se vor regăsi în orice reprezentare fictivă dramatică, că neidentificarea lor ne va împiedica să urmărim ceea ce e esențial teatrului, de pildă, și să promovăm o anumită gîndire și toate consecințele ei, înseamnă a îndepărta orice soluție.

Emoția trăirii reale, care intră în constituirea structurală a spectacolului, se va regăsi la fel și în arta reprezentăției dramatice, fără ca să poată fi eliminată niciodată, firește, pe trepte diferite, implicînd conse-

Astăzi, după o cercetare de ani de zile a unui «caz» mi se pare verosimilă ipoteza care înbrățează totuși toată cultura, anume că din tot ceea ce s-a publicat în două mii de ani nu s-a soluționat teoretic nici un caz de concret psihologic și social. Îndeosebi, în ceea ce numim științele spirituale putem afirma că ele nu cuprind decît ipoteze, care vor cădea odată cu imensele rafturi de tomuri în ziua în care un caz concret psihic, neînsemnat ca o frunză față de tot globul împădurit, va fi soluționat. Acel care va «rezolva» un singur caz concret, va face pentru cultura omenească, ceea ce la o scară cu mult mai mică a făcut Champollion pentru istorie, descifrînd cel dintîi, într-o inscripție care de două mii de ani nu mai spunea nimic, numele Ptolemis... Soluția unui singur caz concret ar funcționa ca un cîrju universal al culturii. Pînă atunci oamenii, în lucrări erudite ori în convorbiri întîmplătoare, vor continua să folosească termeni ca: artă, artistic, emoție, creație, credință, bunătate, colectivitate, jersfă, imagine, senzație, emoție, vor judeca piese de teatru, cărți, monumente, acțiuni omenești dar într-un apropiu de întîmplări date-n vis în închegări care se destramă cînd sînt privite atent.

Să arătăm deci că geneza acestei cărți este în nedumerirea, în ezitarea noastră apoi, dacă fraza pe care ne pregătăm s-o scriem, destul de amodună, dacă «actorul X.Y. e un adevărat talent iubit de public, de mare folos teatrului românesc». Cînd am căutat să pipăim de aproape înțelesul cuvîntelor actor, adevărat talent, public, teatru, am văzut că totul ne scapă și am căutat sprijin unde am crezut că se poate găsi, despre întrebarea mai rotunjită: «Ce este teatru?» A urmat cercetarea unei părți reduse, dar socotite, atît cît e îndreptățit acest lucru, esențială, dintre cele scrise despre teatru... Rezultatul acestor cercetări e expus cu oarecare dorință de sistematizare pe cîteva direcții principale în cea dintîi parte a cărții noastre. Această parte ar putea fi numită Istoricul Conceptului despre Teatru.

Cea de a doua parte își propune să lămurească intrucît o explicație a artei teatrului poate găsi sprijin în Estetica generală (în cea mai mare și în știința Artei în

cînte adaptate la feluritele împrejurări, căci a gândi această artă a reprezentației dramatice în afară de spectacole, este un non-sens, iar a lăsa prinsă și confundată ideea de artă dramatică în complexitatea istorică a spectacolului, înseamnă a îndepărta pentru totdeauna șansele unei soluții.

Deși ne-am propus să evităm o lungire excesivă a acestei lucrări, suntem totuși obligați să facem o analiză descriptivă a emoției spectacolului, ca să vedem ce note structurale vor fi, din acest punct de vedere implicate în conceptul de reprezentație dramatică.

Motivele fundamentale ale constituirii spectacolului

Fiecare dintre cele trei categorii deosebite de noi în conceptul spectacolului au motive de constituire deosebite.

Astfel, ceremoniile simbolice sunt în esența lor acte de comuniune, adeziuni fizice și morale, mai mult sau mai puțin accentuate. Interesul lor vine din calitatea sentimentului și din intensitatea convingerii, frumusețea lor stă, deci, în darul de a realiza, simbolizînd, comuniunea. Este frumusețea reflectată din motivul mistic. Chiar cînd intervine un act de frumusețe laică el este adus numai ca să sporească participarea mistică. Astfel, introducerea muzicii în slujba religioasă poate să aibă efecte felurite și să înscrie o serie de momente organizate pe o scară care ar duce de la intensitatea pură a misticului, la pendularea între frumos și religios a credinciosului mijlociu și pînă la interesul pur estetic al spectatorului indiferent religios. Alteori, variația e pe scara

evolutivă și avem în vedere acele mistere medievale de origine liturgică, alunecînd tot mai mult spre spectacolul profan pînă cînd au fost sever interzise, de autoritățile religioase și laice. (Se vede limpede, deci, cît de mare este eroarea celor, destul de numeroși, care văd originea, termen de altfel incert, teatrului modern în misterele medievale și, confundînd originea cu esența, caută să reia, în alte condiții, un fir, presupus doar căci n-a existat niciodată, care ar da teatrului modern o năzuință spre comuniunea fie teistă, fie politică, tradusă prin implicarea prezenței maselor ca actori în spectacol).

Același lucru îl putem spune și despre ceremoniile (mascaradele) magice și dansurile rituale, de asemeni readuse în planul discuțiilor despre esența teatrului.

De altfel, este drept că spectacolul simbolic poate deveni spectacol cu întîmplări reale, adică un spectacol în care la actul trăirii nu se adaugă un nou act de natură strict fenomenologică, și în care, deci, sînt absente sentimentele care provoacă și apoi își sporesc adeziunea la actul simbolic. (Astfel ceremoniile religioase ale unor popoare americane ori sud-asiatice au devenit de multă vreme spectacole simplu trăite pentru publicul european). Istoric, astfel, spectacolul simbolic apare adeseori amestecat fie în intenția materială a unui spectacol de teatru, fie ca o contribuție formală, sporind deseori efectul întregului prin colaborarea la realizarea unei atmosfere dorite, fie prin satisfacția unei simple curiozități. Desigur că o asemenea coroborare nu e totdeauna etrogenă artei, dar nu e mai puțin adevărat,

genere). O mai îndelungă opinie se face pentru expunerea lămuririlor fenomenologice care par cele mai potrivitoare.

În cea de a treia parte, renunțîndu-se cu descurajare la găsirea unei soluții care să răspundă neocolit la întrebarea «Ce este arta teatrului?». «Ce este arta în genere?» și nevoind să renunțăm în nici un caz la această formulare, bănuind pe de altă parte că a fost bine folosită contribuția fenomenologică lusserliană, ne propunem să schițăm măcar direcția în care trebuie căutată soluția și reluînd firul original, schițăm cîteva concepte noi necesare și ne oprim fără să mai știm dacă vom relua vreodată discuția.»

Sigur că, așa cum spunea tot autorul cîndva, „îndoiala e bună că ne face mai atenți, ne adîncește sufletește... știința însăși e obiect al îndoielii“, totuși, peste îndoielile sale, devine evident pentru lectorul atent că, din parcurgerea comentată a teoriilor contemporane lui și a celor ce l-au precedat, din dezvoltarea argumentației propriilor convingeri, se naște o atitudine teoretică, sprijinită coerent.

Din cartea a II-a ni s-a păstrat o amplă incursiune în Estetică, cu un popas deosebit asupra judecăților emise de Max Dessoir și, îndeosebi, de Geiger. Își va exprima regretul că nu poate folosi contribuția estetică, care nu a dat „o adevărată scriere a repercusiunii artistice în ceea ce are ea specific și esențial“, fără de care teatrul nu se poate scrie. Specific esteticii nu i se pare a fi că ea se ocupă de fenomene. „căci atîtea fenomene rămîn exterioare esteticii prin inferioritate, ci atribuirea unei valori“, și emoția pur estetică i se pare caracterizată prin faptul că „e dublată de conștiința de valoare“.

Pentru a delimita „Esența doctrinei artei“, precizează dintru început că „arta implică, în esența ei, ideea de durată“, susținînd că nici un sistem estetic german sau francez, nici Croce, nu rețin această „condiție esențială a Artei și punctul de plecare al

că, în esența și în originea ei, e cu totul distinctă.

Despre trăirea nemijlocită ca obiect al spectacolului. Fenomenologia Prezenței

Condiția : interesul dramatic.

Destinul omului — concept determinant apriori.

Dacă în reprezentarea simbolică actul esențial nu e trăirea însăși cu modalitățile ei, ci adaosul fenomenologic al simbolului, după cum vom vedea, dacă reprezentarea teatrală are ca obiect o întâmplare fictivă, spectacolul întâmplării nemijlocit își are particularitățile în faptul că obiectul său e căutat în simpla lui prezență, interesul spectatorului fiind orientat către reprezentare în sensul ei existențial. Esența acestui interes nu ne apare decât într-un motiv metafizic, într-un concept apriori al voinței, pe care îl descoperim printr-o analiză dusă la ultimele ei date și pe care se pare că îl verifică orice proces vital.

Instinctul de conservare al individului și al speciei e principiul la care ajungem analizând treptat organizarea structurală a spectacolului, căci această analiză fenomenologică a motivului ne duce la preocuparea omului despre destinul său. Sentimentul care întovărășește aceste preocupări despre destin, își trage identitatea tocmai din faptul că existența subiectului este implicată în presupunerea unei cauze exterioare. Oriunde se ivește un obiect care se dovedește în legătură cu destinul omului, apare și dramaticul. Act dramatic în afară de prezența omenească și de cea antropomorfică nu există. Nu

acțiunea ca mișcare este, deci, esența dramei, cum greșit s-a interpretat termenul *grecesc*, și care, înțeles perpetuat greșit stă la baza tuturor interpretărilor despre dramă, ci actul în sens de prezență, întrucât traduce prezența umană. Mai exact, nu simpla prezență umană, ci prezența conștiinței. (Oriunde : în alt țărâm, în operă, în act, în gând).

(Firește că acțiunea în teatru, înțeasă ca mișcare obligatorie, a dus la consecințe absurde sau la nedumeriri care au năruit multe opere critice. Astfel, s-a văzut că o mulțime de lucrări făceau exces de „intrigă“, de mișcare, de acțiune, și nu erau drametice, iar altele lipsite de acțiune erau totuși dramatice — cum e cazul lucrărilor lui Bernard Shaw, autor foarte jucat, deci foarte dramatic, căruia i se reproșează totuși... lipsa de acțiune).

Într-un anume sens, nimic nu interesează în univers decât într-alt întrucât se realizează o prezență (spirituală), măcar în forma ei scizută, umană, ori în legătură cu prezența umană. Fundamentul legii metafizice a interesului, aci stă. Omul nu poate pricepe, de altfel, decât antropomorfizând. Sentimentul că și alte planete ar putea fi locuite este unul dintre cele mai tulburătoare pentru gândirea omenească, chiar și în sistemele materialiste. Gîndul că omul ar putea să stea în văzduh, deoarece și alte vietăți zburau, a fost unul dintre cele mai obsedante în cursul istoriei (deși baloane fără călători s-au ridicat indefinit în văzduh, cînd un om, Piccard, a depășit 16.000 de metri, a fost cutremurată toată conștiința lumii. E ușor de închipuit cu ce sentimente va fi înto-

coerenței ei ulterioare“ : în opera de artă este implicată, deci, „intenția de a supraviețui“. „Această supraviețuire în spiritual e o năzuință metafizică a oricărei ființe și a oricărei colectivități de ființe, a omenirii însăși, care se obiectivizează în personalitate, în cultură“... Prin urmare, artistul năzuiește să-și obiectiveze personalitatea, căci obiectivarea e condiția esențială a existenței.

Autorul se oprește asupra cunoașterii și formelor ei, în funcție de aceasta delimitînd arta de știință, cu precizarea că „arta implică obiectivarea inteligenței, deci a cunoașterii“.

În niște „Note“, datate 1927, încearcă o limpezire a noțiunii de valoare, în funcție de care stabilește caracteristicile „operei de artă“ în comparație cu „opera estetică“. O altă serie de „Note“ urmărește „Fenomenologia trăirii estetice“, „Fenomenologia participării estetice“, „Condiționarea obiectivă a subiectivității estetice“, „Conștiința de valoare în participarea estetică“, „Caracterul triplu și funcțional al trăirii estetice“.

De la aceste precizări cu caracter general, autorul se apropie de analiza propriuzisă a fenomenului teatral, pledînd pentru „teatrul substanțial“, „teatrul nu numai trăit, ci gîndit“ („substanțialitatea este o creație indefinită, manifestată deodată și prin elementaritate și prin totalitate, nefiind niciuna dintre ele. Este o realitate de alt ordin, care le depășește, o anume reinfluențare“), pentru „regia autentică“. Se va ocupa, așadar, de structurile regiei, de „principiile esențiale ale jocului actoricesc“ etc.

Scriînd despre „Critica dramatică“ („Căminul liber“, 1925) și exprimîndu-și admirația pentru un anume critic, își definea, de fapt, în bună măsură, una dintre calitățile exprimării sale teoretice : „fiecare caz individual, luat din actualitate, e explicat printr-o generalitate evidentă“ : am completa, fiecare „generalitate secundă“ este sprijinită pe cazul, pe exemplul concret, care dă putere abstracțiunii.

De-a lungul puținelor luni (februarie-decembrie 1939) cit a condus destinele artistice și administrative ale mari, instituții de cultură care era Teatrul Național, apar

vărășit și reprimat cel dintâi călător în Lună).

Orice zonă cucerită pentru prezența omenească este o dată istorică, și gândul concret al acestei prezențe cutremură, și cei care au fost prezenți cei dintâi într-o astfel de zonă, au intrat în legendă. Ca un corolar al principiului inițial: soarta omului în genere și a semenului consecutiv, niciodată nu este indiferentă omului. Dacă intră în conflict cu interesele sale firești, cazul este altul. Căci aci nu e vorba de omul social, ci de omul metafizic. De îndată ce prezența omului se manifestă în afară de sfera eului practic, interesul omului pentru om este de o intensitate cosmică. Orice prezență obsedează. Piramidele tulbură de 40 de secole prin prezența umană mărturisită în ele. Curiozitatea pentru persoana artistului este în mase, chiar în gândirea evoluată, mai reală decât pentru opera însăși.

Din trecut, istoria, greșind desigur, nu s-a ocupat decât de evenimentele în care a fost implicată soarta omului ca om, iar dintre oameni, de cei care, prin actele lor ca ființe umane, au realizat excepționalul. Nu se știe cine a dat cea mai mare descoperire a minții omenești, alfabetul, dar numele călătorilor îndrăzneți au intrat în mit. Cristofor Columb nu este cel dintâi descoperitor al Americii, dar pentru că dramatismul călătoriei lui, în organizare și realizare este de o coplesitoare umanitate, e cel mai puternic intrat în istorie. Dacă într-un cataclism cosmic nu a murit nici un om, sentimentul de participare e mult mai mic decât dacă ne putem închipui că victime au trăit și au pierit în desfășurarea cataclismului, iar

participarea crește în raport cu cantitatea de prezență umană (cînd s-a produs catastrofa vulcanică din Insula Sumatra, primele știri nu au produs nici o impresie, pe urmă, după primirea telegramelor, care dădeau amănunte despre felul prezenței, au dus la un soi de paroxism al interesului în întreaga lume).

În febra, cu care sunt urmărite anumite procese penale, în care se revelă și se decide omenește soarta omului, trebuie să vedem tot interesul și sentimentul prezenței. Precizăm din nou că interesul dramatic este un interes subsidiar (?) fiindcă presupune doi factori, adică o transcendență, cuplul activ-pasiv, căci dacă omul cu propriul lui destin e clar implicat în dramă, și prezența lui e activă nu mai e spectator. În sens restrîns biologic spectacolul implică pasivitatea (???)

Interesul spectatorului pentru orice performanță, pentru orice realizare-record, care sporește măsura omeneșului depășind normalul, este tot din acest nex causal, care pornește din preocuparea despre destinul omului. Același lucru cînd e vorba despre diformități, căci interesul este viu pentru toate formele vieții.

Chiar alte feluri de trăiri care nu par să mărturisească această filiație, se reduc în cele din urmă la ea: călătoria orizontal-geografică cu dorința de a cunoaște popoarele străine și ținuturi noi, călătoria verticală în istoria luată în sens comun sunt derivate ale interesului pentru Destin. De aci, atenția la curiozități, la cazuri rare, la ceea ce este lăudat, la exemplare unice.

evidente nu numai actualitatea multora dintre preocupările și soluțiile sale, dar și un alt dat de seamă, ea o singulară demonstrație: traducerea în concretul practicii a unei precise gândiri teoretice. Uimitoare este bucuria acestui gânditor solitar care, pentru prima oară, poate să-și ducă spre împlinire experiența de scriitor și de estetician de teatru.

Critic de mare autoritate, temperament combativ, luptător pe baricadele dramaturgiei, Camil Petrescu încearcă în acest scurt răstimp o serie de transformări, ce nu și-au arătat roadele, din păcate, decât în mică măsură. Transformările ce le dorea erau atât de radicale, încît, evident, n-au putut fi îndeplinite decât parțial, dacă n-au rămas doar în fază de proiect.

Tot timpul, ai impresia că dorește să întreprindă acțiuni esențiale, capabile să înlăture din temelii răcelele, să schimbe configurația ansamblului, să înlăture prejudecățile, obișnuințele rele, slăbiciunile trupei, tot ce afectează calitatea acestei instituții, pe care o dorea cu adevărat „lăcaș de artă”.

Parcurgînd notele rămase, se vede cu limpezime că nici un moment nu gîndea directoratul în funcție de o scurtă sau lungă durată de timp. Nu-l interesa decât eficacitatea fiecăreia dintre acțiunile sale, în funcție de felul ce și-l propusese.

S-au mai păstrat și „Notele pentru seminarul de regie experimentală”, care concretizează cele expuse anterior în „Schiza de program a Teatrului Național”.

Publicăm aici cîteva pagini dintre multele rămase, cu speranța că oferim măcar un crîmpei de imagine despre ceea ce ar fi fost să fie „Quid:litatea reprezentației dramatice”.

Florica Ichim

Cartea unui profesor

(cronică sentimentală)

Azi, se scriu multe cărți despre teatru. Apar mereu cărți de critică, de teorie, de istorie a teatrului nostru, raftul de lângă masa de lucru e plin, „instrumentele” ajutoare ale criticilor, cronicarilor, teoreticienilor, istoricilor, sint numeroase, așa e bine.

Fiecare carte umple un gol, fiecare autor privește altfel întregul sau o parte din el, nu mai putem referi despre o operă dramatică, despre un regizor, despre un interpret, fără a consulta cărțile de specialitate, asimilând într-o clipită informații culese cu trudă din bibliotecii și arhive, alese cu mîgălă, verificate cu osteneală.

Fiecare nouă carte luminează calea noastră prin istoria teatrului, făcîndu-ne să privim mai limpede prezentul.

Numărătoarea copacilor e pe sfîrșite, putem cuprinde cu ochii pădurea.

Am în față o carte groasă: „Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului”. Este cartea profesorului Virgil Brădățeanu.

Am citit-o de la cap la cap pe nerăsuflăte, ca pe un roman bun, ca pe o poveste frumoasă, am citit-o cu un interes explicabil, dat fiind obiectul ei — o istorie a literaturii dramatice românești și o istorie a artei spectacolului este, totuși, altceva decît o istorie a teatrului încotă în mărunțișuri fără semnificație — iar interesul îmi era dublat de un sentiment pe care, pentru moment, îmi venea greu să-l definesc.

Nu aflăm lucruri noi, le știam din studenție. Nu sînt lucruri noi în carte, dar sînt altfel așezate. Lumina nu mai cade egală pe fiecare an, pe fiecare deceniu. Egală și nivelatoare. Egală și indiferentă. Lumina pleacă în fascicule dirijate, lăsînd în penumbră datele fără importanță, dînd relief momentelor de vîrf din involburata istorie a teatrului românesc.

Iată, capitoul închinat lui Mihai Eminescu, cronicar, dramaturg și teoretician, stă sub semnul imperativului formulat de marele poet în următorii termeni cu permanentă valabilitate: „Drama trebuie să reprezinte pe popor în luptele sale, în simțirea sa... în puterea sa demonică și uriașă, în înțelepciunea sa, în suflul său cel profund”.

Iată, anii Războiului pentru independență și dramaturgia acelor ani, și spectacole de fierbinte respirație patriotică, ale lui C. I. Notara și Grigore Manolescu, ale Aristizei Romanescu și Agathe Birsescu...

Apoi, turneele triumfale peste Carpați, în Ardealul anilor Unirii...

Și piesele de puternică vibrație patriotică ale lui Davila, Delavrancea, Zaharia Bărsan, azi opere clasice. Ecoul lor în conștiința epocii. Și primii regizori: Paul Gusty, A. Davila, Petre Sturdza, Aristide Demetriade, și arta lor, neabătut realistă.

Și dramaturgia interbelică, atît de diversă, cu Nicolae Iorga, Camil Petrescu, Lucian Blaga, G. M. Zamfirescu,

Victor Eftimiu, Liviu Rebreanu, Al. Kirilăscu, V. I. Popa, G. Ciprian, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian și cîți alții... Pînă în anii ultimului război mondial.

Un secol aproape, un secol de căutări și împliniri, un secol de luptă pentru o idee, ideea scumpă tuturor românilor, a afirmării ființei naționale, a neatîrnării, a unității, idee în slujba căreia teatrul nostru s-a pus cu toată patima și cu toate energiile sale. Ideea căreia i s-au dăruit cei mai buni dintre slujitorii scenei românești.

Este o carte fierbinte. Este o carte de înalt patriotism.

Este cartea unui profesor de istoria teatrului. Dar, mai cu seamă, este cartea unui om care iubește nemăsurat istoria teatrului românesc și care aspiră să împărtășească cititorilor săi (mai presus de informații exacte, de date seci, oricît de bine ordonate în această sinteză) sentimentul de înaltă prețuire, de a-dîncă stimă pentru înaintași.

Mă aflam, într-o împrejurare recentă, în cercul, foarte larg dealtfel, al unor regizori, actori și critici, toți absolvenți ai Institutului de artă teatrală și cinematografică „J. L. Caragiale”. Unii absolviseră institutul de-abia de un an. Alții, cu un sfert de veac în urmă. Toți, absolut toți, fuseseam studenții profesorului Virgil Brădățeanu.

Și, stînd noi de vorbă despre anii studenției noastre, amintindu-ne noi despre colegi și profesori, am putut înțelege ce sentiment nedeluzat însoțea interesul cu care citisem cartea profesorului Virgil Brădățeanu: eu nu citeam o carte! Eu retrăiam cursul din anii studenției. Profesorul nu ne învăța numai istoria teatrului, Profesorul ne învăța să iubim teatrul românesc!

■ FĂNUȘ
BĂILEȘTEANU

O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977...

„... continuă seria panoramelor nuvelei, romanului, reportajului apărute la Editura „Eminescu” — se citește pe coperta interioară a primului dintre cele două masive volume (ingenios concepute grafic și ilustrate de Val. Munteanu), regizate de criticul și istoricul literar Valeriu Râpeanu, deopotrivă și remarcabil animator, critic și istoric al teatrului (vezi antologia de acum 13 ani „Dramaturgia română contemporană”, din B.P.T., monografia și ediția G. M. Zamfirescu, precum și celelalte volume ale sale).

Așadar, ca o primă observație, această antologie „continuă seria panoramelor” anterioare ale Editurii „Eminescu”, dar — trebuie pre-

eizată imediat — nu în litera, ci numai în spiritul ei. Pentru că, dacă volumele dedicate nuvelei, romanului ori reportajului urmăreau, cît de cît, un panoramic al evoluției genului, actuala „panoramă” își asumă deliberat sarcina de a transcende (editorial) o „dramă” consimțită *ab initio*: criteriul cronologic își dispută înfișetatea cu cel tematic, ajungîndu-se la ceea ce în lexicografie se poate numi convergența sau interferența criteriilor. (În cadrul fiecărei subdiviziuni tematice se respectă criteriul cronologic al reprezentării pe scenă.) Primul volum prezintă „teatrul de inspirație contemporană”, antologînd, în ordine, următoarele 11 piese: *Omul din*



■ V. MÎNDRA

...dar și o ipoteză istoriografică

O amplă antologie a dramaturgiei românești contemporane devine un fapt pozitiv prin chiar pătrunderea sa în sfera certitudinilor materiale. Editurile noastre tipăresc rar, și în tiraje desconsiderabile, piesele de teatru. În același timp, instituțiile de spectacol selectează deconcertant creațiile originale, lăsînd adeseori în anonimat texte de calitate. Apariția a două volume masive, cuprinzînd nouăsprezece opere dramatice și un complex aparat documentar, se înscrie printre evenimentele editoriale cele mai fericite.

Îngrijitorul ediției, Valeriu Râpeanu, traversînd un material vast, întins pe intervalul a peste trei decenii, s-a angajat în dificultăți și dileme considerabile. Rezultatul justifică, desigur, eforturile, dar — așa cum editorul însuși o prevede — alegerea titlurilor „dă naștere unor discuții” fiind „susceptibilă de modificări, de amendări”.

Autornul antologiei ne reamintește, în „Nota asupra ediției”, că „perspectiva asupra dra-

maturgiei noastre” (dintre 1944 și 1977), așa cum se degajă din cele două tomuri, este rezultatul unei vizituni „personale”. Cum ar putea fi altfel? O anume participare a subiectivității este inerentă oricărei lucrări de selecție. Dar, fiindcă nu ni se oferă o listă de preferințe eliberate din timp, ci „O antologie...” aplicată la o cronologie strictă, confruntarea opțiunilor „personale” cu alte puncte de vedere (la rîndul lor, amendabile) nu poate fi decît profitabilă. În fond, meritoria antologie apărută la editura „Eminescu” propune cititorului nu numai o grupare de texte, ci și o ipoteză de istoriografie literară, altfel spus, o imagine concentrată a dramaturgiei noastre din ultimii treizeci și doi sau treizeci și trei de ani. Iată de ce controversarea selecției tinde, dincolo de jocul predilecțiilor individuale, către o cît mai dreaptă ordonare a valorilor. Nu ne putem îndoi că V. Râpeanu a precaculat o asemenea discuție de acut interes în chiar structura creștomaticei sale.



Ceatal de Mihail Davidoglu, *Trei generații de Lucia Demetrius, Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, *Acești ingeri triști* de D. R. Popescu, *Camera de alături* de Paul Everac, *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, *Diogene cîinele* de Dumitru Solomon, *Chișinăia* de Ion Băieșu, *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu și *Matca* de Marin Sorescu. Cel de-al doilea volum („teatrul de inspirație istorică”) antologhează dramele: *Anton Pann* de Lucian Blaga, *Nunta din Peruggia* de Alexandru Kirițescu, *Băleescu* de Camil Petrescu, *Căruța cu paiațe* de Mircea Ștefănescu, *Avram Iancu sau Calvarul biruinței* de Al. Voitin, *Iancu la Hălmgăiu* și *Urme pe zăpadă* de Paul Everac, *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel și *Moartea lui Vlad Țepeș* de Dan Tărcihilă. În total, deci, sînt reprezentate 18 autori dramatici și reproduse 20 de piese. E mult? E puțin? E de discutat. În spiritul răspunsului pe care l-a dat Caragiale dilemei „artă cu tendință — artă pentru artă”, s-ar putea spune, din capul locului, că, deși urmărește istoria fenomenului teatral (vezi și substituirile celor două volume), Valeriu Răpeanu a acordat credit onora dintre piesele cele mai rezistente, din punct de vedere literar (deci a optat, ca și Caragiale, pentru „arta cu talent”), ale ultimelor trei decenii, oferind o oglindă, evident subiectivă (de aici, precauția insinuată chiar în titlul cărții: „O antologie...”), dar înalt

reprezentativă pentru dramaturgia română contemporană, o antologie imperios necesară atît în peisajul culturii naționale actuale, cît și în relațiile, tot mai numeroase, cu mișcarea teatrală din alte țări. E de salutat, așadar, înainte de orice, inițiativa pasionatului cercetător și om de cultură, a editurii pe care o conduce, cam singura care, în ultimii ani, în mod statornic și organizat, în două colecții cu profil bine precizat („Rampa” și „Masca”), a încercat și în bună măsură a reușit să valorifice creația dramatică a zilei, precum și critica de teatru, altminteri destul de urgisită în plan editorial. Firește că se poate discuta — așa cum anticipam mai sus — asupra opțiunilor. Ca și asupra criteriilor de alcătuire a celor două volume. Rămîne cam de neînțeles de ce nu figurează, în nici un fel, în această antologie, dramaturgi de autentic succes, în ultimii ani (Teodor Mazilu, Mihnea Gheorghiu, Mircea Radu Iacoban, Romulus Guga), dramaturgi-dramaturgi (ca să spun astfel — Mihai Neagu Basarab, Leonida Teodorescu, Ecaterina Oproiu) sau dramaturgi-scriitori (ca să mă exprim iarăși inpropriu — Eugen Barbu, Laurențiu Fulga, Corneliu Leu, Alice Botez, despre care se spun, mai ales despre primul și cel de-al doilea, cuvinte măgulitoare în studiul introductiv). Înțeleg că stacheta valorii a fost înălțată de Valeriu Răpeanu

Schițind cîteva nedumeriri cu privire la compoziția „Antologiei...”, este firesc să începem cu o obiecție de principiu. Alcătuint vitrina reprezentativă a dramaturgiei de după 1944, editorul n-a ținut seama de faptul, incontestabil, că piesele semnificative ale acestei etape nu se distribuie în mod egal pe generații. Pentru a vorbi mai limpede, literatura teatrală a epocii noastre, ca și celelalte genuri, a produs cele mai originale creații după 1960, mai cu seamă în ultimul deceniu. Din „Nota asupra ediției” pare să se desprindă, ca principal criteriu selectiv, „elasicizarea” pieselor, de fapt, validarea valorilor prin „pondera” căpătată „în repertoriu”. O asemenea opinie face abstracție de decalajul constant dintre progresia *literaturii dramatice* și evoluția (mai lentă) a opțiunilor repertoriale. Dacă ar fi să ne ghidăm după palmaresul lor scenic, *Jocul ielelor*, *Danton* sau *Zamolxe* n-ar mai figura în prima linie a dramaturgiei românești interbelice, unde și-ar fi găsit, în schimb, locul, pe asemenea false temeuri, piese de A. de Herz. Această optică duce — probabil — la excluderea din „O antologie...” a citorva dintre autorii dramatici care, jucați mai puțin, din cauza obtuzității teatrelor, au fost apreciați de critica dramatică (și literară) pentru originalitatea artistică a op-

relor lor. Printre acei participanți activi la ridicarea dramaturgiei noastre pe o nouă treaptă calitativă care nu și-au găsit locul în ediția pe care o discutăm, se află scriitorii ca Leonida Teodorescu, Sînto András, Ecaterina Oproiu, Alexandru Sever. Acesta din urmă este ignorat total și în studiul introductiv, în pofida elogiilor unanime cu care critica i-a întîmpinat ultimele trei piese: *Menajera*, *Ingerul bătrîn* și — mai cu seamă — *Descăpătînarea*.

Lanțul omisiunilor atinge limitele caracterului său enigmatic odată cu situarea în afara selecției a unor dramaturgi de prim ordin ai perioadei antologate, ca Radu Stanea și Teodor Mazilu. Cîm în prefața lui V. Răpeanu că dramele autorului lui *Oedip salvat* „n-au avut decît o circulație postumă și nu la marile teatre”. Să fi condus aceste circumstanțe la omiterea din ediție a unuia dintre cei mai caracteristici reprezentanți ai teatrului nostru poetic de după război? Piesele lui Radu Stanea nu sînt, desigur, străine editorului, în substanța lor, de vreme ce acesta le atribuie — în studiul introductiv — „darul de a transpune cu o poezie de mare sensibilitate și rafinament credința care întruchipează idei absolute”. Confirmată artistic, dramaturgia lui Radu Stanea (scrisă între 1945 și 1958, tipărită și jucată în anii

foarte sus, apoi, că s-au avut în vedere nu mai piesele jucate etc., totuși, cred că trebuia să se acorde o oarecare atenție (nu știu în ce modalitate — poate, a unor comentarii mai ample) unor piese precum *Iona*, *Răceala*, *Muntele*, *Capul*, *Descăpătinașoaia*, *Noaptea cabotinelor*, *Proștii sub clar de lună*, *Noaptea*, *Simbătă la Veritas*, *Croitorii cei mari din Valahia* etc., autentice succese ale afișului teatral din ultimii zece ani. Cred că în volumul dedicat teatrului „de inspirație istorică” trebuia să-și găsească loc măcar *Răceala* lui Marin Sorescu, chiar dacă, după cum precizează Valeriu Râpeanu, „momentul și cadrul devin (nici — n.n.) mai degrabă un pretext în sensul teatrului istoric al lui Bernard Shaw și Jean Anouilh”. Cu atât mai mult cu cât Marin Sorescu este numit „un Lucian Blaga ironic” — și Lucian Blaga deschide acest volum, iar dramaturgii străini pomeniți l-au „influențat” și pe Paul Anghel — prezent în acest volum. Surprinzător mai rămâne, în sfârșit, faptul că nu se spune nici un cuvânt despre piesa *Muntele* de D. R. Popescu, care, prin frumusețea textului literar, autentic poem dramatic, din care aproape că nu se putea elini un cuvânt, și nu mă puțin prin succesul repurtat de spectacolul Teatrului din Piatra Neamț, trebuia să-și găsească loc în această antologie. Să nu le

fi cunoscut (nici piesa, nici spectacolul) Valeriu Râpeanu? Greu de crezut.

În altă ordine de idei, luând antologia ca atare, așezarea pieselor în cele două volume poate suscita și ea numeroase discuții. Cît de „istorice”, în sensul de reconstituire sau — mă rog — de „inspirație”, sînt piesele lui Lucian Blaga, Paul Everac ori Paul Anghel și cît de „contemporană”, în sensul, iarăși, de „inspirație” este, de pildă, *Diogene cîinele* de Dumitru Solomon, care nu folosește doar o metaforă în titlul piesei, ci, într-un fel, reconstituie un verosimil fragment din viața acelei cetăți — cum spune însuși autorul — „strălucitoare și plină de obosită de războaie și plăceri, incapabilă să-și repare trecutul și vigoarea, orgolioasă, mîndră de tradițiile ei democratice, militare și intelectuale”? În definitiv, și *Puterea și Adevărul* sau *Matca* pot fi considerate piese „de inspirație istorică”, inspirate, adică, din istoria contemporană. Dar toate aceste „păcate” sînt, desigur, fatale pentru orice antologie și se poate discuta la infinit. Important este că ea a apărut și virtuțile ei nu se reduc doar la ceea ce am spus pînă acum. Aș mai semnala măcar două — capitale.

Mai întîi se cuvine să fie apreciat bogatul aparat critic al celor două volume. Fiecărui autor i se rezervă, pe lîngă reproducerea integrală a piesei alese, un „cuvînt al edi-



din urmă) nu poate fi abandonată sub motivul recuperării ei tîrzii. Nuvelele sau „Sonelele închipuite...” ale lui V. Voiculescu ar putea lipsi din antologii similare ale respectivelor genuri?

În ceea ce privește neglijarea lui Teodor Mazilu, „Nota asupra ediției” nu ne oferă nici o sugestie. Să meargă viziunea personală a editorului pînă la a-l considera pe autorul *Somnoroasei aventuri* printre autorii care „n-au dat încă opera reprezentativă”? În numele acestei condiții, autorul antologiei nu reține nici o piesă aparținînd altor „autori din generația de mijloc sau tînără” (citați nominal, și dintre care cîțiva au dat, totuși, dovezi ale personalității lor artistice).

Evidența omisiunilor importante strecoară în această alegere, altmînteri cuprinzătoare și utilă, umbra arbitrarului. Impresia de inechitate se accentuează cînd cititorul observă că un singur autor figurează în ambele volume, participînd atît la panorama „teatrului de inspirație contemporană” ca și la cea rezervată „teatrului de inspirație istorică”. Judecătî în sine, decizia de a introduce în antologie trei titluri de Paul Everac ne apare îndreptățită. Caracterul discriminant al acestei excepții provoacă, însă, nedumeriri. Nu s-ar fi potrivit o soluție identică și pentru autori ca Horia Lovinescu sau Marin Sorescu, ale căror piese istorice (*Petru Rareș*

și *Răceala*) ar fi îmbogățit considerabil volumul al doilea cu texte valoroase și innoitoare, care nu sînt, în nici un caz, inferioare lui *Iancu la Hălmașiu*?

Este lesne de înțeles că autorul antologiei nu putea să sporească fără măsură numărul pieselor fără a pune în pericol rigoarea unei trieri atente. Pentru a face loc unor drame de primă semnificație, el ar fi putut să renunțe, însă, la cîteva serieri mai modeste (chiar dacă onorabile). Nu ne îndoiim că volumul al doilea ar fi căpătăt o altă concentrație valorică dacă, cu riscul chiar de a face să dispară altele, ar fi fost inserate *Petru Rareș*, *Răceala*, *Sărbătoare princiară* și *Descăpătinașoaia*, toate, opere literare care îmbină spiritul inovator cu adîncimea conflictului de idei, capabile să dea o altă înfățișare dezvoltării actuale a teatrului nostru istoric.

În ultimă instanță, punctul de plecare al neîmplinirilor selecției (contrazicînd nu o dată aprecierile pertinente din studiul introductiv) ni se pare a sălășlui în ideea, lăudabilă, în sine, de a realiza o colecție de texte sigure, recunoscute definitiv. Căutînd pentru această omologare un instrument adecvat, Valeriu Râpeanu a crezut — după cum am văzut — că-l află în succesul scenic și în frecvența includerii textelor în



torului" (o fișă a operei), un „autoportret” și un cuvînt despre piesă, ale autorului însuși, o notă privind data, locul și distribuția premierei absolute, celelalte înscenări, o suită de șevante critice („Piesa văzută de...” — ca tehnoredactare, aș fi văzut numele cronicarului așezat înaintea textului...), și, în fine, o bibliografie a volumelor publicate de autorul în cauză și a referințelor critice, care fac din carte un foarte util instrument de lucru. Și aici se insinuează o contradicție, o „dramă”: Valeriu Răpeanu urmărește evoluția teatrului contemporan, în spectacolele cotidiene, cu ochiul avid de capodoperă al lui Mihail Dragomirescu; se poate spune că a reușit — cu excepția de rigoare (vezi cazul Dan Tăreșilă) — să ofere un mănunchi de piese cu adevărat importante ale dramaturgiei actuale; face o bibliografie a volumelor — nu numai de teatru — publicate în edituri, pentru ca la referințe critice să indice numai cronicari și cronici dramatice; soarta ambiguă a dramaturgiei — literatură sau spectacol? — își pune, iată, pecetea și pe lucrarea cercetătorului, care și el pendulează, nedecis, între cercetătorul literar și cel al spectacolului, dar, în cele din urmă, această balansare nu dăunează, ci, dimpotrivă, cred că servește magistral ambelor domenii ale culturii, de fapt, culturii însăși, în ansamblul ei.

repertoriul teatral. Că aceste elemente, unele importante, nu pot stabili nicidecum autenticitatea artistică a dramelor ne-o dovedește cu prisosință analiza operelor în sine. În același timp, diversificarea valorilor și aprofundarea originalității în întreaga noastră literatură din ultimii cincisprezece ani a dus la o firească înmulțire a personalităților creatoare și în dramaturgie. Nu greșim, prin urmare, dacă, într-o prezentare a textelor cu reale șanse la perenitate, acordăm un spațiu preocupărilor creațiilor din ultima etapă, aflate într-un firesc progres față de acumulările anterioare. Chiar și în ceea ce privește alegerea „piesei reprezentative” pentru fiecare dintre autorii incluși în antologie, editorul s-a oprit, uneori, la texte depășite în evoluția dramaturgului (și în întreaga dezvoltare a genului) — așa cum s-a întâmplat atunci cînd dintre operele lui D. R. Popescu a ales *Acești îngeri triști* și nu *Pasărea Shakespeare* sau *Balconul* sau atunci cînd a preferat *Camera de alături* altor scrieri, mai substanțiale, ale lui Paul Everac. Această penpenie către piesele „cuminiți” îndepărtează, în câteva rînduri, antologia de partea cea mai vie a creației noastre dramaturgice.

Poate că dorința noastră de a ne explica observațiile a împrumutat acestor rînduri o încrîntare excesivă. Cunoaștem prea

Mai ales că — și acum vreau să remarc, nu în ultimă instanță, o altă virtute a acestei antologii — prin personalitatea sa de critic și istoric literar, de editor generos și îndrăzneț, Valeriu Răpeanu realizează, în studiul introductiv și în notele bibliografice care prefătează secțiunea dedicată fiecărui autor, un tablou sintetizînd evoluția, direcțiile de dezvoltare și complexa claviatură stilistică a dramaturgiei românești contemporane, a specificului fiecărui creator autologat. Cunoaștor, „din interior”, al fenomenului teatral și avântat — ca puțini alții — de o bună cunoaștere a situației poeziei și prozei românești, el reușește ca, prin câteva sugestive paralele, să atingă o mare parte dintre punctele sensibile ale dramaturgiei naționale actuale. Sfînta sa nemulțumire pentru starea generală a repertoriului teatral național și dragostea sa nețărmurită pentru teatru (din care, de fapt, izvorăște și prima), prețuirea sa generoasă pentru piesele „mari” și rezervele sau imperativele exprimate sînt motive asupra cărora, dincolo de unele nuanțe ale interpretării, dincolo de unele opțiuni — cu care poți sau nu poți să fii de acord — se cuvine să mediteze toți ce trăiesc în, prin și pentru cultura românească. ■

bine martiriul îngrijitorului de ediții pentru ca să nu prețuim munca specializată care a făcut posibilă apariția unei antologii cu peste 1700 de pagini. În afara alegerii pieselor, „O antologie...” conține consistente comentarii și lungi liste bibliografice, care informează extins, nu fără scăpări asupra cărora vom reveni cu un alt prilej. Ar fi fost, desigur, mai potrivită unei asemenea lucrări o fișare a tuturor pieselor de teatru scrise de dramaturgii selectați, inclusiv cele reprezentate și nepublicate, ca și cele tipărite în periodice. Cerută imperios de specificul genului, o „dramatografie” completă a fiecărui autor autologat ar fi evitat numeroasele lacune pe care le permite înregistrarea exclusivă a operelor apărute în volum.

Față de antologiile anterioare, cele două volume recent apărute opau nu numai o structură istoriografică superioară, dar și un superior nivel literar. Semnalînd omisiunile care se conturează privind evoluția literaturii noastre dramatice dintr-o altă perspectivă decît aceea — consecventă cu sine — a editorului, n-am acordat, poate, spațiul cuvenit elogiilor. Considerăm, însă, această intervenție ca o spontană pătrundere în discuție, în acea discuție pe care „O antologie a dramaturgiei românești 1944—1977” o stîrnește prin chiar semnificația misiunii sale. ■

■ FLORIAN
POTRA

Reflecții la „Reflecțiile unui dramaturg“

Paul Everac, cel dintâi, a deschis, printr-un „memorandum“ al bunului-simț în 13 puncte, seria de intervenții cu privire la raportul teatru/film, pe care a alimentat-o apoi, impunându-i un ritm trimestrial, Henri Wald, cu un intens foc de mortiere semiotice, de pe urma căruia teatrul iese încins cu o eșarfă nobiliară în plus (vezi „Teatrul“, nr. 9 și 12/1978). Pentru a da o anumită coerență teoretică și practică acestei (utile) discuții — care, în orice caz, nu trebuie să se transforme într-un dialog între surzi —, cred că e bine să mă refer la cele scrise de „antelocutori“, firește încercând să fac și un pas, oricât de mic, înainte, chiar dacă intervalele lungi dintre apariții îmi aduc aminte de povestea populară scandinavă a celor trei uriași ca munții cei înalți, repovestită de Gramsci: „După mii de ani de tăcere, primul uriaș strigă spre ceilalți doi: «Aud mugind o cireadă de vite!» După trei sute de ani, cel de-al doilea uriaș intervine: «Am auzit și eu mugetul!» Iar după alte trei sute de ani, cel de-al treilea uriaș îi amenință: «Dacă mai faceți mult gălăgie, eu plec de aici!». Dar, la „gălăgia“ iscată de Everac și de Wald, unul luând cuvântul de pe băncile dramaturgilor consacrați, iar celălalt din amvonul filozofiei limbajului — în loc să plec — îmi adaug și eu vocea, de data aceasta, din țărul istoriei și teoriei filmului, în care legăturile cu teatrul au avut, de la bun început, nenumărate și intense ecouri. Numai că, abordând, cei doi, probleme aparent disparate, eu „chei“ diferite, voi prelungi, deocamdată, doar „discursul“ inaugural al lui Paul Everac, „Reflecțiile unui dramaturg despre cinematografie“, rezervându-mi dreptul și plăcerea de a reveni ulterior la esul lui Wald, arzând însă de nerăbdare să adincim împreună intuițiile lui Pasolini, pe care filozoful nostru — citindu-le, presupun, mai mult în traduceri, românești și franțuzești — le respinge (interlocutoriu, sper).

De la „inițiatorul“ teoriei filmului, Ricciotto Canudo (1879—1923) — după care cinematograful nu e nici melodramă, nici teatru, ci „în esență, o artă născută pentru a fi reprezentarea totală a sufletului și a corpului, o dramă vizuală alcătuită din imagini și

pietată cu penèle de lumină“ — și pînă la filmologul contemporan Jean Mitry — după care, pentru film, „nu este necesar să-și caute inspirația în opere dramatice ale căror subiecte și motivații sînt astăzi depășite și care, fiind teatrale, nu-și găsesc sensul și finalitatea decît în cuvinte“ —, poate că nu iuțim teoretician al celei de-a șaptea arte care să nu se ocupe de raportul teatru/film, fie că înnoadă strîns firul ce le leagă, fie că, dimpotrivă, îl desface pînă la o completă separare. Aproape că nu există „tratat“ sau „compendiu“ de estetică a filmului în care un capitol, consistent, să nu fie dedicat asemănarilor și deosebirilor esențiale dintre cinematograful și teatru: Pudovkin (1893—1953), de pildă, așază primul paragraf din faimosul său studiu „Regizorul și materialul cinematografic“ sub titlul „Cinema și teatru“ și ajunge la concluzia că „pe scurt, munca regizorului cinematografic nu derivă în nici un fel din aceea a regizorului de teatru“; la rîndu-i, Umberto Barbaro (1902—1959) se ocupă de „Actorul creator“, urmărind inițial caracteristicile trecerii „De la teatru la cinematograful“, subcapitol în care „opune actorului interpret din teatrul literar și actorului element al punerii în scenă din teatrul de avangardă actorul mai cu deosebire artist: actorul creator din cinematograful“. Mă opresc aici, ca să nu mă mai refer la toți poeții, filozofii culturii, esteticienii, sociologii și istoricii artei, care, precum Maiakovski, consideră că „triumful cinematografului e garantat, pentru că nu e decît concluzia logică a întregii arte moderne“, sau care, precum Arnold Hauser (tînișoreanul), pun toată arta și literatura secolului al XX-lea „sub semnul filmului“, văzînd în cinema o continuare, mai puțin ritualizată și mult democratizată, a teatrului, acordînd, totuși, un ultim relief esteticianului Carlo Ludovico Ragghianti, care dă din belșug apă la moara lui Everac: „Nu se poate face o deosebire între teatru (ca teatru reprezentat și spectacol) și cinematograful, întrucît acestea sînt două manifestări de limbaj formal unitar, corespunzător. Teatru = cinematograful“. Să căutăm noduri în papura speculației și să întrebăm dacă și ecuația inversă e la fel de valabilă: cine-

matograf = teatru? Mai bine să trecem la cele 13 puncte-antisuperstiție ale lui Everac.

Criteriul reputatului nostru autor dramatic este uneori cantitativ, alteori, ca să zicem așa, „specific”. „Romanul nu începe în film”, afirmă Everac, observând imediat că „totuși, piesa parcă începe ceva mai bine în film decât romanul... mai întâi, din cauza duratei”. Aici e vorba de cantitate, ceea ce poate să apară ca un punct de vedere restrictiv: natural, dacă filmul tinde să re-povestească un *întreg* roman, dă greș, și o brodește eventual mai bine, dacă transpune o piesă de teatru (cu o durată de spectacol mai apropiată de aceea a unui film). Ca specific, Everac e de părere că filmul simte o nevoie imperioasă de „element dramatic”, care, evident, „se găsește mai concentrat în dramă decât în roman”. Aici, discuția se lărgeste și, mai cu seamă, se complică. În aparență, cămașa filmului ar fi mai lipită de pielea dramei decât de aceea a epicii, întrucât implică o „dramaturgie” (personaje în acțiune, conflict în evoluție, momente de culme, deznodământ etc.: à propos, s-ar putea oare aplica filmului definiția dată de Aristotel tragediei?) și un „dialog”. Cu toate acestea, zdrobitoarea majoritate a teoreticienilor filmului simte și susține peremptoriu că filmul aparține *epicii*, narativității, în înțelesul cel mai larg. Georg Lukács e dintre cei mai categorici, precizând că filmul este echivalentul nu al romanului, ci al nuvelei, ca țărnie expresivă, deși aspiră (ca romanul) la „totalitate”, la „globalitate” (la care aspiră, oare, și drama, piesa de teatru?). În alți termeni, filmul *povestește* ca proza narativă, nu ca tragedia sau comedia. Fără a avea pretenția originalității și fără a fi dinadins pragmatic (având în vedere, totuși, nevoile imediate ale cinematografului autohton), socotesc că ar fi mai prudent să judecăm de la caz la caz: „traducerile” lui Laurence Olivier după Shakespeare, de exemplu, sînt viabile — indiferent dacă se transformă în epică sau rămîn dramă? Sînt: sînt, mai ales, *filme*. La fel, *Moartea la Veneția* de Luchino Visconti ori *Deșertul tătarilor* de Valerio Zurlini, „traduceri” ale unor romane, sînt ele viabile? Sînt. Desigur, Everac nu-și limitează interesul la „canalizări”, ci caută însăși esența (și specificitatea) filmului: dramatică sau epică? Răspunsul, deși pare ambiguu, e clar: un film este și epic, și dramatic, dar într-un mod *nou*, al *său*, nu în accepția tradițională a prozei și a teatrului, contaminată de „teoria genurilor”. Mă gîndesc că această implicită sinteză de epic și dramatic se produce încă de la nivelul scenaristului, ca să nu zic al regizorului-scenarist, al „autorului” prin excelență. Se simte, se vede, se citește, parcă, în opera *scenaristului de profesie*, o omogenă asimilare atît a „lecției” narative a prozei, cît și a „lecției” dramatice (dramaturgice), scousă la iveală dintr-o plămădă în care se amalgamează mai multe elemente — cu o structură și cu o formă noi, originale, proprii,

specifice filmului. Printre altele sau chiar în primul rînd, cinematograful nostru e rămas în urmă tocmai pentru că nu dispune suficient de asemenea scriitori *specializați în film*, care sînt sau ar trebui să fie *scenariștii de profesie*, tipuri inedite de intelectuali sau, dacă preferăm, chiar de artiști. Aceasta nu înseamnă, însă — dar e o părere cu totul privată — ca unui scenariu scris de un prozator să nu i se „supervizeze” dialogurile de către un dramaturg. De multă vreme tot spun că în Lovinescu, în Baranga, în Everac, în Sorescu etc., cinematograful nostru pierde, cu fiecare zi ce trece, cite un admirabil *dialoghist*!

Perfect de acord cu Everac — am scris de nenumărate ori despre aceste lucruri — în privința necesității de a se depăși judecata conform căreia, în film, imaginea pur vizuală este sau ar trebui să fie precumpănitoare: de ce să dezechilibrăm voit o unitate, mai precis o *bi-unitate audio-vizuală*, cum este imaginea filmică? De ce să nu recurgem la eficacitatea (mai ales, conceptuală, aptă să exteriorizeze „abstracțiunii”, fraze optative, condiționale etc.) proprie cuvîntului în dialog? Elementul auditiv, sonor, este la fel de important ca și cel vizual, iar un autentic artist al ceranului se va pricepe întotdeauna să le stoarcă amîndurora toate resursele și latențele, contopindu-le firește și firesc într-o expresie unitară, omogenă.

Nu sînt de părere, în schimb, că „făcătura” e mai ușor de obținut în film decât în teatru sau, cum scrie Everac, în teatru posibilitatea de a „trișa” e ceva mai mică. Unde? În textul de teatru, în dramă, sau în spectacol? În spectacol, e limpede că filmul răpește, bunăoară, actorului orice puțință de a „trișa” într-un prim-plan, în timp ce, pe scenă, deseori se profită de distanța dintre rampă și stal. Încă o dată, însă, și în teatru, și în cinema, „smocherii” meșteșugari vor căuta să înșele, să „ia ochii”, mai mult decât autorii serioși, al căror unic scop este opera de artă, urmărind — cum voia Goethe — să parcurgă itinerarul „de la folositor, prin adevărat, spre frumos”!

Că într-un film, față de teatru, „sînt mult mai multe lucruri de idealizat, pînă și acuratețea îmbrăcămîntei”, poate constitui o observație justă, dar corolarele și consecințele ei nu sînt neapărat negative: psiho-sociologii de aiurea au stabilit, înăc din anii '30, că filmul a influențat decisiv felul de a se îmbrăca al marelui public. Aș îndrăzni să adaug: chiar și felul de a vorbi (și gesti-cula). așa cum a făcut și continuă să facă și teatrul, dacă ne gîndim bine, cum s-a gîndit Tudor Vianu, căruia îi aparține opinia. Propaganda în teatru, după Everac, ar avea mai puțin loc de întors: ce-i drept, prin scenă nu e cu puțință să trecă de mai multe ori o autofurgetă cu reclama pasteii de dinți „Chlorodont”. să zicem, și, tot de pe scenă, nu se deslușește titlul ziarului, abia răsărind din buzunarul hainei protago-

nistului, ca în film. În ceea ce ne privește, Cezar Petrescu atrăgea atenția, încă din 1926, într-un articol publicat în „Cuvîntul“, asupra ignoranței cineaștilor în materie de influențare a conștiințelor: „Prima eroare a fost filmul de propagandă mărturisit brutal ca atare și fabricat după indicațiile oamenilor care habar nu aveau de artă și cu atât mai mult de psihologia spectatorului“. A existat și există o „știință“ a propagandei, fie prin teatru, fie prin film, și totul depinde de valoarea realizatorilor. Raționamentul se poate relua și privitor la filmele „cu destinație nedramatică“: nu e recomandabil să se prescrie norme. „Nu iubesc ce nu crește“, afirmă apoftegmatice Everac; îl asigur că nici eu, după cum îl asigur că orice film-operă de artă crește. Culmea: „crește“, și filmul mediu, filmul-spectacol, cel care, efectiv, e asimilabil așa-zisei „pièce bien faite“, din punct de vedere dramaturgic, westernul, de exemplu, sau „polițistul“.

În domeniul filmelor istorice, situația e cea descrisă de Paul Everac, dar nu din cauza „specificului“ filmic, ci, pur și simplu, din cauza comodității cineaștilor și, într-adevăr, a lipsei lor de răspundere, inclusiv a scenaristului, ca și a producătorilor. În sfera „interferențelor“ dintre regia de teatru și cea de cinema, Everac e perfect îndreptățit să sublinieze remarcabila contribuție la evoluția filmului românesc a „teatraliștilor“. Culei și Pintilie; ar fi de precizat că Al. Tatos e și el „teatralist“ la origine; că Dinu Tănase nu este „excellent“, în film, decît cel mult ca operator; și că, între timp, Alexa Visarion a debutat, în mod convingător, în cinematograful. Faptul că unii actori dau un randament în teatru, și altul în cinema, este nu numai plauzibil, dar și normal. „Crește, din nefericire — constată Everac — numărul actorilor discreditatî de modestia aparițiilor lor cinematografice“. Cu aceeași energie poate fi susținută și teza creșterii numărului de actori, dacă nu „consacrați“ de aparițiile lor cinematografice, cel puțin, din ce în ce mai dezinvolti și organici „creatori“ în fața aparatului de luat vederi: ce ar fi fost Mircea Albulescu, Mircea Diaconu, Irina Petrescu, Ilarion Ciobanu, și destul de mulți alții, sau chiar regretatul Ștefan Ciobotărașu, fără palmaresul lor cinematografic?

Unde, însă, Everac ARE DREPTATE CU CARUL, ba chiar cu VAGONUL sau cu CARGOUL DE MARE TONAJ, este la fatidicul punct 13: „NU SE SIMTE ÎNCA SUFICIENT CULTURA“ în cinematograful românesc! Iar unde nu se simte cultura, nu este credință, și unde nu este credință, nu este vlagă creatoare: așa își mușcă un anumit șarpe coada, așa se încheie cercul (vicios) al mediocrității, care nu poate fi spart fără abundente infuzii de cultură într-un organism anemic, ca acela al cinematografului noastre. la ora de față. Intim legată de această instanță, apoi, reluată de Everac, este descori repetata îmbiere — oprită în pragul teoriei și al dezideratelor — la ana-

lizarea și interpretarea ACTUALITĂȚII: „Polemizînd mereu cu «foștii» și moralizînd pe micii derbedei, nu ajungem la actualitate adevărată, fierbînte...“, scrie, în încheierea reflecțiilor sale, autorul *Fluturului pe lampă*. Pînă aici, Everac, eventualele corecții de rută și mai ales fortificările notațiilor sale, dictate, acestea din urmă, de bunul-simț al dramaturgului de talent și al omului de cultură cu experiență.

Acum, opinia mea, schematic, în puține rînduri. Între teatru și cinematograful nu sînt și nu trebuie să fie deschise ostilități. Dimpotrivă, după o perioadă de învinuiri reciproce, urmată de una a împrumuturilor mutuale de mijloace, procedee, tehnici, astăzi — cînd teoria genurilor a căzut în desuetudine — simțul comun și simțul estetic propriu nu numai coexistență pacifică între cele două structuri și forme de spectacol, ci și o anumită „colaborare“, oglindită atît în „dubla calificare“ a regizorilor și, mai de mult practică cu succes, în aceea a actorilor sau, la rigoare, a scriitorilor — dramaturgi și scenariști, deopotrivă. Apropierea aceasta, atît de evidentă pe canalele aperturilor concrete ale oamenilor de teatru și de cinema, pe plan teoretic nu trebuie citită dincolo de principiul: „Arta este una, diferă doar mijloacele“; adică: poezia izvorăște, cu timbrul ei pur, din opera de artă autentică, indiferent de tehnici, procedee, mijloace de comunicare și de expresie. În rest, spectacolul de teatru și filmul rămîn arte autonome, fiecare cu un specific de care e util să se țină seama.

Este oșios să se despice firul în patru cu privire la „teatralitatea“ unui film sau a altuia, fie că se vizează dialogul, fie că se vizează jocul actoricesc: *Procesul de la Nürnberg*, de pildă, abundă în dialoguri și e un film viabil, iar tehnica teatrală, ba chiar stilul teatral în interpretarea protagoniștilor din *Poveștile lunii palide după ploaie* nu răpesc nimic din farmecul acestei capodopere filmice. Se confirmă, astfel, că nu există norme, reguli și rețete în artă, precum și, mai cu seamă, că decisiv apare geniul sau talentul autorilor. Orson Welles impune, în *Citizen Kane*, decorul cu plafon (ca în teatru, dar nu obligatoriu), fără să știrbească valoarea estetică a operei sale de debut în cinema. Și așa mai departe, exemplele în favoarea tuturor tezelor, inclusiv a celor contrarii, se înmulțesc la tot pasul.

Hotărîtor este, în orice împrejurare, artistul și iarăși artistul, mai precis, rezultatul definitiv, opera limită pe care o obține. Instrumentele și căile alese și folosite nu au decît o semnificație interlocutorie, tranzitorie, adică de trimitere spre sintezele artistice ultime. Dar asemenea chestiuni, și altele încă, mai întim încorporate însuși procesului de creație, vor putea fi reluate și aprofundate în prelungirea considerațiilor lui Henri Wald la ceea ce domina-sa a intitulat „Contraste semiotice între teatru și film“. Peste unul, două sau trei trimestre.

■ NICOLAE
GAFTON

Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului (V)*

(Selectie=baremuri)

B. Baremuri fonetice (III)

Creație specifică ființei umane, expresia verbo-vocală — structură complexă de semnalizare sonoră multiinformațională, sinteză de limbă și limbaje fonetice — este un produs atât al naturii cât și al culturii.

Pentru a stabili componentele expresiei verbo-vocale și rolurile lor specifice — componente ce urmează să fie apreciate cantitativ și calitativ cu ajutorul baremurilor fonetice —, este necesară o scurtă privire asupra filogenezei structurilor anatomice în cadrul cărora a apărut și s-a dezvoltat vocea (ca manifestare biologică și apoi instinctuală); pe suportul acestor structuri, la punctul cel mai înalt pe scara evoluției, omul, localizându-se apoi și vorbirea. Prima, vocea, materializată într-o diversitate de forme fonetice (mesaje modelate sonor prin informații referitoare la anumite stări și funcții biologice, psihice, sociologice, patologice etc.), iar a doua, vorbirea, ca marcă fonematică (mesaj conținând informații conceptual-raționale, rezultat al funcției sociale care este limba).

Obiectivul pe care ni l-am propus, pentru moment, este separarea componentelor vocii de cele ale vorbirii, pentru a scoate în evidență ceea ce, în acest complex sonor verbo-vocal (fonematico-fonetice), aparține limbii și ceea ce aparține limbajelor sonore — respectiv, ce este specific rațiunii umane și ce este produs al unor stări biologice și emotive primare, unele similare celor întâlnite în lumea animală.

Această „disectie“ a corpului verbo-vocal este necesară deoarece numai prin cunoașterea tuturor elementelor care îl compun se va putea ajunge ca actorul, informat și educat, să fie capabil să-l deosebească, de exemplu, pe Romeo de Hamlet și prin expresia fonetică, creștând, odată cu textul personajelor, specificitatea lor bio-psiho-socio-tipologică, realizabilă mai întâi prin intermediul vocii, cel mai caracterizant dintre comportamentele

umane. Aci devin utile, evident, baremurile fonetice.

FILOGENEZA STRUCTURII APARATULUI FONETIC

Denumirea de *aparat fonetic* o dăm unui aparat respirator cuplat funcțional cu o porțiune superioară a aparatului digestiv, vocea fiind sonorul rezultat, la nivelul buzelor, prin colaborarea sincronă, realizată ca sincinezie expiro-fono-articulatorie, între plămâni (sursa de aer), laringe (sursa fonică) și conductul faringo-buco-nazo-labial (filtrul rezonant-absorbant).

Metaforic, se poate spune că aparatul fonetic este un pui de cuc instalat în cuiburile respirației, masticției și deglutiției, sensul funcției sale, vocea, fiind înspre afară, în timp ce sensul funcțiilor de bază este înspre înăuntru; de unde — cum spunea, cu umor, un profesor de canto — apariția situației conflictuale rezultate din nevoia de a da recitaluri de muzică și poezie într-o sală de mîncare, instalată pe un culoar de aerisire!

Filogeneza așa-zisului aparat fonetic ne arată că el este produsul întâmplător al unor aparate anatomice constituite pentru a satisface alte funcții, vitale. Natura, conservatoare, ne oferă și astăzi mostre ale acestor stadii:

— Existența unor *diverticuli epiteliali* deasupra braunhiilor, ca pungi de aer („plămîni“), la o specie din *clasa peștilor* („bibanul suitor“ anabas scandeus), care, la scderea apelor, duce o viață aeriană (1, cap. I); buzele de la intrarea pungilor pot vibra la golirea lor rapidă de aer, producînd un sonor caracteristic.

— Apariția la gura pungilor de aer a unor *muşchi sfincterieni*, care se contractă reflex la intrarea în apă, închizînd „*aparatul pulmonar*“ (sehița de aparat respirator întil-

* „Teatrul“, nr. 11 și 12/1978; 1 și 2/1979.

nită la *dipnoi* — pești care viețuiesc atît pe uscat cît și în apă).

— Apariția unui *schelet* din plăci cartilaginoase unite între ele, lateral, prin mușchi *constrictori* și prin mușchi *dilatatori*, iar la bază, printr-o pereche de mușchi *sfincterieni* („*coarde vocale*“) (2. p. 618). Schema structurală a acestui *laringe* — înțilnit la *batraciene* (*amfibiene*) — se va repeta, cu diferite modificări de amănunt, de-a lungul întregului lanț al vertebratelor, funcțiile sale primare fiind respirației, și anume: sfincteriană — de închidere a trecerii spre plămîni — și dilatatoare — de deschidere a căii spre aceștia.

— Mai sus pe scara evoluției, *clasa păsărilor* ne prezintă o situație specială în ceea ce privește și laringele, aceasta, în urma faptului că, la multe dintre ele, pe lângă funcția respiratorie, a apărut și o foarte intensă activitate comportamentală sonoră, de importanță vitală pentru perpetuarea speciei, cerință nouă pentru care, pe lângă *laringele superior* (sfincterian, respirator), s-a dezvoltat, la baza traheei, și un *laringe inferior* (*sirinaxul*) (3), *specializat pentru funcția fonică*. (Începînd cu batracienele și cu păsările, se poate vorbi de un aparat fonetic complet: sursă de aer + sursă fonică + rezonatori = voce.)

— *Clasa mamiferelor* prezintă, la unele dintre genuri sau specii, o structură anatomică a laringelui apropiată de a celui uman: mai mult, la unele specii, aparatul laringian are o structură și mai evaluată, fapt explicabil prin importanța biologică sporită a unor funcții, în domeniul respirației (nevoia unor schimburi rapide de aer în timpul alergării), în cel olfactiv (nevoia de a respira numai pe nas, locul senzilor olfactivi) (1, cap. II și III), sau în cel fonetic, la mamiferele la care funcția vocală, întoemai ea la păsări, este vitală. Un caz aparte, în această ultimă categorie, îl constituie *lilieci* (4), unele *rozătoare* (E. Noirot — 5, p. 128) și *cetacele* (6) — balenele și delfinii —, animale la care aparatele de emisie acustică au atins un foarte înalt nivel de complexitate anatomică, fiind capabile să producă și semnale ultrasonore, adaptîndu-se, astfel, și la nevoile orientării nocturne și, respectiv, în mediul acvatic, prin intermediul ecologației.

FUNCȚIILE VITALE ALE APARATULUI LARINGIAN

Funcția principală a aparatului laringian a fost și a rămas — atît la animale cît și la om — *funcția de protecție* (*sfincteriană*) a căilor aeriene inferioare: i s-a adăugat *funcția de tuse, hemaj și expectorație*, de asemenea vitală și activată reflex, cînd cea dintîi nu s-a putut îndeplini corespunzător.

Alte funcții ale laringelui mai sînt: *funcția pentru fixarea membrelor superioare în efort*

(cătărare, agățare, ridicare de greutate), *funcția auxiliară în circulația sanguină și funcția în micțiune, defecație și naștere*. Aceste funcții se realizează tot prin intermediul sfincterizării glotice, adică prin unirea puternică a coardelor vocale pe linia mediană; pentru prima, efectul este posibilitatea creșterii presiunii în plămîni — prin blocarea diafragmului și contractia concomitentă a musculaturii abdominale —, și, deci, rigidizarea cutiei toracice, pe care brațele se pot astfel sprijini temeinic.

Atragem atenția asupra manevrei sfincteriene — prezentă în toate funcțiile vitale ale laringelui — cu scopul de a scoate în evidență *antagonismul dintre biomecanica sfincterizării și aceea a fonației*, la prima, coardele vocale tinzînd spre o puternică încestare și închidere ermetică a spațiului glotic, în timp ce la a doua, oscilația fonică pretinde, invers, relaxarea musculaturii extrinseci a laringelui și excursia laterală, periodică, a coardelor vocale.

Acest antagonism este cauza multor accidente vocale (între care pot intra și nodulii pe coardă), și el se amplifică prin faptul că sfincterizarea laringiană se manifestă și în stările de puternică emoție („nodul în gât“).

Or, actorul nu numai că este supus emoției — exacerbată chiar, volitiv, la „trăiriști“ — dar este obligat, mai ales în teatrul modern, la tot felul de acțiuni corporale violente: agățatul, cătărutul, ridicarea de greutate etc. solicită din plin activitatea de sprijin în efort din partea brațelor, deci, implicit, sfincterizarea glotică — toate acestea, supra-puse actului fonator.

Auditiv și vizual, antagonismul — în plină desfășurare — este sesizabil prin „hîrșială“ caracteristică a vocii, „horecîială“ inspirației, „cracul“ atacurilor de glotă, umflarea venelor gîtului și cianozarea pielii pieptului și capului.

Desigur, este o lipsă a naturii că nu a prevăzut... teatrul modern, total, al violenței, motiv pentru care antagonismul respectiv trebuie rezolvat pe cale tehnică, prin cultură.

MANIFESTĂRI SONORE ALE APARATULUI FONETIC LA ANIMALE ȘI LA OM (INDICII VOCAL DE COMPORTAMENT)

În lumea animală pot fi distinse serii de manifestări sonore rezultate din funcționarea activă sau pasivă a elementelor oscilante ale aparatului fonetic.

În cele ce urmează voi schița o clasificare a acelor manifestări sonore care se prezintă ca *indicii* pentru unele comportamente *bio-zoo-psihice* și de *sociație* și care își găsesc similitudini în vocea umană, reținînd emi-

terile fonetice ce semnifică anumite stări, situații sau atitudini ale individului.

a) **MANIFESTĂRI FONETICE BIOLOGICE.** În lumea „necuvîntătoarelor”, manifestările de acest gen sînt, în primul rînd, un rezultat al contracției musculaturii aparatului respirator, cînd aerul pulmonar este expulzat brusc, sub forma unor puternice jeturi expiratorii, prin conductul aerian superior, traseu de-a lungul cîruia sînt puse în oscilație, la diferite frecvențe, membranele întîlnite în cale; bineînțeles, cele dintîi vor fi pliurile laringiene sfinteriene, transformate, astfel, în veritabile coarde oscilante (vibrația mio-elastică a coardelor vocale).

Acest tip de sonor, produs în mod pasiv de către aparatul fonetic, îl putem întîlni pe toate treptele scării animale, inclusiv la om, mai ales cînd membranele valvulare sînt puse în mișcare (oscilație forțată) de expirări sau chiar de inspirări violente, efect al unor spasme ale musculaturii respiratoare, de origine locală.

Vom numi **BIOFONE** aceste sunuri *indici-ale, simptomatice*, în categoria lor fiind incluse: gîfîitul, horecîitul, căscatul, oftatul, hemajul, tusea, ăă-urile (sonus vicarius), (7). De asemeni, considerăm ca biofone: clicurile (nefonemizate), sforăitul, strănutul, produși ai aparatului fonetic în zona organului articulatur, cu sau fără participarea fonației (produsul laringian).

Aceste biofone, întîlnite la animale și la om, constituie prima categorie funcțională din sfera foneticului. (Sesizate de actor în realitate, ele pot fi apreciate sub aspectul de *creație mimetică semnificativă*.)

b) **MANIFESTĂRI FONETICE INSTINCTUALE.** Acest gen de sunuri reprezintă categoria cea mai numeroasă și diversă de comportament fonetic animal. Numindu-le, global, **INSTINCTOFONE**, vom vedea că ele se diferențiază ca semnificație, de unde, posibilitatea împărțirii în trei subelase, și anume:

1. **Excitofonele** — sunuri „pe care animalele le produc sub imperiul unor stări puternice de excitație”: sunuri de spaimă, de enervare, răcnete, strigăt (la o specie de maimuțe au fost evidențiate nouă gradații ale aceleiași emisiuni, de la răcnet la strigăt pătrunzător, corespunzătoare intensității stării de excitație). (T. E. Rowell; v. 5, p. 129)

2. **Apelofonele** — sunuri (ereditare, dar și învățate prin imitație) pe care animalele le emit *direcționat*, spre un partener anume: sunuri de alarmă, avertizare, chemare, invitație, courtare, ademenire, speriere a adversarului (3, pp. 66—67), și sunuri în timpul comportamentului alimentar în condiții de competiție, al comportamentului de apărare teritorială, al comportamentului de apropiere și contact fizic. Parte dintre aceste comportamente au fost interpretate ca „intenționalități”, cînd, în realitate, nu este vorba decît de un *fapt inconștient de limbaj, vital, cu direcționabilitate spre un stimul exterior, „insistență” în act* (ținînd cît ține stimulul.

3. **Indicofonele** — sunuri care au dobîndit,

în special la unele primat, caracterul de informație discriminativă din speța indiciilor (strigăt de alarmă pentru pasare de pradă — efectul: ascunderea turmei în tufișuri; strigăt de alarmă pentru pericol terestru — efectul: cățărarea rapidă în copaci).

Sonurile acestea, cu toată diversitatea lor — la maimuțe pînă la 35 de semnale (v. 8, pp. 81—83), iar la unele păsări, pînă la 170 de teme cîntate (P. Marler; v. 5, p. 122) — sînt manifestări fonetice instinctuale (ereditare), pulsioni specifice, *declanșate de stări de necesitate biologică vitală, ținînd de conservarea speciei*. Ele se realizează prin acțiunea reflexă a mecanismului fonetic, vocea fiind produsă sincer cu prezența stimulului în cîmpul de observație.

Astfel, de la pești și pînă la primat inclusiv, fiecare individ al speciei poartă prin generația sa zestrea aceasta genetică a semnalelor sonore, fără a le aduce modificări la nivelul structurii specifice, legîndu-le mereu, reflex, de aceleași stări biologice.

Regăsim la om și acest tip de sonor instinctual, care nu și-a pierdut din importanță în conviețuirea obișnuită; el apare sub numeroase forme: urlete, zbierete, chiuituri, hîmîituri (de enervare), eructații, ah-uri (de spaimă), chicote și hîhîieli (de alintare sau jenă), ăă-uri tremolate, hîm-uri glisate, răguseși și hemaj la început de fraze etc., etc. Aceste sunuri pulsionare (de cu totul altă natură decît interjecțiile) sînt bine sonorizate și suficient de bine detectate subconștient și chiar conștient (ce-î drept, mai mult la alții, ca ticuri, și mai puțin la noi înșine). Ele formează a doua categorie funcțională a sferei fonetice, elementele ei, instinctofonele, putînd fi de asemeni apreciate sub unghiul creației mimetice artistice, ca indicii semnificative pentru anumite stări de excitație, mai mult sau mai puțin intense.

c) **MANIFESTĂRI FONETICE CU CARACTERUL SPECIEI.** Unul dintre aspectele cele mai evidente este acela că fiecare specie își are sunurile sale ereditare specifice. La unele păsări s-a observat, pe de o parte, că individul izolat imediat după ecloziune nu schimbă schema generală a repertoriului speciei; pe de alta, că, prin asurzire înaintea perioadei de a începe să cînte, anumiți indivizi ai unor specii nu au mai putut realiza emisiunea tipică (F. Nottebohm — 5, p. 123), ceea ce demonstrează rolul *feed-back*-ului auditiv în emiteria sonoră, întoamă ca și la om. De asemeni, s-a constatat învățarea, în condiții normale, a particularităților locale — „dialectul” grupului (P. Marler — 5, p. 123).

Deși există o diferență calitativă între *sociația animală* (bazată pe raporturi vitale inconștiente) și *societatea umană* (bazată pe relații conștiente), se poate totuși stabili, prin analogie, o sferă a **SOCIOFONELOR**, sonoruri dependente de condițiile de mediu familial (vezi mimetismul vocal al copiii în raport cu părinții — 9, p. 223), dar și de grupul social în care insul se dezvoltă (cazu-

rile de băieți cu voce în registrul II — „voce de falset“ — după școlarizarea în clase mixte unde fetele sînt în majoritatea) etc.

De asemeni, poate fi stabilită și sfera **ETNOFONELOR**. Așa cum înăuntrul unor specii animale există deosebiri de structuri sonore și de repertoriu, așa și între diferite etnii există unele deosebiri de structură melodică (intonații) și chiar de biotip vocal. Sînt demonstrate științifice anumite procese etno-genetice în domeniul foneticului (10), din care, dealtfel, fonematicul s-a constituit, precum și binecunoscutul fenomen al diferențierii etnice în domeniul discriminabilității auditive muzicale (și verbale, vezi limbile cu „ton“), între occidentali, care detectează și produc, ca treaptă minimă, *semitonul*, și orientali, care folosesc *treimea* și *pătrimea* de ton (11). (Aici nu luăm în considerație rolul mediului cultural, ca sursă de educare muzicală, ci ne referim numai la anumite biotipuri — și psihotipuri — etnice, care, tocmai printr-un astfel de specific bio-psihic, au creat diferențierea sonoră dintre o anumită cultură și alta.)

d) **MANIFESTĂRI FONETICE CU CARACTER INDIVIDUAL; MANIFESTĂRI PATOLOGICE ȘI ADAPTĂRI SONORE**. În cadrul speciilor, indivizii se deosebesc prin caracteristici sonore proprii, ca *factori de recunoaștere*, manifestându-se prin variații personale la schema-tip de sonor al speciei; printr-un repertoriu propriu (R. Hutchinson: v. 5, p. 126); prin însuși spectrul vocii, urmare a unor condiții anatomice care determină o anumită rezonanță acustică (2, p. 617), alta de la individ la individ; prin sonorul diferențiat în raport cu sexul (12, p. 98), sau cu vîrsta (12, p. 77).

De asemeni, au fost constatate mari deosebiri între sonorurile emise de indivizi ai aceleiași specii, dar diferiți ca *treaptă ierarhică*, individul *dominant* avînd un repertoriu mai dinamic, mai ferm, mai susținut, în timp ce *subordonatul* prezenta reacții sonore stratificate (reprize de cinci sunuri), cu ambitus mai mare, agitat, oscilant, îmbinare de agresivitate și frică (12, p. 129).

În sfîrșit, prin experiența de asurzire (secționare de nervi sau producere de leziuni pe creier), în afara descoperirii faptului surprinzător că, întocmai ca la oameni, și la păsări există o *emisferă cerebrală stîngă dominantă* (!) (F. Nottebohm; v. 5, p. 125), deci responsabilă de controlul nervos al emisiunii sonore, s-a mai constatat și alterarea profundă a cîntului specific prin transformarea sa într-un simplu zgomot vocal.

Prin urmare, pentru *amprenta vocală*, ca factor esențial de recunoaștere sonoră inter-individuală, detectăm în structura vocală o sferă a **IDIOFONULUI** (sau a idiofonelor ?), caracteristică bine sesizată și discriminată auditiv, după cum se vede, dar, la om, încă nefiltrată analitic, experimental, prin procedeul „reziduurilor“, și, mai ales, neverificată, ca paritate, prin sintetizare; pentru stările de *dominanță* și *subordonare* — pe care le

interpretez ca trăsături de *temperament* (tip puternic — tip slab) — vom avea sfera **KRAFIOFONELOR** (gr. *krasis* = temperatură, amestec de forțe sau de calități): pentru diferențele vocale datorate funcției *glandelor endocrine*, ai căror hormoni acționează asupra stării morfologice a laringelui (13), vom avea **KRINEOFONELE** (gr. *krinein* = a secreta); în timp ce manifestările vocale *patologice*, de origine centrală sau periferică, se încadrează în sfera **PATHOFONELOR**.

Un caz aparte îl constituie faptul că la unele specii sonorul este adaptat la condițiile de mediu. Astfel, la brotăcelalura emisiunii este dependentă în bună măsură de temperatura aerului: la temperaturi scăzute, grupele de impulsuri se succed într-un stacato lent; succesiunea devine rapidă odată cu creșterea temperaturii (5, p. 121); variații de intensitate și de frecvență, legate de temperatura apei, se întîlnesc la unii pești (12, p. 77).

Aceste elemente structurale de adaptare a semnalului la condițiile de mediu — desigur, act reflex, la animale — le vom denumi **PORTOFONE** (lat. *porto* = a transporta, a duce); întîlnite și la vocile umane, ele sînt fie un dat natural, fie o dobîndire (prin învățare), avînd rolul de a asigura *portanța* și *directivitatea* vocii în anumite condiții de transmisibilitate ale mediului.

Faptul că la unele voci portofonul este natural, nu trebuie să ducă la confundarea acestuia cu idiofonul (amprenta vocală) — cum, de multe ori, se întîmplă — deoarece *portanța* și *directivitatea* pot fi schimbate involuntar sau voluntar, în timp ce *amprenta* propriu-zisă, nu ■

1. Negus V., „The Laryngoscope“, 1957, 10.

2. Laget, P., „Appareils et mécanismes phonatoires dans quelques groupes de vertébrés“. „Revue de laryngologie“, Portmann, 1956, 5—6, pp. 615—625.

3. Cura, P., „Aparatul laringian la păsările domestice“. Teză (mss), 1972.

4. Fischer, H. și Gerken, H., „Le larynx de la chauve-souris (Myotis myotis) et le larynx humain“. „Annales d'Oto-Laryngologie“, 1961, t. 79, 9, pp. 577—585.

5. Chenzbraun, E., „Comportamentul animalelor“, 1978.

6. Tomiline, A., „Le monde des baleines et des dauphins“. Ed. MIR, 1977.

7. Pușcariu, S., „Limba Română“, vol. II — „Rostirea“, 1959, § 75, p. 129.

8. Necrasov, O., „Originea și evoluția omului“, 1971.

9. Husson, R., „Vocea cîntată“, 1968.

10. Vraciu, A., „Studii de lingvistică generală“, 1972, pp. 55—90.

11. Giuleanu, V. și Iusceanu, V., „Tratat de teorie a muzicii“, 1963, pp. 136—139.

12. Chenzbraun, E., „Modalități de comunicare în lumea animalelor“, 1973.

13. Husson, R., „Physiologie de la phonation“, 1962, pp. 278—294.



VIITORUL ROL

LILIANA LUPAN

Absolventă a I.A.T.C. promoția 1968, Liliana Lupan a debutat cu rolul *Țiței Bălcescu*, în capodopăra lui Camil Petrescu, *Bălcescu*, la Teatrul „A. Davila” din Pitești. După scurte stagii la Teatrul Dramatic din Baia Mare și la Teatrul de Stat din Sibiu, actrița pare a se fi stabilit la Teatrul Dramatic din Galați. A fost distribuită, printre altele, în: *Fanny* (*A doua față a medaliei* de I. D. Sirbu), *Marianne* (*Avarul* de Molière), *Lisetta* (*Căsătorie prin concurs*) și *Meneghina* (*Casa cea nouă* de Goldoni), *Judith Anderson* (*Discipolul diavolului* de G. B. Shaw), *Margot* (*Mașina de scris* de Jean Cocteau), *Fitea* (*Acum și în cele din urmă* de Th. Mănescu), *Mara* (*Simbătă la Veritas* de M. R. Jacobson), *Viola* (*A 12-a noapte* de Shakespeare), *Eva* (*Damnul Puntila și sluga sa Matti* de Brecht, rol pentru care a primit un premiu de interpretare), *Valeria* (*Rugăciune pentru un disc-jockey* de D. R. Popescu), *Franziska*

(*Frank al V-lea* de Dürrenmatt). Rolurile diverse abordate au deprins-o să uzeze nu numai de incontestabilul ei farmec, ci și de mijloacele expresive înscrise într-un registru destul de larg — de la ingenuă comică la ingenuă dramatică. Talentul ei se manifestă liber, spontan, servindu-se dezinvolt de uneltele, firese dodindite, ale meseriei.

„Sînt solicitată, concomitent, de două eroine captivante: Maica cea tinăra din piesa într-un act cu acest titlu a lui Emil Isac și Erji din *Avram Iancu* de Lucian Blaga. Maica cea tinăra este o fată închisă în mînaștire de către părinți, spre a o despărți de iubitul ei. Forța vitală a personajului va ieși la iveală cu prilejul unei nunți, cînd o țărancă din sat o va trezi din «somnia nefiresc», ispitind-o să urmeze chemarea naturii. Plină de îndoieli, dar aspirînd din tot sufletul să revină la viață, Maica va ieși pe poarta mînaștirii. Ajunsă la nunta, o va ucide pe mireasă.

În cadrul Studioului actorului, împreună cu două colege, Ioana Citta Baciu și Victoria Suchici, sub îndrumarea regizorului Adrian Lupu, vrem să aducem în fața spectatorilor trei ipostaze ale feminității, descinse, parcă, din piesele lui Federico Garcia Lorca. În ce mă privește, caut mijloace de expresie corespunzătoare stărilor sufletești ale eroinei, mă străduiesc să gradez evoluția spre tragic și să scot la lumină lirismul și vitalitatea ei.

Piesa *Avram Iancu* de Lucian Blaga înfățișează, după cum se știe, drama marelui erou național, o atmosferă poetică, ușor misterioasă, învîluind situațiile dramatice.

Erji e o fată nesofisticată, o țărancă de o mare puritate. Este un temperament năvalnic, dar plin de sensibilitate, în stare de o profundă înțelegere a lucrurilor. *Avram Iancu* o fascinează; în sufletul ei se născă admirația, iubirea, dorința de sacrificiu. Mi se pare demn de subliniat faptul că sentimentele ei pentru eron nu pornesc din atracția față de bărbatul tinăr, aureolat de prestigiul războinicului, ci din capacitate de identificare cu idealul, dintr-o maturitate psihică și de gândire surprinzătoare pentru o fată simplă; ca știe că lupta moșilor săraci conduși de *Avram Iancu* este lupta dreaptă a unui popor pentru a se afirma ca națiune.

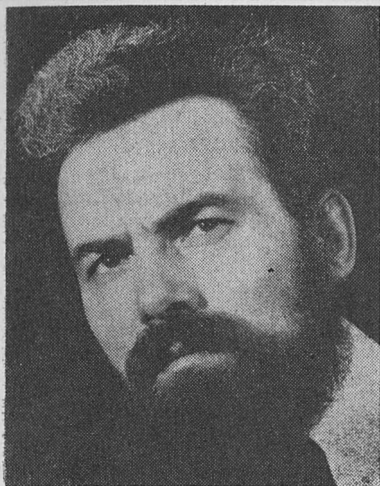
telex-„,teatrul“ • telex-„,teatrul“ • telex-„,teatrul“

Am pășit în a doua jumătate a stagiunii curente și — din surse demne de toată încrederea — aflăm că planul de premiere teatrale pe întreaga țară a fost realizat în proporție de peste 50%. Desigur, fiindcă multe teatre au oferit spectatorilor cîte cinci-șase premiere, compensînd, hai să-i spunem, înecîtuca altora. ● Știți cîte

teatre populare (adică echipe de teatre de amatori cu activitate permanentă, cu plan de premiere, de spectatori și de încasări, cu deplasări și turnee etc.) funcționează în clipa de față? Treizeci și două! Cunoscînd cîte ceva din activitatea acestor teatre, FAIMA vă garantează că, vorbind despre rețeaua instituțiilor de spectacole din în-

treaga țară, este cazul să acordăm altă prețuire contribuției teatrelor populare.

● Fiindcă veni vorba, cel mai tinăr teatru popular a fost inaugurat la Zalău, cu premiera Așteți îngeri triști de D. R. Popescu? Regia: Mihai Lungeanu, Scenografia: Radu Corciova. ● A apărut, în ediție bilingvă,



VIITORUL ROL

VISKY ÁRPÁD

Ca în orice profesie, și în teatru, cei care au norocul de a se forma în preajma măștrilor învață, în primul rând, să-și disciplineze talentul, să-și întrelină tonusul creator. Visky Árpád, actor la Teatrul de Stat din Sf. Gheorghe, e un exemplu grăitor în acest sens: încă de la examenul de absolvire a Institutului de teatru „Szentgyörgyi István” din Tg. Mureș, el juca Tartuffe, ca dublură a marelui om de teatru, profesor și animator Kovacs György. Anii în care face parte din trupa de la Tg. Mureș (1966—1975) pot fi considerați un veritabil stagiu postuniversitar: repetă cu directori de scenă ca Tompa Miklós, Harag György și are drept parteneri de distribuție străluciți interpreți, ca Kovacs György, Lohinszky Lorand, Csorba András, Tarr Laszlo ș.a. Astfel încât, revenind la Sf. Gheorghe, el poate contribui cu energie la afirmarea acestui colectiv. Într-adevăr, de perioada cea mai fertilă a Teatrului din

Sf. Gheorghe se leagă și împlinirea personalității artistice a lui Visky Árpád. A jucat: *Çolibaș* (*Sfintul Mitică Blăjînu* de Aurel Baranga), *Miklós* (*Dragii mei copii* de Méhes György), *Primarul* (*Vizita bătrînei doamne* de Dürrenmatt), *Kurrah* (*Csongor și Tünde* de Vörösmarty Mihály), *Ciriviș* (*Capul de rățoi* de G. Ciprian), *De La Fontaine* (*O stea pe rug* de Sütö András), *Szöchenyi* (*In vîrtej* de Veress Dániel), *Tibore* (*Bank bán* de Katona Jozsef), *Eugen* (*Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu), rol care i-a adus premiul pentru cea mai bună interpretare la Festivalul de teatru contemporan, ediția a II-a (1979), de la Brașov. *Tulio* (*Generoasa* Fundație de Antonio Buero Vallejo). În această perioadă, actorul a făcut și câteva încercări de regie.

Veșnic nemulțumit de propriile sale performanțe, într-o permanentă și febrilă căutare creatoare, Visky Árpád își subordonează și de data aceasta expresia spontană a temperamentului, studiului și încercărilor de rezolvare a problemelor puse de un rol complex: *Cain* din *Cain și Abel* de Sütö András.

„Autorul l-a conceput pe Cain în polemică față de reprezentarea biblică, devenită tradițională. În dramă, el este primul răzvrătit din istoria omenirii, primul om a cărui conștiință se trezește la gândire critică, acționează, luptă pentru ceea ce crede că i se cuvine lui și celor ce-i vor urma. Atitudinea contestatară a lui Cain nu este negare în sine; el are un ideal — eliberarea de oprimarea tiranică, înstăpînirea omului asupra propriului său destin. Iată, deci, că piesa pune, în termenii simbolului, o problemă ținînd de dialectica relației individ-putere-libertate. Această dramă (de nebanuite profunzimi și de o acută actualitate) a fost prezentată cu succes de diferite trupe din mai multe țări: sînt convins că vom putea și noi, sub bagheta regizorală a lui Völgyesi András, să ne ridicăm la nivelul partiturii dramatice, al mesajului ei umanist. Credința mea de om de artă și de cetățean este că nu ajunge să traduc opera literară în limbajul scenei, ci trebuie să transmitem publicului și propriul nostru mesaj omenesc”.

Maria Marin

telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“

Săptămîna patinilor de Paul Anghel. ● Este așteptat în librării — și sintem noi în sine într-o emoționată așteptare — volumul de cronică teatrale al kolegei noastre Mira Iosif. „Teatrul nostru de toate serile”. ● Ne plac teatrele care fac o bună popularizare a spectacolelor lor. Ne place reclama vioaie, atrăgătoare, nicereu înprospă-

tată, pe care o face Teatrul Mic realizărilor sale. Dar, aprecînd, cit și cum se cuvine, spectacolul cu piesa Pluralul engleze, parcă nu ne vine să dăm crezare afîșului care ne înformează că Alan Ayckbourn este „cel mai jucat autor englez de comedie”. Poate că cel mai jucat, azi, în Anglia, poate că cel mai jucat autor en-

glez contemporan: căci cel mai jucat autor englez de comedie rămîne Shakespeare, după care vine Shaw, după care... ● Un poet, Gh. Tomozei, elogiază, într-o inspirată tabletă apărută în „Informația Bucureștilui”, programul de sală, în formula lui ideală, criticînd fițuicile improvizate sau caietele pe-

(Continuare în p. 53)

Teatrul studențesc în competiție

Trecerea în revistă a formațiilor de teatru studențesci (care s-a desfășurat nu de mult la Casa de cultură a studenților din București) a alăturat, uneori incredibil, faptul de artă, nevoii de a se afla în treabă, dar a demonstrat încă o dată că teatrul studențesc este un domeniu aparte, în câmpul vast al creației amatorilor.

La Institutul Politehnic din București există formații de teatru pe facultăți, ba chiar și pe ani. Mai în glumă, mai în serios, se vorbea și despre existența unor echipe de grupă; dar Institutul Politehnic nu este o excepție. Numărul mare al formațiilor studențesci dovedește că viitorii intelectuali consideră teatrul un mod de comunicare necesar; calitatea unor spectacole demonstrează coerența unei gândiri teatrale care știe să utilizeze în mod adecvat tinerețea, spontaneitatea, sinceritatea grupului de interpreți. Spectacolele studenților vădese o imensă investiție de pasiune, de talent, de inteligență, conștiință trează, responsabilitate civică activă, disponibilitate pentru nou. Desigur, aceste premise se cer valorificate, evitându-se exagerările, expresia sofisticată. E o evoluție care ține, desigur, și de clarificarea ideilor, și de educația estetică, și de bunul-gust, și, nu rareori, de bunul-simț. Dorința de a evita modelele devine ea însăși, cu timpul, un fetiș, cu ticuri și poncife obositoare. Una dintre temele care se discută îndelung la toate festivalurile și colocviile de teatru studențesc este cea a repertoriului specific. Preponderența montajelor și a colajelor în finala primei ediții a Festivalului național „Cîntarea României” arată o oarecare nelămurire față de piesa cu conflict și personaje — fie ea într-un act, două sau trei; spectacolele dovedesc însă că problema repertoriului este, de fapt, o problemă de adecvare.

Nu există, în principiu, texte destinate sau texte nepotrivite studenților. Totul depinde de disponibilitățile echipei. Am văzut, în interpretarea studenților de la I.M.F. din Tirgu Mureș, *Mărirca și decăderea orașului Mahagonny* de Bertolt Brecht. O premieră „pe țară” care folosea un text „nespecific”. Specifică era pofta de a juca, disciplina scenică, pasiunea militantă, demascatoarea, a spectacolului. De la aceleași premise a pornit și Teatrul studențesc din Sibiu, cu suita de spectacole-document dintre care aș cita *Brâncuși împotriva Statelor Unite*. O sinteză a mărturiilor din procesul artei împotriva birocrăției, unei lungi, alteori tautologice, dar, aproape pe tot parcursul, tensionată de dragoste pentru opera marelui sculptor; o dragoste lucidă, un sentiment născut din și

întors în rațiune. O formulă interesantă încearcă și grupul „Podul” de la Casa de cultură a studenților din București, grup cu tradiție și cu succese remarcabile: realizarea unor spectacole pe texte ale unor dramaturgi-studenți. Un asemenea dramaturg pare a se fi ivit în persoana fostului student Nicolae Manea, actualmente inginer, al cărui text, *Aspirații* (titlu provizoriu), se repetă pentru finala celei de-a doua ediții a Festivalului național „Cîntarea României”. Studenții-interpreți au mai jucat, și desigur vor mai juca, texte dramatice scrise de colegii lor. Cercul de teatru al I.M.F. din Cluj-Napoca joacă *Declarația dramatică de pace „Cînd curcubeul era singe”*, semnata de studentul Eugen A. Zau. Spectacolul este de obicei urmat de discuții și calitatea, nivelul lor dovedesc gradul de implicare politică a tinerei generații în dezbaterele contemporanității. Ar fi de dorit, însă, ca aceste spectacole să găsească și o cale firească de implicare în realitatea concretă pe care o trăiesc și o judecă studenții.

Pentru majoritatea formațiilor, nevoia de teatru se manifestă consecvent și nu doar cu ocazia și în timpul festivalurilor. Formațiile premiate în ediția I (ale caselor de cultură ale studenților din Brașov, Cluj-Napoca, București, Tirgu Mureș, Teatrul studențesc din Sibiu și multe, multe altele) au o activitate permanentă, atât în mediul studențesc cât și pentru publicul larg.

Permanente sînt și înnoirea, reorganizarea echipelor. Această realitate impune și condiții de muncă deosebite. Pentru studenți, munca în formație nu se poate rezuma la participarea la repetiții și la spectacole și, eventual, la unele exerciții de dicție și de mișcare. Spectacolele de grup pe care ei le realizează presupun o anume sincronizare, nu doar a mișcării, ci și a sentimentelor. Activitatea într-o formație de teatru reprezintă o școală a pasiunii și a relațiilor umane, o permanentă solicitare a puterii de muncă, a fanteziei și a inteligenței colective. Desori, animatorul, fie el student, fie el profesionist al scenei, este, pentru echipa lui, concomitent, dramaturg, regizor, secretar literar; dar, mai presus de orice, este cel care știe să asculte și să vorbească, să gîndească împreună cu toți și să simtă pentru toți; succesele unor formații de teatru studențesc se leagă, de mulți ani, de numele lui Constantin Ștefănescu, Dimitrie Roman, Covaci Levente, Cătălin Naum, Radu Basarab ș.a.

Magdalena Boiangiu

CRONICA DRAMATICĂ

PIESA ROMÂNEASCĂ PE SCENĂ

TEATRUL „BULANDRA“

O SCRISOARE PIERDUTĂ

de I. L. Caragiale

Data reluării: 9 februarie 1979.

Regia și decorurile: LIVIU CIULEI.
Costumele: DORIS JURGEA.

Distribuția: VICTOR REBENGIUC (Ștefan Tipătescu); FORY ETTERLE (Agamenon Dandanache); PETRE GHEORGHIU (Zaharia Trahanache); DEM RĂDULESCU (Tache Farfuridi); MIRCEA DIACONU (Iordache Brinzo-venescu); OCTAVIAN COTESCU (Nae Cațavencu); GHEORGHE OPRINA (Ionescu); SIMION HETEA (Popescu); ȘTEFAN BĂNICĂ (Ghiță Pristanda); AUREL CIORANU (Un cetățean turmentat); MARIANA MIHUȚ (Zoe Trahanache).

Reluat într-o distribuție reinnoită „pe ici, pe colo, prin părțile esențiale” — fie-nce iertată această gratuită ironie — spectacolul lui Liviu Ciulei capătă, în vechiul său decor, o nouă strălucire. Căci, pe de o parte, prin prezența Marianeî Mihuț, a lui Victor Rebengiu și a lui Fory Etterle, jocul în întregul său avind alte solicitări, stratul psihologic al spectacolului s-a modificat simțitor; pe de altă parte, ne întâmpină o îmbogățire a plasticii scenice în jocul celorlalți, rod al meditației mai profunde asupra rolurilor din partea fiecărui actor; în sfârșit, e evidentă adâncirea meditației regizorale, consecință a timpului (premierea a avut loc în

1972), dar și a noilor relații care au apărut în structura spectacolului, prin integrarea unor actori cu personalitate artistică puternică. Așa că, putem spune că am asistat la o nouă premieră a piesei, de vreme ce această variantă a spectacolului nu e o simplă schimbare de toalete, o schimbare la față, ci una în fire, o modificare în natura sa; s-a vizat și s-a reușit o transgresare a simbolicii dramatice în simbolică scenică. Spectacolul ne apare îmbogățit, în primul rînd, în privința mișcării, superioară primei variante, ca organizare în spațiu. Formele (obiecte și oameni) intră în configurații plastice pline de armonie, în game coloristice sobre, de o rară calitate. Apoi, ne mai apar rezolvări în privința acordării timpului scenic la cel real, astfel încît ni se redă acel ritm propriu al vieții ce se expune nemijlocit.

Impresia de viață autentică ne-o dă și imbucarea stratului comic în cel dramatic. Pivotal este jocul lui Victor Rebengiu, care compune rolul lui Tipătescu în moduri specifice dramei. Dramatismul lui Rebengiu constă în gravitatea cu care trăiește împrejurările. Tipătescu al său are distanță față de *societatea comică*, dar o distanță patetică, căci e făcută din orgoliu și dispreț. Patosul său este minia, neputințioasă, căci Tipătescu este „arestat” în societatea comică, prins în caruselul ei politic. („Blestemată de politică!” exclamă el, cu vanitate rănită.) Tipătescu al lui Victor Rebengiu trepidează de atîta minie reținută. E un Achile prins într-o mecanică a evenimentelor nedemne. Un Achile chinuit de muște. Aici rezidă comicul burlesc al personajului. Ii răspunde Mariana Mihuț — o revelație, în Zoe — care face un joc al disimulării, legînd dramaticul de comic, viața luată în serios, de joc, trăirea de mască. Mariana Mihuț e o Zoe voluntară, seditioasă și senzuală, cu „accese de nervi”, leșinuri, simulate, de femeie slabă și „iubitoare”. Comicul rezultă din această discrepanță, căci, printre snăvități și slăbiciuni psihice de clorotică, transpare, cu „fervoare rece”, Mița republicană.

O apariție de un comic enorm este, în Dandanaeche, Fory Euterle. Enormul sălășluiește, desigur, în paradoxul personajului, conceput de Caragiale a fi mai senil decât Trahanache și mai sîret decît Cațavencu; dar actorul împinge senilitatea pînă la forma sa clinică, demonstrînd că, și în acest caz, alterarea psihică și dezorientarea mentală nu împieteză asupra unei țări morale. Actorul joacă amnezia senilă pînă la limitele demenței, căci nu uită numai oamenii și relațiile dintre ei, sau cuvintele pe care le rostește, dar și gesturile pe care le face. Vorbire și mișcare pline de sollicitudine, dar fragmentate și vîscoase. Un singur punct de concentrare, de vigilență, în această bună-voință de sonnambul: amintirea întîmplării și gestului reprobabil care i-au adus sinecra politică, rostită nu cu cinism, cum s-ar crede, ci tot cu zaharisită automulțumire.

Spuneam că și jocul celorlalți actori s-a îmbogățit cu detalii ce compun mai pregnant tipologiile. Petre Gheorghiu face mai expresivă înțepenirea onorabilă, de demnitar, a personajului său, Trahanache. Bosumflarea bătrîncească și izbucnirile minioase, poticnite într-o bilbulă precipitată, indică un psihic labil, aglutinat în elisee verbale. Senilitatea, ce se instalează și la el, ține de procesul degradării vieții, fiind o formă a prostiei, cu motivație biologică. Dar *Homo stultus*, ne spune spectacolul, este mult mai complex. Proștia își poate avea rădăcinile și în gândire, dînd acele forme ale comicului absurd ce sînt de limbajul formalizat, strict operatoriu, lipsit, adică, de sensuri eidetice. Fizionomia prostului absurd are, în felul său, grandoare (grandomania), ca în jocul lui Dem Rădulescu în Farfuridi, sau, dacă e însoțită de pandantul său, șiretenia, ia forma luncăoasă, ușuratică, vitalitatea neastîmpărată a animalului, ca în jocul lui Octavian Cotescu în Cațavencu. Proștia poate să-și aibă motivația într-un psihic sărac — omul sărac eu duhul, cum se spune în popor — într-o diminuare sau lipsă a sentimentelor, căpătînd atunci formele stufoarei. Proștul stupid realizat de Mircea Diaconu, în Brînzovenescu, este punctul comic fix al spectacolului. În vinzoleala generală, Mircea Diaconu, prin nemișcare, dă impresia unei prostii minereale. Din cînd în cînd, buzele lui repetă șoptit ceea ce spun ceilalți, cu scopul înțelegerii, fără, însă, ca harul acestuia să-i lumineze o clipă fața, căci ochii elipesc des, a nepriecere. Mai există și proștia ca dezordine mentală provocată de drog, ca aceea a cetățeanului turmentat în interpretarea lui Aurel Cioranu. Anulîndu-și, prin drog, ordinea întrioră, ebrilul este invadat de dezordinea lumii aparente, în care el va căuta, cu obstinație, sprijin: negăsindu-l, i se accentuează starea de vertij. Semnificativ rămîne scena-gag cînd Aurel Cioranu rămîne singur în fața balansoarului părăsit de Zoe și care se clatină. Bejivul imită legănarea scaunului, în dorința de a-și regăsi echilibrul. Mai este și proștia comună, a funcționarului cu voința

anulată de ordinea superiorului, precum aceea a lui Pristanda, interpretat de Ștefan Bănică. În servilismul său, Bănică are atita precipitare, încît gesturile sale provoacă încrețături comice, gaguri mărunte, ce subliniază continuu această dominantă psihică.

Fără îndoială, spectacolul este unul al tipologiei prostiei, în consens cu spiritul piesei. Dacă acceptăm teoria operelor deschise, această deschidere nu poate fi rodul unei ambiguități. Dovadă că interpretările ei sînt cu atît mai bune, cu cît pătrund mai adînc, pe pantele sensurilor, către esență. Această pătrundere întru relevarea esenței este însăși bogăția de viață a interpretării, căci esența nu este schița, forma moartă, ci viața ritmurilor creatoare de forme și de fenomene.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL GIULEȘTI

A CINCEA LEBĂDĂ

de Paul Everac

Data premierii: 28 februarie 1979.

Regia: TUDOR MĂRĂSCU. Decorațiile: GEORGE DOROȘENCO. Costumele: EUGENIA BASSA-CRIȘ-MARU.

Distribuția: CORADO NEGREANU (Vasile Mirea); IRINA MAZANITIS (Duffy); GEORGE BĂNICĂ (Tit Mirea); AGATHA NICOLAU (Marta Mirea); OLGA BUCĂTARU (Hortensia Pocrovan); SABIN FAGĂRĂȘANU (Nicki Pocrovan); RADU PANAMARENCO (Secretarul Stavăr); ATHENA DEMETRIAD (Tovarășa Jimblea); NICOLAI IVĂNESCU (Directorul Bădicu); ION COLOMIET (Blaslu Dohotaru); MIRCEA DUMITRU (Profesorul din vecini); MARIAN LEPĂDATU (Un cheher); S. MIHĂILESCU-BRĂILA (Tovarășul Uică).

Între „Rîga Crypto și Laponia Enigel” și Silică Mirea și A cincea lebedă există diferența că, acolo, personajul alegoric al fa-bulei e El, iar Omul e Ea, în vreme ce, aici, Omul e, pasăminte, El, iar personajul alegoric



Irina Mazanitis (Dufy) și Corado Negreanu (Vasile Mirea)

inzeștră cu grai omenesc e Ea, lebăda. Diferență pur formală, căci versurile barbiene care te izbesc, ca un adevărat prolog, încă de la început, din prima scenă unde se prezintă personajele: „În pat de riu și-n humă unsă, / Împărătea peste bureți / Crai Crypto, inimă ascunsă“ — și „În țări de gheață urgisită / Pe același timp trăia cu el...“ ar putea pune ca niște leit-motive întreaga piesă a lui Paul Everac, al cărui caracter ne duce și mai stăruitor la subtilul barbian cu o accepție medievală, originară, a „baladei“ era strins legată de ideea de dans. Iată, în viața searbădului și gospodărosului director (comercial!) Mirea, apare Dufy, modestă membră a corpului de balet. Apariția, și cu atât mai mult intruziunea în viața lui Mirea a unei alte femei pare, încă din principiu, absurdă, cu atât mai absurdă cu cât femeia cu pricina se situează la antipodul structurii lui sufletești.

Dar, cu tot disprețul ei pentru orice preocupare de perspectivă, cu toată moralitatea ei dubioasă, sau, mai degrabă, cu perfectă ei amoralitate, cu întreg comportamentul și vocabularul ei de „bagaboantă“, această giză a coregrafiei, adică a artei desprinderii de sol, a plutirii, măcar o momentane, într-un spațiu de eter și poezie, e construită dintr-un material de cleștar. „La lămpi de gheață, sub zăpezi, / tot polul ei nu vis visează“... Pentru omul cifrelor, al realității exacte, ea reprezintă nu numai acel „demon al amiezii“, care-i surhidește pe bărbații de-o anumită

vîrstă, ci însuși revelația unei alte lumi. Sorbind din finta Juvenței, Mirea cunoaște o nouă tinerete sufletească, replicile aparent cinice ale „frivolității“ balerine îi zguduie sistemul de valori, invitația ei către imponderabilitate, către o nebanuită Cythera de ferie și vis e cit p-acî să-i distrugă fortăreața de rigoare și pragmatism. „Dar printre ei birfeau bureții...“, fiindcă Vasile Mirea, întâmplător, e și însurat, iar soția lui e o femeie realmente împodobită cu toate meritele. În conflictul ce se iese, astfel, între fericea personală și morala socială, adus de împrejurări, dar și pentru „că-i greu mult soare să îndure / Ciuperea crudă de pădure“/, Mirea abjură. Dufy se vede, într-un chip aparent aidoma de absurd, zdrobită sufletește atunci cînd (și altfel nu putea fi) e izgonită de Cetatea în care, nu pe ușa din dos, ci, ca o adevărată zburătoare, pe ferestra primului etaj, se deprinsese hoștește a se strecura. „Dumnezeu să te ierte“, îi spune ea, cu năduf și cu milă, și îl părăsește într-o impertinență umilînță, desculță și în combezon, lăsînd acolo pantofii și rochia și culegîndu-și de pe fotoliu (remarcabilă metaforă scenică) doar treniul și poșeta.

Dar, cum spuneam, altfel nu putea fi. E „cinstit“ ce a făcut Vasile Mirea, băgîndu-și ibovnicia în casă în timp ce soția lui era în spital? E mai „cinstit“ impecabilul menaj al lui Nicki Pocerovan cu soția sa Hortensia, care nu l-a iubit niciodată, care își înăbușă cu ineret o veche dragoste pentru un altul și își interzice, totodată, și orice deschidere sufletească? E „cinstit“ boemul frate Tit, poetul amator, cum certat cu munca, „raisonneur“ nonconformist și adesea seducător? Dar toți ceilalți „judecători“? Iată, Paul Everac, magistrat prin formație și moralist prin structură, lasă, programatic, în seama noastră „pronunțarea“.

În regia lui Tudor Mărișeu, care, desigur în colaborare cu autorul, a extrapolat și a interpolat în chip ferocit unele texte față de cel publicat în revista „Teatrul“, spectacolul are forță și suspens. Să fie, oare, o invitație spre perspectiva unei strivitoare „ananké“ de tragedie greacă situarea aceea la ameteitoare înălțime a membrilor prezidîndului ce judecă un biet om aflat la nivelul podelei, și ale căror vorbe ajung la spectatorii reverberate prin amplificator?

Biruină în lupta împotriva unei distribuiri ingrăte (ne împăcam mai greu, cumva, la teatru, decît la operă, cu actori al căror fizic nu prea corespunde cu ideea ce ne-o facem despre personaj). Corado Negreanu a jucat cu bună economie de mijloace un Vasile Mirea sobru, mereu mai descumpănit de nemaiapomenita lui întîmplare, care îi depășește, parcă, tot timpul, posibilitățile de înțelegere. Irina Mazanitis (Dufy) a trăit cu dăruire un rol cu adevărat generos, pură în frivolitatea ei (mai mult sugerînd-o și oprindu-se, cu bun-gust, dincoace de margi-

nea trivialului — în expresie și gest), convingătoare, dacă nu întotdeauna în aspectele de lirism, în orice caz, în dramatismul scenei finale. O partitură la fel de generoasă a cîntat „con brio”, smulgînd adesea aplauze la scenă deschisă, George Bănică (Tit, fratele lui Vasile). Implacabilă în cartezianismul ei, Agatha Nicolau (Marta Mirea); prezență scenică agreabilă ca întotdeauna, poate puțin prea șarjată în partea întâi, Olga Bucătaru (Hortensia Pocrovan). Corecți în rolurile lor: Sabin Făgărășanu (Nicki Pocrovan), Athena Demetriad (tovarășa Jimblea), Radu Panamarenco, Nicolai Ivănescu, Ion Colomiț, Mircea Dumitru, Marian Lepădatu. După un lung șir de personaje comice sau de gangsteri ai ecranului, l-am revăzut cu plăcere pe S. Mihăilescu-Brăila într-un rol în care buna lui experiență de profesionist l-a oprit să depășească limitele prezăvute de autor.

Funcționale, profitînd cu inteligență de mijloacele tehnice avute la dispoziție, decourile lui George Dorosenco. Un cuvînt bun pentru ilustrația muzicală (se pare că astăzi nu se mai poate, și gata, nici o piesă de teatru fără ilustrație muzicală) a ing. Lucian Ionescu.

Radu Albală

TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA

SCAUNUL

de Tudor Popescu

Data premierei: 9 februarie 1979.

Regia: CONSTANTIN DINISCHIO-
TU. Scenografia: EUGENIA TĂRĂ-
ȘESCU-JIANU.

Distribuția: LUCIAN IANCU (Oni-
ra); JEAN IONESCU (Blanda); RO-
MEL STĂNCIUGEL (Avram); EMIL
SASSU (Tudor); VIRGIL ANDRIES-
CU (Sandu); EMIL BIRLADEANU
(Groz); ILEANA PLOSCARU (Irina);
EUGENIA LIPAN-PETRE (Mina);
CRISTINA MINCULESCU (Zamfira);
LONGIN MĂRTOIU (Dima).

Se cuvine să începem prin a scoate din nou în evidență interesul statornic pe care Teatrul Dramatic din Constanța îl arată dramaturgiei contemporane originale, interes care s-a tradus, de-a lungul anilor, prin numeroase și interesante spectacole cu piese noi.

Beneficiarii direcți ai acestei politici reper-
toriale stăruitoare au fost mai cu seamă Horia
Lovinescu și Dan Tărbilă, după care ur-
mează (în ordinea hărniciei și a propriei lor
reușite) dramaturgi ai meclagurilor dobro-
gene și, mai rar, Mircea Radu Iacoban sau
Aurel Buruga, Paul Everac sau Dumitru
Radu Popescu nu sînt dramaturgii „casei”,
dar aceasta e doar o constatare, și nu are
nici o umbră de reproș, cită vreme, con-
stant, aici se vedește interesul ridicat pentru
creația originală, de care vorbeam. Tudor
Popescu e constănțean. Faptul în sine nu
are importanță, dar a contribuit la promo-
varea piesei sale pe scena constănțeană. Să
treccm peste acest detaliu cu valoare afectivă,
pentru a vedea că această stagiune a impus,
cel puțin pînă la această dată, numele unui
nou dramaturg. A debutat pe scenă, în anii
treceți, cu un erou local, ca să spunem așa,
la Baia Mare și la Piatra Neamț. Prozator
larg rîspîndit și mult gustat printre ado-
lescenții, cu cele vreo douăsprezece romane
ale sale, abia în această stagiune se desprinde
din evasianonimat (ca dramaturg, firește)
odată cu premierele piesei sale *Băiatul cu
floarea*. Tot despre adolescenți e vorba și în
această piesă, ca în cele mai multe dintre
romanele sale. Și, dintr-o dată, un salt, un
are peste vîrste, pînă în lumea „vîrstei a
treia”; și, deopotrivă, o înnoire surprinză-
toare a umeltor sale. Nu mai e o piesă a
faptelor de viață în succesiune, fiecare dintre
ele semnificînd ceva, altceva, ci o piesă a
semnificațiilor generale, desprinse din cu-
mulul faptelor de viață consumate demult.
Nu e o piesă de acțiune, în orice caz, nu
de acțiune exterioară, ci de meditație, de
alegere și cernere a problemelor vitale, în
planul conștiinței, de bună-seamă.

Cu o singură excepție, personajele piesei
sînt oameni care au părăsit categoria denu-
mită curent „populație activă”. Sînt pensio-
nari. Toți au dreptul să se bucure de o
rază de soare, pe o bancă, în Cișmigiu. Au
libertatea nelimitată să se bucure de timpul
care le-a rămas. Și au datoria să-și pună
— unii altora, sau lor înșile — întrebări:
cătore ce se îndreaptă? Ce e moartea, ce sem-
nifică trecerea în neființă? Cum au trăit?
Mai ales, cum au trăit? Sînt oamenii care
au traversat o epocă de prefaceri revoluțio-
nare, sînt oamenii care au făcut acea epocă,
de înalte idealuri, de aspirații luminoase, dar
și de greșeli, uneori ireparabile, alteori greu
de vindecate, întotdeauna imposibil de uitat.
Nu e la îndemîna fiecăruia să se înalțe peste
sine pînă la înțelegerea sensurilor majore ale
acestei epoci care a fost totuși ea existența
lor. Dar nici muld dintre ei nu poate scăpa
întrebărilor grave care se pun, pe care și le
pun, acolo, în aparent calma lume a soarelui
blînd, pe o bancă din Cișmigiu: Cum am
trăit? Am fost fericiți? Ce a însemnat feri-
cirea noastră? Am avut dreptate? N-am
avut? Am fost buni, dreți, generoși? Sau
egoști, răi, meschini? Am fost pe măsura

epocii noastre? Sau am străbătut-o indife-
renți, preocupați doar de mica noastră mul-
țumire personală? Suma acestor întrebări,
cărora fiecare le dă răspunsul său, pe mă-
sura ființei sale, pe măsura trecutului său,
pe măsura victii sale întregi, suma acestor
întrebări alcătuiește substanța filozofică a
piesei, iar ideea dominantă care se împune
este că întreaga existență a fiecăruia, pînă
în cea din urmă clipă, trebuie înclinată
binelui omenirii și fericirii omului, cu prețul
oricărui efort și al oricărui sacrificiu.

Cum spuneam, acțiunea piesei se consumă
în cîmpul ideilor, impulsurile sînt date de
întrebările care se nasc firesc, logic, scutu-
rînd apatiile, neliniștind, iritînd chiar. Cu
măsură, își fac loc observații ironice, mali-
țioase. Rîdicolul nu scapă autorului și rîdi-
colul este sancționat prompt, cu poantă fină
Tonul general, însă, este grav și tulbură.
Este o piesă interesantă, care incită interesul
și obligă la meditație. Este și o piesă difi-
cilă, pentru a cărei punere în scenă se cere
o trupă omogenă, de înalt randament, și
un regizor cu un anume temperament ar-
tistic. Trupa există la Constanța, regizorul a
lipsit. Nu cred că e vorba de un eșec al
regizorului Constantin Dinuleschi, cred, mai
degrabă, că e o eroare în însăși asumarea
răspunderii regizorale. Harnicul autor al atîtor
spectacole pe care le-am apreciat pentru pro-
fesionalismul lor nu a găsit cheia care să
întoarcă arcul mecanismului acestei piese.

Acțiunea se derulează greoi, momentele se
leagă fragil și se destramă lesne, lipsește
ceoul grav, adînc. Detalii, aparența, izgo-
nese, destramă, spulberă atmosfera. Decorul
Eugeniei Tărășescu-Jianu nu e un cadru po-
trivit problematicii piesei. Este recompus
Cișmigiu, cum îl știm, cum îl cunoaștem, cu
alci, podețe, bănci și trunchiuri de arbori
înalti, dar lipsește lumina calmă a soarelui,
taina acestui colț retras. În absența atmo-
sferei de spiritualitate, ce puteau dobîndi în-
terpreții? La ce puteau năzui? La schi-
tarea unor portrete, fapt izbutit de fiecare în
parte: cu mai multă subtilitate și rafina-
ment la Jean Ionescu (Blanda), Heana Plo-
scau (Trina), Emil Birlădeanu (Grozu), pe
cîi mai directe, mai deschise percepții im-
ediate, la Lucian Iancu (Onira), Romel Stăn-
ciugel (Avram), Emil Sasșu (Tudor), Virgil
Andriescu (Sandu), Eugenia Lipan-Petre
(Mina), Cristina Mănculescu (Zamfira) și
Longin Mărtou (Dima).

Impresia finală rămîne că această trupă,
alcătuită din actori dotați, prea cunoscuți
pentru a le mai elogia meritele și realiză-
rile, ar fi putut realiza cu piesa lui Tudor
Popescu un spectacol înălțat mult peste li-
nuta corectitudinii, dacă, așa cum spuneam...

Virgil Munteanu

TEATRUL DE STAT „VALEA JIULUI” DIN PETROȘANI

PETRU RAREȘ

de Horia Lovinescu

Data premierii: 24 februarie 1979.

Regia: FLORIN FĂTULESCU. Sce-
nografia: BOGDAN ULMU.

Distribuția: MIHAI CLITA (Petru
Rareș); VIRGIL FLONDA (Roșca);
AVRAM BIRĂU (Diacul); MIOARA
MIREA (Maria); ȘERBAN IONESCU
(Ioniță); NICOLAE GHERGHE (Mi-
lu); DUMITRU DRĂCEA (Trotu-
șan); ILIE ȘTEFAN (Dumșa); FLO-
RIN PLAUR (Buru); COSTIN ILI-
ESCU (Grozowski); ALEXANDRU
ANGHELESCU (Soliman); ROSMA-
RIN DELICA (Alexandru Vodă);
CORVIN ALEXE (Ostaș I); MIRCEA
ZABALON (Ostaș II); VASILE BOAZĂ
(Ostaș III).

După zece ani de la premiera pe țară, se
reia, în sfîrșit, singura piesă istorică scrisă
de Horia Lovinescu, cum autorul însuși o
subliniază. Și, totuși, textul n-a fost trecut
cu vederea de critică. Articole și pasaje de
carte au stabilit valoarea noului mod de
abordare a cronicii celor două domnii ale
lui Petru Rareș. Numeroasele tablouri, în care
personajele realcătuesc o imagine a epocii
diferită de cea cunoscută din *Luceafărul* lui
Delavrancea, să fie îngreunată, oare, vreme
de un deceniu, urcarea *Loctîitorului* în con-
stelația repertorială?

Piesa, prin structura complexă a persona-
jului central, prin modul subtil de interpre-
tare a faptului istoric, prin prelungirea sem-
nificației lui dinspre trecut, în plan estetic și
extraestetic, spre o înțelegere proprie spec-
tatorului de azi, realizează, printre primele,
o deschidere în planul posibilităților de regi-
zorare a dramei de inspirație istorică. Regi-
zorul Florin Fătulescu, în decorul funcțional
conceput de Bogdan Ulmu, a construit o
reprezentare în care replica lui Horia Lovi-
nescu pune în valoare calitățile colectivului
actoricesc și trece rampa firesc. Spațiul sce-
nic apare acrisit, în ciuda mulțimii persona-
jelor care îl populează, acțiunea se derulează
limpede, secvență de secvență, sensurile sînt
decupate cu precizie și cu meșteșug. Tonul
este aspru, relațiile conving, în raport cu
identitatea personajelor, cronica mișcată a
vremii este restituită în consens cu ideile
textului. Semnele teatrale sînt puține și
clare, tensiunea este menținută în scenă

aproape pe tot parcursul spectacolului. Pornind de la o concepție clară, tânărul regizor a reușit să stimuleze creativitatea actorilor, să o integreze gândului său de spectacol, să producă o reprezentatie care onorează scena. Se disting actori din generații diferite: Mihai Clita, în rolul titular, prin forța cu care susține dificila partitură a lui Petru Rareș; Virgil Flonda, parec decupat dintr-o frescă; Avram Birău, reunind într-un același sens personaje ca Diacul, Peresvetov, Tălmăciul; Nicolae Gherghie, în Mibu, șef de partidă boierească trădătoare de domn și de țară, apoi Șerban Ionescu (Ioniță), Florin Plaur (Buru).

Grupul boierilor acționează unitar. Alexandru Vodă și tandemul ostașilor nu trec deloc neobservați, un moment cum este cel al „ritualului Călușarilor” depășește pitorescul, roluri restrinse (în care apar Costin Hiescu, Mireea Pinișoară, Alexandru Anghielescu, Felix Anton Rizea, Rosmarin Delica, Corvin Alexe, Mircea Zabalou) stabilesc, cu bună măsură, un cadru de epocă, fixind o atmosferă în care interpretii lui Petru Rareș, lui Grigorie și Diacului găsească punctele de sprijin necesare pentru a-și evidenția personajele.

Este un spectacol de echipă; discursul regizoral și monoloagele lui Rareș-Clita nu și-ar fi atins adresa și nu și-ar fi dobândit ecoul, în alte condiții. Acest fapt apare cu atât mai evident cu cât interpretele rolurilor feminine, „mobilind” doar distribuția și spațiul scenic, derutează prin grația lor desuetă, alterând ritmul și tonul reprezentației, joacă actorilor cu care intră în replică. Ilustrația muzicală nu reușește să salveze nesiguranta prelungită a „tablourilor boicitoarelor”. Este singurul compartiment care nu funcționează firesc, ca să nu spunem că funcționează împotriva spectacolului.

Antoaneta C. Iordache

TEATRUL DE NORD DIN
SATU MARE—SECȚIA ROMÂNĂ

ANOTIMPUL SPERANȚEI

de Viorel Cacoveanu

Cu câțiva ani în urmă, am văzut la televizor o auctă tulburătoare, dintre acelea ale căror tilenri nu le uți ușor. Era vorba despre un tinar inginer de pe un șantier hidrotelnic, care, într-o împrejurare deosebită, a dispus, cu de la sine putere, tăierea unor copaci ce împiedicau lucrările, con-

Data premierei : 23 ianuarie 1979.
Regia: MIHAI RAICU. Scenografia: KEMÉNY ÁRPÁD.
Distribuția: ȘTEFAN MIREA (Mihai Dorna); VIORICA MIȘCULEA (Anca Dorna); CONSTANTIN DUMITRA (Pompiliu Săndulache); ION TIFOR (Radu Livada); CAROL ERDÜS (Dinu Florescu); MARCEL MIREA (Simion Simion); CORNEL FRIMU (Marin Stănică); CONSTANȚIN MIRON (Aurel Cernat); PETRE PANAIT (Cezar Oțel).

știent că fapta ar putea fi interpretată ca un delict. Cu alte cuvinte, un om respectă Legea (în situația dată, caracter legie avînd lucrările șantierului), dar intră în conflict cu legi ce pot deveni caduce sau pot fi greșit interpretate. Piesa lui Viorel Cacoveanu este inspirată din cazul acela. Fără a diminua meritele lucrării, trebuie din capul locului să ne exprimăm regretul că piesa, în loc să lărgescă, a restrîns semnificațiile faptului de viață brut, într-un interviu publicat în caietul-program, autorul însuși recunoaște că faptul care l-a inspirat apare „ateumat din păcate mult în piesă”, iar în altă parte se plînge de „observațiile, tăieturile, micile sebumbări mari pe ici pe colo... variantele ș.a.m.d.”. Nu știm cum va fi arătat versiunea inițială, dar e clar că — raportînd-o pe cea finală la faptul de viață inspirator — s-a trecut pe lingă șansa unui personaj excepțional, un meșter Manole pe care patima și vocația îl aduc în situația de a-și oferi propria viață spre a fi zidită în corpul opereii.

Piesa *Anotimpul speranței*, așa cum ne-a apărut pe scena Teatrului de Nord, este centrată pe un conflict de natură etică. Eroul său, Mihai Dorna, își asumă riscul unui act, în aparență, în afara legii, pentru că privește viața cu ingenuitate, cînslea fiind pentru el datul fundamental al existenței în colectivitate. Abia după ce asupra sa vor plana grave acuzații, omul va înțelege că nu e destul să ai de partea ta adevărul, atîta vreme cît nu poți s-o și dovedești. În cazul dat, adevărul lui Mihai Dorna va răzbi cu multă greutate de sub straturile de lașitate, calomnie sau teamă.

Un personaj interesant este Dinu Florescu, a cărui lașitate se deglizează în intranșigență. Comod în gîndire, în stare să se lepede cu ușurință de un om a cărui cînslea avusese, totuși, timp să o emonască, el se dovedește lipsit de pasiunea adevărului, o infirmitate nocivă, în general, și dăunătoare profesiei sale, în particular.

Spectacolul realizat de Mihai Raicu s-a axat pe ideea responsabilității. Net diferențiate prin natura lor, cele două personaje principale, Pompiliu Săndulache și Mihai Dorna, sînt trașant opuse în spectacol, care



Petre Panait, Marcel Mirea, Ștefan Mirea și Ion Tifor în „Anotimpul speranței” de Viorel Cacoveanu

se încheie în ton deschis agitarie. Interpretarea tânărului actor Ștefan Mirea s-a distins printr-un zbucium dramatic sincer, de-a lungul unui drum sinuos. În interpretarea lui Constantin Dumitra, directorul Săndulache a apărut ca un individ excesiv de superficial, chiar flustratic, denaturând astfel imaginea arivistului dur, lipsit de scrupule. Carol Erdős (Dinu Florescu) și-a scutit personajul de zbatere lăuntrică, instalându-l într-o inexpressivă neutralitate. Un tip de robustă onestitate creionează Ion Tifor (Badu Livada), iar Petre Panait (Cezar Oțel) are haz și naturalețe, în rolul unui tânăr în curs de reabilitare: funcția sa dramatică în spectacol ar ereste dacă s-ar renunța la tenta melodramatică. În rest, interpretările sînt corecte, integrate ansamblului: Viorela Mișchilea (Anca Dorna), Marcel Mirea (Simion), Cornel Frînu (Stănică), Constantin Miron (Cernat), cu toții descurcîndu-se onorabil, pe o scenă ocupată aproape în exclusivitate de decorul greoi conceput de Kemény Árpád, într-o desconsiderare totală a necesităților spațiului de joc.

Dar, dincolo de orice alte observații, spectacolul sîtmărean se recomandă prin acuitatea dezbaterii etice.

Dumitru Chirilă

TEATRUL „ION CREANGĂ”

CINE SE TEME DE CROCODIL ?

de Alecu Popovici

Îată a patruzecoa piesă-vis (mai bine zis, traducînd realitatea în imagini de tipul visului), care nu se deosebește prea mult de celelalte 39 de lucrări, mai bune sau mai slabe, ale lui Alecu Popovici. Ca și alți cro-

Data premierei : 15 februarie 1979.

Regia : OLIMPIA ARGHIR. Scenografia : ELENA SIMIRAD MUNTEANU. Muzica : ION CRISTINOIU. Mișcarea scenică : VICTOR VLASE. Acrobația : ALOIS KRATEYL.

Distribuția : ALEXANDRINA IALIC (Daa) ; NEOFITA PATRAȘCU (Bunica) ; JEANINE STAVARACHE (Mai) ; DUMITRU ANGHIEL (Gore) ; ROMEO STAVĂR (Left) ; BORIS PETROFF (Leon) ; GABRIEL IEN-CEC (Rob) ; LUCIAN MUSCUREL (Dilu) ; YASILE MENZEL (Tarzan) ; NICOLAE SPUDERCĂ (Doctorul) ; PAULA FRUNZETTI (Pappa).

nicari, mă simt ispitită să nu iau comedia muzicală *Cine se teme de crocodil?* drept una dintre cele mai bune scrieri ale producivului și talentatului autor de literatură pentru copii.

Reluînd un pretext favorit — călătoria pe tărîmurile fantasticului, în căutarea fie a unui cîntec, fie, în cazul de față, a unui tată, plecat să extragă petrol în... jungla africană —, fără să se lepede de unele lieri (de pildă, de a confrunta personaje-copii din zilele noastre cu eroii ai cărților de căpătî ale copilăriei), Alecu Popovici ne oferă, de data aceasta, un cocktail de motive literare legate, între-nu fel sau altul, de interferența dintre cotidian și fabulos. Ceea ce se vede pe scenă — peripețiile fetiței Daa, într-o junglă antropomorfizată — este agreabil, viu, optimist, are umor. Pornind cu încredere în forțele biuelui, nu se poate ca negura abătută asupra întîmplărilor din visul fetiței Daa să nu se destrame repede, alungată de ritmurile vesele. „Păcatele” de care trebuie să se ferească orice copil sînt mustrate lîmpede pe calea divertismentului grațios, morala e servită în învelișul dulce al magiei teatrale.

Îchinat Anului internațional al copilului, spectacolul montat de Olimpia Arghir, cu



Paula Frunzetti, Vasile Menzel și Alexandrina Halic

fantezie, cu bun-gust, cu știința armonizării elementelor musicalului, demonstrează că la Teatrul „Ion Creangă” există un mănunchi de actori excelenți, ași de performanțe coregrafice, acrobatică și de pantomină. Încântătoare este fetița Daa în interpretarea Alexandrinei Halic. Întruchipările de copii buni sau uricioși ale Alexandrinei Halic m-au emoționat întotdeauna, prin caracterul lor luminos; la premiera *Crocodilului...* au triumfat, încă o dată, gingășia, sensibilitatea, inocența acestei actrițe, pe care trecerea vremii pare să n-o atingă. Am admirat-o din nou pe Jeanine Stavarache, pentru agilitatea ei ieșită din comun, pentru performanțele acrobatică realizate în năzbitiile maimutei Mai. Foarte amuzantă, compoziția lui Gabriel Ienecc, dezinvoltă parodie la adresa lui Tarzan. O figură umoristică, de „monstru adorabil”, creionează, en haz și seninătate, Lucian Muscu (Crocodilul). Bonomia populară a Leului, înfățișat de Boris Petroff, cumsecădenia Elefantului, realizat de Romeo Stavăr, sînt noștime în sine și originale ca soluție de „caractere”. Robinson Crusoe, așa cum și l-a închipuit Vasile Menzel, se arată a fi omul cel mai șugubăț și mai comunicativ din lume, iar Papagalul colorat al Pauliei Frunzetti se distinge ca o notă de pitorese. În roluri cam ingrate, siluete fără consistență, Dumitru Anghel, Neofita Pătrașcu, Nicolae Spudorec s-au descurcat fiecare cum a putut, în limite onorabile, spre a sluji ideea de echipă.

Într-o junglă colorată și poetică imaginată de Elena Simirad-Munteanu, atmosfera este animată de melodiile sprințare ale lui Ion Cristinoiu.

Valeria Ducea

TEATRUL MIC

ZBOR DE STICLEȚI

de Dumitru Bobircă

Data premierei: 1 martie 1979.

Regia: DEM. RĂDULESCU. Scenografia: ADRIANA LEONESCU.

Distribuția: PETRE MORARU (Directorul); MONICA GHIUȚĂ (Sora); DEM. RĂDULESCU (Ignat); JEAN LORIN FLORESCU (Caraulă); DAN CONDURACHE (Lică); IOANA PAVELESCU (Lia); TATIANA IEKEL (Amandina); ILEANA DUNĂREANU (Liția); MARIA POTRA (Leana); JEANA GOREA (Meri); DOINA ȘERBAN (Cici); ANDI ȘTEFĂNESCU (Măndel); FLORIN VASILIU (Griguță); ELENA POP (Bucătăreasa); ADRIANA ȘCHIOPU (Liliana); DOINA FĂGĂDARU (Pufica); MIHAI DINVALE (Ristică); SORIN MEDELENI (Băiatul cu flori, Băiatul cu dulciuri, Băiatul cu cureani); STAMATE POPESCU (Nașul); ANA SCARLAT (Nașa); ION CIPRIAN (Șoferul); VASILE PUPEZA (Tinărul); ANDREI MULLER (Ioachide).

Dacă am face abstracție de conținutul celei de-a cincea premiere a Teatrului Mic, am putea spune că momentul a avut un înțeles aparte: pentru că, în vecinătatea unuia dintre importanțele întreprinderi industriale ale Capitalei (Fabrica de confecții și tricotaje București), a fost dat în folosință un modern club, cu o sală aptă să găzduiască spectacole ample, iar premiera Teatrului Mic, susținând solemnitatea inaugurală, a avut loc în acest club.

Așadar, gestul are o anume semnificație politică: artistul vine în mijlocul producătorilor de bunuri materiale nu întâmplător, cu reprezentatii relativ „obosite”, ci le oferă lor, ummicitorilor — și nu publicului îndăntinat al premierelor — clipa creației, spectacolul dintii.

Dar să vedem și despre ce este vorba. Într-un așa-numit „hotel cu bază de recuperare”, ai cărui oaspeți sînt, se pare, reumaticii și astenicii, unul dintre pacienți, technicianul veterinar Caraulă, șeful unei misterioase secte religioase, reușește, prin intermediul unei rețele de complici, să escrocheze, probabil timp destul de îndelungat (din moment ce reușește să facă din sora-șefă, mîna dreaptă a directorului-medic, o zeloasă slujitoare a sectei), populația din respectivul teritoriu balneoclimateric. Demascat (nu se știe prea

bine cum, așa cum nu se știe nici cum a reușit să-și înjghebeze „organizația“), Caraulă va fi dat pe mâna miliției. Dar piesa nu-și găsește aici sfârșitul, pentru că urmează încă un act, fără nici o legătură cu restul, în care unul dintre pacienții corecți ai hotelului (actorul de estradă Lică) va prilejui o nuntă cu bucluc.

Această fragilă construcție de vodevil apelează la peste douăzeci de personaje; dar nici unul dintre ele nu oferă actorului posibilitatea întruchipării onorabile, fiind false, neînțarite dramaturgic; replicile lor nu au tangență cu literatura.

Un anunț dintr-un ziar bucureștean ne informa, în ziua premierei, că piesa este o virulentă satiră antimistică. Din păcate, aceasta a fost doar eticheta sub care s-a strecurat în repertoriul Teatrului Mic un text care n-ar fi fost acceptat nici spre lectură la un cenaclu de dramaturgie.

Dar, să trecem peste evaluarea lucrării (dacă se poate concepe așa ceva, într-o cronică), presupunând că ea acoperă o parcelă de realitate. Din păcate aceasta nu se împlinște. Autorul, în intenția firească de a milita pentru convingeri ateist-științifice, scapă din vedere, totuși, că misticismul, atunci când acționează, când este veritabil, izvorăște din straturi prea profunde ale psihicului pentru a încerca să-l combată caricaturizându-l, fără să știi nici să desenezi.

Firește, chiar pornind de la hazliile cazuri de „vrăjitorie“, un scriitor ar fi știut să înfripeze măcar o comedioară bine construită, în stare să ofere un pretext de spectacol. Cât de grea a fost, în cazul de față, încercarea de a descoperi un motiv regizoral, este lesne de înțeles. Actorul Dem. Rădulescu a testat, erdem, toate soluțiile posibile, inclusiv modificarea unor replici: *Zborul de sticleți* nu l-a ajutat cu nimic. În asemenea ocazii, regizorii apelează, pur și simplu, la forfecă, încep cu sfârșitul, inventează încă

trei personaje, numai să iasă ceva. Dem. Rădulescu nu are, după câte știm, acest obicei; și, dacă e adevărat că a preluat spectacolul „din mers“, de la alt regizor, nu avea nici cînd s-o facă. Cum toate împrejurările au fost sub semnul grabei, a ieșit ce-a ieșit: un spectacol foarte, foarte lung (două ore și un sfert), în care doi actori talentați (Dan Condurache și, bineînțeles, Dem. Rădulescu) s-au străduit să smulgă aplauze și uneori chiar au reușit.

Alți actori, deși evoluînd sub auspiciile unei scenografii cumpănite, profesionale (Adriana Leonescu) și ale unei ilustrații muzicale cumînți (ing. Lucian Ionescu), au fost, socotim, victime inocente ale rolurilor. De pildă, nu-i putem reproșa nimic Ioanei Pavelescu: a fost convingătoare, exact atît cît a fost convingător personajul. La fel s-a întîmplat cu Jean Lorin Florescu, cu Tatiana Iekel, cu Mihai Dinvale. În apariții episodice (Lițica și Băiatul cu flori, duleiuri și curcani), Ileana Dunăreanu și Sorin Medeleni au fost inspirați, depășind limitele date și aducînd o notă proaspătă, de autenticitate. Vasile Pupeza (actor, se pare, încă nedescoperit de regizori) a punctat cu naturalețe cele citeva momente.

Nu putem încheia fără a ne întreba: ce fel de premiere prezintă teatrele din Capitală muncitorilor, „la ei acasă“? Un gest similar a săvîrșit, nu de mult, Teatrul „Nottara“, tot cu un text de îndoielnică valoare literară semnat de un debutant. Nu putem ști dacă Teatrul Mic va adopta aceeași atitudine de „discreție“: trebuie totuși spus că, din asemenea „descinderi“ „în mijlocul clasei muncitoare“, nu se înțelege bine dacă este vorba de un joc „de-a premierele“, vizînd o simplă bifare a cifrei planificate, sau de intenția sinceră de a servi o sănătoasă politică culturală.

Paul Tutungiu

ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

ÎNSEMNĂRILE UNUI
NECUNOSCUT

dramatizare de Ion Cojar
după F. M. Dostoievski

Ne face plăcere să fim întîmpinați de Teatrul Național cu opere durabile, cu autori redevabili, ne face plăcere să reîntîlnim pe

prima scenă a țării — fiindcă, dincolo de inegalități, de ezitări, de erori, de neîmpliniri, Naționalul rămîne, așa cum se și cuvine, prima scenă a țării — ne face, așadar, plăcere să-i știm, alături de clasicii noștri, pe marii scriitori universali. Ne bucură să-i aflăm, alături de Caragiale, Alecsandri, Camil Petrescu, pe Shakespeare, pe Plaut, pe Dürrenmatt... și, acum, pe F. M. Dostoievski. Printr-o dramatizare, totuși, pe F. M. Dostoievski, prin dramatizarea unui roman nu chiar de tinerțe, precedînd marile sale opere, totuși, pe F. M. Dostoievski.

Bucuria noastră este alimentată și de constatarea că dramatizarea — cea dintîi realizată de un autor român după o operă dostoievskiană — este de o excelentă calitate, Ion Cojar reușind o foarte echilibrată im-



Scenă din spectacol

Data premierei : 6 februarie 1979.
Regia : ION COJAR. Scenografia : DAN JITIANU și DANIELA CODAR-CEA.

Distribuția : MATEI ALEXANDRU (Egor Ilici Rostanev) ; GRIGORE GONȚA (Foma Fomici Opiskin) ; ADRIAN PINTEA (Serghei Alexandrovici) ; CONSTANTIN DINULESCU (Exgraf Larionovici Ejev-ikin) ; COSTACHE DIAMANDI (Gavrila) ; OVIDIU MOLDOVAN (Falalei) ; RADU GHEORGHE (Pavel Semionovici Obnoskin) ; BOGDAN MUȘATESCU (Ivan Ivanici Mizincikov) ; SIMONA BONDUC (Generăleasa) ; CELLA DIMA (Amfisa Petrovna Obnoskina) ; ILINCA TOMOROVEANU (Nastenka) ; DIDONA POPESCU (Ana Nilovna Pereplîțina) ; CATIȚA ISPAS (Tatiana Ivanovna) ; MITZURA ARGHEZI (Praskovia Ilinișna) ; TINA IONESCU (O boieroaică scăpătată) ; ILEANA IORDACHE (O călugăriță) ; ARIANA OLTEANU (O doamnă în vîrstă) ; LAMIA BELIGAN (Sasa) ; ADRIAN MUNTEANU (Iliușa).

binare a rigorilor genului cu esența *Insemnărilor...*, eliminînd prisosul epic fără a sărăci conținutul, concentrînd fără a produce sincope în acțiune, esențializînd fără a schematiza. Regizor cu o bogată experiență și cu realizări remarcabile, Ion Cojar se dovedește și un om de cultură cu spirit fin și pătrunzător, și un condeier înzestrat, astfel că dramaturgia lui, desprinsă de spectacolul Naționalului, are, cu siguranță, o existență proprie. Dar ea dobîndește, în spectacolul lui Ion Cojar, o strălucire aparte,

spectacolul însuși fiind, după părerea noastră (oricite observații s-ar putea face, oricîte rezerve s-ar putea formula), de o valoare sigură și de demnitătea primei noastre scene. „Satul Stepancikovo și locuitorii săi” precede și prevestește operele de mai tîrziu ale marelui prozator, personajele importante ale romanului vor renaște, prin datele lor esențiale, în „Demonii”, în „Crimă și pedeapsă”, în sfîrșit, în „Frații Karamazov”. Iuier evident în structura psihologică a celor două personaje centrale ale dramatizării, colonelul Rostanev și Foma Fomici Opiskin, iuier evident și în atmosfera cu totul particulară de la conac, populată de oameni care aparțin exclusiv universului dostoievskian. În această atmosferă, cu samovar, clopote de biserică, coruri grave, atmosferă destrămată de istericalele generălesei și de forfota suitei sale, recompusă pe aște temeuri, clădită pe ceremonialul boieresc și pe vidul sufletesc al acestei lumi de conac, clevețitoare și veninoase, pașnicul, bunul, generosul, ospitalierul colonel Rostanev are de înfruntat dubul rău al lui Foma Fomici, demonul acesta fără nici o virtute, care atrage, fascinează, terorizează, instalat ca un despot în casa oaspetelui său. Pinză-reu, om fără valoare, cu un trecut ceros, cu un prezent de parazit, cu exaltări mistice, Foma Fomici exercită asupra celor din jur o atracție surprinzătoare, uluitoare, prin nimic explicabilă după canoanele obișnuite, parazit cu iedera, cu viscol, trăitoare pe trunchiuri sănătoase. În fond, acest raport neobișnuit l-a interesat pe Ion Cojar, această stare generală care tolerează, ba chiar cultivă un spirit distrugător, situație într-un totu cîmpunătoare esenței povestirii lui Dostoievski: în fond, pe această relație se edifică spectacolul însuși, masiv, grandios, dar și agitat, iute, trepidant. Lanca conacului din Stepancikovo, cea care generează și întreține un monstru cu chip omeneș cum e Foma

Fomici, e prezentată colorat, cu accente grotesti, și, dacă-i numim pe actorii care au înfulețit această lume (și-i numim, subliniindu-i, pe Simona Bondoc, Cella Dima, Didona Popescu, Catița Ispas, Mitzura Argezi, Tina Ionescu, Heana Iordache, pe Constantin Dinulescu, Costache Diamandi, Ovidiu Moldovan, Radu Gheorghe, pe Hinea Tomcoveanu și Lania Beligan), o facem cu adineță stimă pentru dăruirea anonimă, pentru credința lor, pentru disciplina cu care s-au subordonat ideii de ansamblu, într-un spectacol cu două partituri solistice coplesitoare, interpretate remarcabil de Matei Alexandru și Grigore Gonța. Matei Alexandru, interpretul colonelului Rostanov, are o nesfârșită blindețe, care merge pînă la umilință, e generos și mărginit, dornic să împace pe toată lumea, momentele lui de violență sînt ale demnității rănite, dar violența lui are și patetismul sufletului rus. Matei Alexandru e uluit, e năucit de ceea ce se întîmplă în jurul lui, e incapabil să ia o hotărîre potrivnică firii lui blajine, sau e incapabil s-o ducă pînă la capăt; Matei Alexandru înserie o creație în cariera sa, azi ajunsă la maturitate. Grigore Gonța este o surpriză. Și este o surpriză prin inteligența, verva, fantezia, fervoarea cu care a dat înfățișare acestui personaj monstruos care e Foma Fomici, onctuos și violent, exaltat sau placid, prost, ineult și arogant. Poate că a apăsat uneori linia desenului, poate că a scîpat, alteori, prea multă pastă, dar a izbutit, în ansamblu, o creație care-l împune. De unde se vede că, dacă actorii pot face mult pentru ea un text să strălucească, și un text generos poate sluji actorilor ca să-și depășească condiția de interpreți și să se afirme, la rîndu-le, ca vrednici creatori.

Am apreciat intenția lui Ion Cojar de a face din Serghei Alexandrovici comentatorul (mai mult mut, mai mult prin atîndine) al întîmplărilor din piesă (și spectacol). N-am înțeles, însă, de ce era nevoie de Adrian Pintea pentru acest rol, cînd, slavă cerului, Naționalul are destule resurse proprii pentru a nu fi silit să recurgă la un actor care, după cite știm, trebuia să se afle în stagiu la Iași. Dar, cite lucruri de neînțeles se petrec cu absolvenții...

Încă un cuvînt: harnicul, neobositul Dan Jitiamu adaugă un nou decor realizărilor sale din ultimele două stagii. Nu e un decor oarecare, dimpotrivă, e un decor de pregnantă sugestie, de atmosferă, cu o serioasă contribuție la succesul spectacolului. Tinăra Daniela Codareca își confirmă valoarea, mai ales prin felul cum a știut să-i croiască vestmintele lui Foma Fomici: un costum care ajută substanțial la delimitarea personajului.

Virgil Munteanu

TEATRUL MIC

PLURALUL ENGLEZESC

de Alan Ayckbourn

Data premierei: 5 ianuarie 1979.

Regia: SANDA MANU. Decorurile: VIRGIL LUSCOV. Costumele: TEODORA DINULESCU. Traducerea: RADU NICHIȚA RAPAPORT.

Distribuția: TATIANA IEKEL (Jane Hoperoft); MITICĂ POPESCU (Sidney Hoperoft); RODICA TAPALAGĂ (Marion Brewster-Wright); VISTRIAN ROMAN (Ronald Brewster-Wright); MAGDA POPOVICI (Eva Jackson); DAN CONDURACHE (Geoffrey Jackson).

După drama de alcov și comedia de salon, iată, acum, și comedia de bucătărie. După ce Wesker a reabilitat, într-un fel, bucătăria, făcînd-o vrednică de a deveni spațiu de desfășurare a unei acțiuni dramatice, un alt dramaturg, tot britanic — Alan Ayckbourn, 40 de ani, autor a peste 15 piese, actor și regizor —, își plasează acțiunea în ambianța cratițelor, tigăilor, răcitoarelor și mașinilor de gătit. Nu este vorba, așa cum s-ar putea presupune, de o intrigă comică urzită de vreo menajeră în complicitate cu soferul-valet-grădinar al unei case cu pretenții aristocratice, care încep prin a-și birfi șoptit stăpînii, în aromele fripturilor înăbușite, și sfîrșesc prin tentativa — nereușită, bineînțeles — de a-i otrăvi. Inșiși stăpînii casei și invitații lor sînt cei care se învîrtose de colo-colo, conversează și gulse cu rîvnă paharele cu scotch și cu gin, în cele trei bucătării (cite una de fiecare act) ale *Pluralului englezesc*. Evadate din livingurile alăturate, personajele, pășind pragul bucătăriei (o ade-vărată oază, după pliciteala de dincolo) se scutură de prejudecăți și de convenții și se destăinuie fără reticente, așa cum se descalță, nșurați, de pantofii care-i strîng, sau își desfac nodul de la cravata care e gata-gata să-i strunguleze. Cu toate acestea, nu asistăm la dezvoltări spectaculoase, la imprevizibile îndepărtări de măști, ci doar la simple dueli verbale, înțepături, schimburi de observații malițioase. În spectacolul semnat de Sanda Manu, toate acestea capătă o desfășurare alertă, spirituală, notațiile pe care le face autorul pe marginea parvenitismului capătă acuitate, iar satira-ipoerezii, obsedantă pentru autor, depășește perimetrul anecdo-



Vistrian Roman, Rodica Tapalagă și
Magda Popovici

ției. Întrucît Ayckbourn nu pare să fi fost preocupat într-o prea mare măsură de construirea unei intrigi complicate, personajele sînt lăsate să se recomande singure, într-o serie de scurte confesiuni; fiecare act, cam expozitiv, aduce la rampă ceea ce s-a petrecut în afara scenei, în intervalul de timp dat: primul act, cu un an în urmă, actul II, astăzi, actul III, anul viitor.

Primul act, prima bucatărie — cea a soților Hoperoft — îi caracterizează excelent pe locatari, datorită decorului preceis conceput, cam aglomerat totuși, al lui Virgil Luscov. Totul lustruit ca niște alămuri de fanfară, aseptice, dezodorizate, ordine de farmacie, uși și sertărase numerotate cu grijă de arhivar maniac, multe dintre „piesele grele“ ale societății de consum, pagini frumoase colorate dintr-un catalog de mobilier. Ea, doamna Hoperoft, nu face dovada unor prea strălucite virtuți intelectuale, în compensație, însă, are vocație pentru artă (cea culinară, desigur). El, domnul Hoperoft, mic negustor în pragul ascensiunii, întreprinzător, ofensiv, are o, nu s-ar putea zice delicată, deviză: „Am să le dau peste bot la mulți“, iar ca aforism preferat: „În comerț, ori ești lup și-i halesți pe alții, ori te halesc lupii pe tine“ (traducere în slang a legii junglei, cunoscută într-o altă formulare). Mitică Popescu, în rolul acestui personaj, parcurge lin, fără hopuri, plasarea pe orbită a unui „jeune loup“, de la zîmbetul onctuos, umil și servil, la siguranța de sine și autoritatea (chiar dacă tincturată cu jovialitate) pe care le capătă datorită banului. Este secundat excelent de Tatiana Jekel (Doamna Hoperoft), care interpretează, cu un comic ce se asociază cu ingenuitatea, prostia și vulgaritatea și este infatigabilă în executarea unui adevărat maraton de acțiuni scenice.

Cea de-a doua bucatărie, cea a soților Jackson. Cam păraginită. Dezordine, murdărie, impresie de dezolare. Magda Popovici,

doamna Jackson, construiește, cu mijloace comice delicate, chipul soției ce joacă martiriul, în prada unei disperări tragicomice, cu voința anulată, plutind, aeriană, năucă și testînd gustul barbituricelor și al gazului metan, așezîșul cuțitului de tăiat ceapa etc. Toate, cu destulă precauție pentru a putea fi salvată, înainte de a fi prea târziu, de el, domnul Jackson, soț infidel, dar infirmier fidel al propriei sale victime, amestec de candoare și cinism, în interpretarea lui Dau Condurache.

A treia bucatărie: cea a soților Brewster-Wright. El, bancher nu tocmai mare, cu afaceri nu tocmai prospere. Ea, ușor alcoolică, cu o structură nervoasă nu tocmai echilibrată. Rodica Tapalagă schițează cu ironie, în câteva linii sigure, portretul acestei femei, cîndva frumoasă, și care trăiește acum drama frumuseții apuse, dar, nu îndestul de copleșită de această dramă, mai găsește resurse pentru a cocheta din cînd în cînd și a nu scăpa, în același timp, nici un prilej de a înfige cîte un ac veninos în cine-i cade la îndemînă. În rolul Ronald, Vistrian Roman alternează, obținînd bune rezultate comice, detașarea și eleganța în mișcare, cu starea de confuzie și ridicol din actul al II-lea și cu hipotonia și aereala din final. În această a treia bucatărie, decorată cu rafinament, rece, însă, ca un sloi de gheață, stăpînii și invitații sînt într-o dispoziție funebă, pe jumătate neurastenizați, otrăvindu-se reciproc cu incriminări. Apariția carnavalescă a cuplului Hoperoft, ce risipește în jur serpentine, confetti și mitocăanii, are darul de a-i trezi din amorțeală. Negustorașul obscur de mai ieri, cu afaceri din ce în ce mai prospere, și de care atîrnă acum bunăstarea celorlalți, îi va sili să fie veselii, să danseze și să facă pe bufonii. Ei se vor supune, pentru că nu au încotro, regulilor unui joc la fel de stupid ca și acela pe care îl joacă în viață.

Ilie Rusu

TEATRUL DE COMEDIE

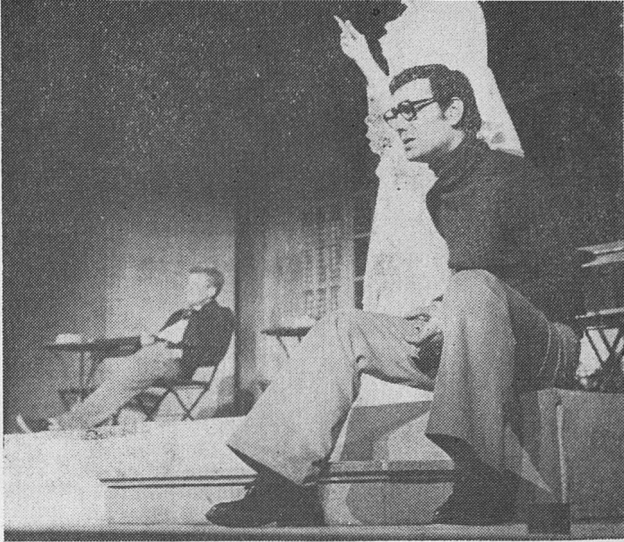
CINEMA

de Jean Anouilh

Dacă dorim cu tot dinadinsul să-l jucăm pe Anouilh, scriitorul dramaturg, faimos în Europa anilor '50-'60, avem la îndemînă piesele sale „negre“ sau „trandafirii“, „scriș-nite“ sau „strălucitoare“, și putem alege multe din seria dramelor sau comediorilor celebre, citate în manualele franceze și reprezentate pe mai toate scenele lumii. Jean Anouilh nu și-a pierdut prolificitatea — fiecare nouă stagiune aduce pe afiș cîte o

Data premierei : 8 februarie 1979.
Regia : HOREA POPESCU. Scenografia : SANDA MUȘATESCU. Versiunea românească : ANDREI BĂLEANU și HOREA POPESCU.

Distribuția : MIHAI PĂLADESCU (D'Anthac); DAN TUFARU (Paluche); ANCA PANDREA (Jeanette); SANDA TOMA (Marie-Hélène); AUREL GIURUMIA (Bătrînul localnic); DEM. SAVU (Patronul); VIVIAN ALIVIZACHE (Ludmillia); ION LĂUCIAN (Louben); VLADIMIR GĂITAN, GHEORGHE ȘIMONCA (Von Spitz); MELANIA CÎRJE (Lisa).



Mihai Pălădescu, Sanda Toma și Dan Tufaru

„ultimă“ piesă a harnicului scriitor —, dar, din păcate, nici una dintre recente sale lucrări nu se ridică la valoarea *Antigonei*, a *Sălbaticii* sau a *Călătorului fără bagaje*. Adică, la valoarea celor dintii, a celor scrise între cele două războaie sau imediat după 1945. Fiindcă Anouilh, „scriitorul născut în serai“ — după justa opinie a lui Pierre de Boisdeffre, în a sa „Istorie vie a literaturii de azi“ — aparține, prin formație, gust și spirit, unei anumite epoci. Personajele sale, tipurile, temele, conflictele vin dintr-o lume care pare acum livrescă, desuetă, decolorată; dar, în același timp, ele s-au păstrat, prin soliditatea și atracțiozitatea meșteșugului său teatral, vii și originale, de neconfundat. Lumea lui Anouilh poartă sigiliul unei viziuni baroce, care aliază idei filozofice și atitudini etice cu metafore violent teatrale, critica, contestația îmbracă alese veșminte pitorești, șocind prin ineditul situației. O lume fixată, în piesele de maturitate, ea în ramele unor pinze celebre; reproducerea sau autopastisărea sînt pline de riscuri. Anouilh își asumă acest risc și, după părerea noastră, pierde.

Le Scénario, scris în 1977, e un asemenea pariu pierdut, o piesă pe care am putea-o denumi „cenușie“, dacă am raporta-o la vechile lui clasificări cromatice. Tradusă cu titlul confuz *Cinema*, ea pare alcătuită din rămășițele multor alte piese. Apar eroi favoriți, tipuri și situații frecventate altădată, se spun câteva „mots d'auteur“, într-o tentativă de adaptare la cerințele publicului actual, mai politizat și familiarizat cu problemele celui de-al doilea război mondial. Ne aflăm din nou în lumea culiselor (ale filmului, nu ale teatrului), asistăm la unele „cazuri de conștiință“ ale artiștilor, aflăm câteva anecdote din viața lor intimă și sîntem martorii acțiunii nefaste, distrugătoare de valori, a banului. Așadar, teme dragi: falimentul iubirii, alterarea purității, pervertirea talentelor, într-o lume dominată de atotputernicia Capitalului, totul pe fundalul Franței din ajunul ultimei conflagrații mondiale. Descifrăm, în straturile mai adînci ale piesei, o atitudine protestatară: critica moravurilor, persiflarea amoralismului din cercurile

filmului se subordonează unei viziuni critice asupra istoriei. Piesa unor tribulații livrești, cu eroi cam vlăguși și cam abulici, care se căznesc cu greu să lege firele unei acțiuni (oricum plicticoase), poate fi interesantă pentru noi în măsura în care denunță inconștiența unor intelectuali, a unor artiști, într-un moment istoric dificil, în măsura în care demonstrează caracterul derizoriu al unei arte factice și ridicolul unor scenarii născocite la un pahar de Pernod, față de scenariul cumplit al istoriei. Lectura scenică a iscusitului regizor Horea Popescu dezamăgește prin apatie, prin locurile comune ale mizansceni, prin absența ideilor. Rezultatul: o montare „frantuzească“, cu o atmosferă acid-spumoasă și cu o localizare în primul rînd sonoră — prin nelipsita muzică însoțind, în trei timpi valsați, orice evocare nostalgică a Parisului; cu decorul (Sanda Mușatescu), așijderea, localizat — o fațadă de „bistrot“, scenografie cam banală, nepersonalizată și fără „stare“, cu elemente ce nu joacă (scara de la arlechin sau o deschidere-fereastră la care nu apare nimeni), fapt uimitor, din partea unei scenografe renumite pentru talent și originalitate; cu personaje atrăgătoare (însă urit îmbrăcate), descinzînd din automobilele (nevăzute) ale „timpurilor normale“, plecînd în bandă să suzeze, sărbătorindu-și, cu icre negre și cu șampanie, bucuriile și decepțiile, evocînd lumea „anilor nebuni“ și nebulna acelei lumi... S-a obținut, în primul rînd, o paradă de tipuri, majoritatea foarte bine compuse de talenții actori ai Teatrului de Comedie. S-au reliefat cîteva personaje, se rețin cîteva portrete, deși nu apar limpede nici miza piesei și nici finalitatea reprezentației. Tîlcul, atît cît este, s-a risipit

ca un fum, dezamăgindu-i pe admiratorii autorului *Ciocârliei* și îndepărtându-i de el definitiv pe acei spectatori care n-au apucat până acum să-i vadă piesele pe scenă.

Ion Lucian a fixat un tip, cel al rapacei și vulgarului magnat al filmelor de serie. Personajul e compus în diferite tonuri de negru, cărbunele alternează cu penița, lăcomia, agresivitatea, aerele dictatoriale sînt disimulate în dulcегării și comicării și, cu toate că reputatul artist abuzează de pantomimele-i favorite, îngroșînd liniile portretului, el ne demonstrează că în catalogul exemplarelor primejdioase există o ierarhie: față de un Hitler, producătorul adevăratului film de groază al secolului, Louben e un mic producător, jalnic, în fond.

Mihai Pălădescu desenează cu fină ironie, cu eleganță nonșalantă, figura unui intelectual laș, a unui capitularul cu sînge albastru, subțiat de prea multe lecturi și de prea multă băutură. Într-un rol alcătuit mai mult din tăceri, Sanda Toma impune o prezență: ea emite tulburătoarele radiații ale ființelor liniștite, care știu totul despre lume. Galeria micilor portrete are diversitate și e realizată cu grijă pentru detaliu: Dem, Savu joacă o feroce bonomie, Melania Girje, o candidă felonie, Aurel Giurumia e pitoresc cu măsură, Vladimir Găitan are impecabila tinută și elaborata artificialitate a unui neamț aristocrat. Anca Pandrea picură tonurile licențioase ale subreței, Vivian Alivizache (studentă adusă în reprezentatie!) se vede în postura feneii-vamp: singur, în afara stilului de joc al trupei, și exterior personajului rămîne, din păcate, Dan Tufaru, cel care trebuia să ne convingă că în Franța umilită la Vichy existau conștiințele ce pregăteau Rezistența.

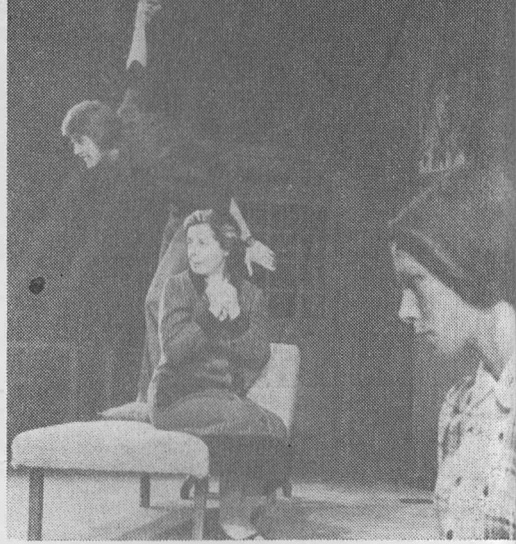
Mira Iosif

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

MENAJERIA DE STICLĂ

de Tennessee Williams

Adam La Zarre (actor și regizor din S.U.A., invitat a pune în scenă la Naționalul clujean *Menajeria de sticlă*), sesizează, pe bună dreptate, că această piesă este mai puțin „americană” decît altele. De aceea, concepe și realizează pe scena teatrului-gazdă o dramă peronă, adecvată oricărei depresii social-economice, de pe orice teritoriu și din orice timp. Regizorul procedează, în consecință, la denominalizarea personajelor, la concentrarea comportării lor, renunțînd la gesturi și la promunții specifice. Tipurile piesei sînt cercetate la nivelul psihologiei grupului, esențială fiind



Marcel Iureș, Silvia Ghelan și Raluca Zamfirescu în „Menajeria de sticlă” de Tennessee Williams

Data premierei: 7 decembrie 1978.
Regia: ADAM LA ZARRE (S.U.A.).
Scenografia: MIRCEA MATCABOJI.
Distribuția: SILVIA GHELAN (Amanda); RALUCA ZAMFIRESCU (Laura); MARCEL IUREȘ (Tom); ROMEO POP, EMILIAN BELCIN (Jim O'Connor).

nu obsesia personală, ci efortul de desprindere dintr-o conjunctură socială nefavorabilă (această desprindere apăsînd mai importantă decît rezolvarea suferințelor psihice). Elementul unificator al spectacolului îl constituie, potrivit unui artificiu regizoral, personajul absent, soțul și tatăl Wingfield, cel plecat, care, prin abandonul său moral, îi constrînge pe cei rămași la moralitate. Adam La Zarre îl menține în scenă simplu, printr-un portret în permanență luminat. Adorația soției, mai presus de acuzație, păstrează o vreme aparența unității familiale. Dar discrepanța dintre aparență și realitate acționează asupra celor doi copii, determinîndu-l pe Tom Wingfield să evadeze, iar pe Laura, să capituleze în fața iluziei și să se retragă în menajeria ei de sticlă.

Silvia Ghelan (Amanda) creează un rol în stilul ei personal, bazat pe tonuri vocale și pe rapide modificări de stare psihică. Raluca Zamfirescu (Laura) se înscrie în datele personajului, oscilînd cu discreție între disperare (ori resemnare) și vis. Marcel Iureș (Tom) se achită corect de obligațiile scenice ce-i revin, reușind să susțină sistemul de relații dintre celelalte personaje, în pofida neînteligibilității unor replici.

Adăugînd scenografia (Mircea Mateaboji), orareum neutră, adecvată concepției regizorale simple, concretizată în interpretarea celor trei actori, ar fi rezultat un spectacol care,

fără a produce senzație, s-ar fi detașat (de altele din stagiunea trecută a Naționalului) prin acuratețe și corectitudine. Din păcate, un personaj-cheie al piesei, cel care oferă iluzia realizării și apoi o retrage, cel care introduce speranța, dar provoacă rapid rupturi psihice celorlalte personaje, Jim O'Connor, nu reușește, în interpretarea lui Romeo Pop, decât să banalizeze pînă la capăt sensurile (și așa fragile) ale piesei. Distribuția inoportună a tînărului actor împiedică realizarea bunelor intenții ale spectacolului.

Din nou se confirmă faptul că o opțiune repertorială depinde de forța actoricească existentă, la un moment dat, într-o trupă de teatru.

Valentin Tașcu

P. S. Preluînd rolul lui Jim O'Connor, Emilian Belcin a dat oarecare contur personajului și i-a restituit o parte dintre funcțiile dramatice. Spectacolul, îmbunătățit în grabă, mai suferă, însă, de lipsă de coeziune.

TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ

**Prin
teatrele
din țară**

Cînd, în august anul trecut, l-am intervievat pe regizorul Dan Alexandrescu, directorul Teatrului din Tîrgu Mureș, despre repertoriul stagiunii în curs, nu bănuiam că, trei luni mai tîrziu, teatrul va primi, prin Decret prezidențial, denumirea de Teatru Național. Promisiunile făcute la început de stagiune au fost onorate pe deplin, astfel că, în intervalul pînă la noua investiție, la cele două secții ale teatrului s-au produs nu mai puțin de patru premiere, cu piese valoroase din dramaturgia națională și universală. (Pînă la data apariției revistei, numărul premierelor s-a ridicat la nouă.)

Cu ocazia solemnității care a animat întregul oraș am văzut cîteva spectacole, care au confirmat nivelul înalt al celor două colective, exigența profesională care domnește aici, seriozitatea și consecvența în elaborarea artistică. Teatrul din Tg. Mureș este un teatru al experiențelor, în care inovația și tradiția se împletesc în spectacole echilibrate și clare.

■ FLORIILE UNUI GEAMBAȘ de Sütö András

Sütö András face teatru de idei, în drama sa *Floriile unui geambaș*, reluare în registrul dramatic a nuvelei „Michael Kohlhaas” de Heinrich von Kleist. Subiectul e simplu, însă de o mare forță de generalizare istorică. Prin abuz de putere, geambașul Kohlhaas este păgubit de către baronul Wenzel von Tronka: el caută o cale legală pentru a obține reparații economice și morale; dar soția plecată cu jalba în întîmpinarea prințului-gubernator moare, lovită de un miner de halebardă, de unul dintre ostașii care îndepărtau mulțimea din calea prințului. Accidentul e purtător de semnificație: lumea celor sus-puși e păzită nu numai „în cerul ei de legi”, dar și de brațe înarmate. Kohlhaas hotărăște să reaprindă focul răzcoalelor, de-abia stîns după înfrîngerea lui Thomas Münzer, făcîndu-și singur dreptate. Luteran fiind, el este chemat la ordine de pateticul predicator al Reformei, care îl mustră pentru nesupunere în fața legilor divine și omenești și-i cere să depună armele. Kohlhaas se supune. În fața unui tribunal al prinților, i se acordă dreptul de a-l chema în judecată pe baronul Wenzel von Tronka. Geambașul eștișigă, redobîndindu-și bunurile prădate de baron, iar acesta e pedepsit cu închisoarea; dar, la rîndu-i, Kohlhaas este condamnat la moarte, pentru atentat împotriva ordinii de stat.

Lovitura de teatru din final e „autentificată” de loviturile de teatru ale istoriei. Înșelătoria și cruzimea cîrmuitorilor lasă un gust

Data premierei: 12 octombrie 1978.

Regia: DAN ALECSANDRESCU.

Decorul: MIRCEA MATCABOJI. Costumele: EDITH SCHRANZ-KUNOVITS. Versiunea românească: TUDOR BALTES.

Distribuția: MIHAI GINGULESCU (Michael Kohlhaas); MICAELA CARACĂȘ (Lisbeth); ION FISCUTEANU (Nagelschmidt); CRISTIAN IOAN (Herse); LIDIA ROȘCA MARINESCU (Maria); CORNEL POPESCU (Baronul Wenzel von Tronka); ION RIȚIU (Baronul Günther); DAN IVĂNESCU (Franz Müller); NICOLAE URS (Kallbein); DAN CIOBANU (Hinz); EMIL SCHMIDT (Kunz); DAN GLASU (Zauner); RADU CAZAN (Eibemeyer); AUREL ȘTEFĂNESCU (Vameșul); DOINA PREDĂ (Sora Antonia); ADRIAN MAZARACHE (Martin Luther); ȘTEFAN MOISESCU (Maun).

anar. Dar ideea piesei e limpede: pentru ca dreptatea să nu rămână o iluzie și să nu devină un simulacru, omul nu trebuie să deună niciodată armele. Fiindcă dreptatea, atîta cîtă este, rezidă în practica radical-revoluționară, nu în ideologiile reformiste, oricînd gata să se pună în serviciul păturilor conservatoare, întemeind — cum spunea Marx — „noul vechi regim“.

Piesa conține replici incisive, puternice. Autorul are un deosebit simț al expresiei frumoase, în sens literar, fără să impieteze, însă, asupra rostirii scenice; el nu literaturizează, ci prelucrează o limbă în care atitudinile personajelor își află expresie pregnantă în aforisme și în paradoxuri, dar fără ostentație și lăciu. Replicile țin, mai degrabă, de sfera argumentației — implicită, aici — în cercetarea (și dezbaterea), pe o parte, a condiției de victimă a sistemului social și a limitelor răbdării opresiunii, pe de altă, a condiției de stăpîn și a limitelor exercitării puterii.

Regizorul Dan Alecsandrescu a reușit un foarte bun spectacol, reliefînd tăria replicii și tragicul situațiilor. Prin distribuție, el i-a asigurat subtilitatea și forța; prin mișcarea scenică — suplete, ordine și gravitate de ceremonial. Căci un ceremonial este acest spectacol al împășirii greșeli celui ce nu merge pînă la capăt, pentru că dă ascultare glasurilor blînde ale sirenelor falsei împăciuirii, care au răsunat atît de des în istorie.

Mihai Gîngulescu, în Michael Kohlhaas, și-a construit rolul din linii ferme, fără nuanțe psihologice. Nu s-ar fi convenit așa; actorul, însă, a optat, se pare, pentru o interpretare statuară, înfățișînd eroul, și nu traiectoria eroicului. În Lisbeth, Micaela Caracșas e o apariție plină de noblete și de grație; rolul, cum linear, nu mi-a permis să văd mai mult în jocul actriței. În schimb, Ion Fiscuteanu a beneficiat de un rol — ca să spun așa — pe măsură, actorul reușind o foarte bună compoziție de caracter, pe latura malițios-jovială a personajului.

S-au făcut remarcații, de asemeni, Adrian Mazarache (Martin Luther), sacerdotul, în limitele unei retorici ușor desuete, și Dan Ivănescu (avocatul Franz Müller), onctuos, sub logica rece a scolasticii de jurist.

Se cuvine reținută și scena baronilor reuniți la o petrecere barbară, unde cade victimă sora Antonia (Doina Preda), scenă lucrată de regizor în registrul grotescului, cu știința organizării ritmice a spațiului scenic, evocînd maniera picturii flamande.

Decorul lui Mircea Mateboji — interioare fruste de castel, cu birne cioplite grosolan — accentuează impresia de epocă virilă. Costumele Editei Schranz-Kunovits au linii frivol-elegante, pentru lumea stăpînitor, grosolane, pentru aceea a țărănilor și a oștenilor; nu lipsesc nici faldurile pelerinelor albe ale clerului, ori albastru-violetaceu, ale oamenilor de drept: lume peștriță, de cv mediu, în care cruzimea, grosolanăia, sărăcia și opulența se exprimă și vestimentar.

■ INTERVIU de Ecaterina Oproiu

Data premierei: 15 octombrie 1978.
Regia: RALUȚA IORGA MINDRILĂ
Scenografia: TEODORA DINULESCU.
Distribuția: MELANIA URȘU (Reporteră); ALEXANDRU MORARIU (Reporterul); LIVIA GÎNGULESCU (Tuți de la pupitrul); IOLANDA DAIN (Sudorița); DORINA PĂUNESCU (O femeie la fin); MARINELA POPESCU (Nuțica); MARCELA ANDREI (Cate-luța); LIVIA DOLJAN (Avocata); VALENTINA IANCU (Primărița); ALEXANDRU FĂGĂRĂȘAN (Stîngaciul); DAN GUGA (Secundul).

Raluca Iorga Mindrilă semnează la Tg. Mureș un spectacol excelent cu piesa *Interviul* a Ecaterinei Oproiu. Regizoarea se remarcă prin preocuparea susținută pentru detaliu, conștientînd eu actorii la realizarea unor adevărate portrete de gen, caracterizate prin fină observație psihologică. Cele mai bune pe care le-am văzut în acest spectacol sînt, poate, al Femeii la fin (Dorina Păunescu), al Avocatei (Livia Doljan) și al lui Stîngaciul (Alexandru Făgărășan). Desenul Dorinei Păunescu e executat, ca să spun așa, în peniță subțire. Gesturile sînt pline de delicatete și de bun-simț țărănesc: mîna dusă la gură exprimă uimirea; din cînd în cînd, își netezește cite o cută a îmbrăcăminții, cu mișcări moi, gînditoare, adunîndu-și, apoi, mîinile în poală, ca două păsări obosite; atîtudinea de blîndă deferență față de interlo-cutor (Reporterul) rezumă, astfel, întreg felul de a fi al țărăncii din cîmpia, munteană.

Livia Doljan dă expresie grotesc-stranie Avocatei, descoperindu-ne-o ca pe o victimă a limbajului golit de sens. Clișeele verbale, arătî prin jocul său Livia Doljan, îl pot stăpîni între-atît pe om, îi pot obnubila în-totă viața interioară, autentică, încît pierderea de sine se poate datora și uzurii morale provocate de modurile mecanice ale limbajului.

Alexandru Făgărășan nu se sfiște să facă din Stîngaciul un dirz misogin rural, cu un acuzat sentiment de frustrare a demnității virile. E al doilea portret original al țără-nului (în ipostază ardelenescă), care se inserie, alături de cel al lui Costache Babii, din spectacolul de la Brașov, printre cele mai interesante realizări actoricești ale acestui rol episodic.

Realizările celorlalți actori dau, în ciuda buneii interpretări, impresia de ceva deja văzut. Executate curat, îngrijit — așa cum am spus, pînă la detaliu —, le lipsește o puternică implicare sufletească. Cîteva cuvîntele rămîn, totuși, pentru cuplul Reporteră-
Stîngaciul.

Reportera. În Reporter, Alexandru Morariu a părut să practice un joc întrucitva exterior; aceasta s-a datorat, poate, și tendinței sale de a-și asculta replica — rostită, e adevărat, cu un timbru viguros. I-am recomanda să-și păstreze vigoarea și să renunțe la inflexiunile retorice. Melania Ursu, în Reporteră, pe rînd, insinuantă, acidă și delicat învâluitoare, a fost cîteodată ușor crispată, ceea ce nu i-a stat rău; o anume ezitare provine din insuficiența acoperire psihologică a așa-zisei dileme feminism-feminitate — dar aceasta e, în fond, personajul.

Rămîne să mai remarcăm fluența, atît teatrală (din acest motiv, rolurile Tuți de la pupitru și Secundul au fost mult estompate), cît și pe planul demonstrației de idei: căci ni s-a sugerat, prin mijlocirea textului Ecaterinei Oproiu, o dispută mereu deschisă, privind dialectica împlinirilor și a dezbinărilor — idee, recunoaștem, prețioasă și subtil exprimată de regizor.

■ NOAPTEA PE ASFALT

de Theodor Mănescu

Data premierei: 13 octombrie 1978.
Regia: HUNYADI ANDRÁS. Scenografia: ADORJANI ISTVÁN. Versiunea maghiară: OLÁH TIBOR.

Distribuția: FERENCZY CSONGOR (Eugen); MÓZES ERZSÉBET (Marina); BORBÁTH OTTILIA (Ecaterina); TÓTH TAMÁS (Valentin); GYÜRFFY ANDRÁS (Soferul); ÁDÁM ERZSÉBET (Mireasa); SZÉKELY ANNA (Mirabella); GYARMATI ISTVÁN (Cioctea); BEDŐ FERENC (Ospătarul).

Ceea ce aduce nou Theodor Mănescu în piesele sale de investigație detectivistă este ideea implicării morale, în accepție simpatetică, a celui ce caută adevărul mobil al unor acte omenești incriminate prin principiul de drept, explorînd sfera motivațiilor, pentru a demonstra teza (cunoscută, dar neexploatăată, în dramaturgia noastră) că, dincolo de caracterul lor reprobabil, anumite fapte se pot dezlega în mișcări psihice ce modifică perspectiva. În *Noaptea pe asfalt*, detectivul este reporterul, înțeles ca raportor sufletesc, căci el raportează pentru adevărul vieții în particularitatea lui și intervine spre a face dreptate acestui adevăr.

Drama lui Eugen, reporterul amator, este și o dramă a cunoașterii: a înțelegerii limitelor implicării, a riscurilor pe care și le asumă cel ce încearcă să desfacă adevărul — cum am spus, în particularitatea lui —

nu din coaja aparenței (căci faptele rămîn fapte), ci din generalitatea vagă a tezelor și principiilor care îl pot, uneori, escamota sau trăda. Aripa indiferentismului flutură moale peste familia sa — soția, sora, viitorul cumnat, înhămat în mod rutinier la carul funcției sale de redactor-șef al unei publicații oarecare. Pentru acesta din urmă, reportajul nu este viață, ci vorbe. *Răspunzi pentru tine cît poți răspunde pentru ceilalți* — este ideea ce a născut această dramă, și sentimentul responsabilității pentru ceilalți, ca autodeterminare, este trăit intens de Eugen.

Spectacolul de la Tg. Mureș, lucrat cu acuratețe de regizorul Hunyadi András, se remarcă prin echilibru și sobrietate, în ciuda faptului că scena nunții a fost rezolvată printr-o secvență filmată.

Înțelesurile piesei au fost redade cu fidelitate, scoțîndu-se în evidență, cu precădere, frîmțările personajului principal; Ferenczy Csongor are o bună prezență scenică, însă, din păcate, rolul său e prea construit, din punct de vedere caracterologic. Actorul l-a avut prea mult în vedere pe Eugen cel din final, scăpîndu-i elementul surpriză: el n-a știut să sugereze profunzimea trăirilor, sub masea ușuratic-glumeață a personajului, așa cum apare el în partea întâi a piesei. Așa că ne-a înfățișat un personaj bine definit în totalitatea sa gravă, dar cam linear. Tóth Tamás, în Valentin, e mai complex; el a arătat stîngăcia ușor greoaie a îndrăgostitului matur, ce a uitat de mult exuberanța gestului exprimînd dorința; de asemenea, atitudinea „paternă”, de șef de clan, sau prestanța cu totul specială a funcționarului cu responsabilități sociale, făcută din aere de om preocupat și binevoitor-indiferent față de cei din preajmă. Atitudinii rupte de derute și furii repezi, cînd tînărul Eugen încearcă să-și limpezească statutul său social și moral.

Ferenczy Csongor și Borbáth Ottilia



Ne-a surprins plăcut și jocul actriței Adám Erszébet, în rolul Miresei, joc plin de solicitare pentru partener și cu alita intensitate a afectelor, încet stârnește, dincoace de rampă, simpatia.

Au mai interpretat curat, dar cu mai puțină angajare psihică, Mózes Erszébet (Marina), Borbáth Otília (Ecaterina), Györfly András (Șoferul), Székely Anna (Mirabella), Bedő Ferenc (Ospătarul).

Decorul și costumele, în cea mai comună accepție a realismului, aparțin lui Adorjáni István.

■ EMIGRANȚII de Slawomir Mrożek

Data premierei : 29 aprilie 1978.

Regia și scenografia : MIHAI MANOLESCU. Versiunea românească : IOANA și TUDOR SAVU.

Distribuția : ALEXANDRU MORARIU (AA) ; ION FISCUTEANU (XX)

Spectacolul lui Mihai Manolescu cu *Emigranții* de Mrożek pune în evidență, mai ales, vanitatea celor ce nu-și recunosc eroarea, nesăbuința de a se smulge din organismul social și etnic căruia îi aparțin, în scopul unei iluzorii împliniri personale. Doi oameni goi suferesc emigrează : unul, din dorința de a avea, de a strânge, pentru a se întoarce bogat — și-și hrănește vanitatea prestind munci epuizante, pentru bani, care nu ajung niciodată să fie suficienți ca să se întoarcă ; celălalt se vrea liber de orice determinare, liber la modul absolut, nutrind, ca atare, un dispreț profund pentru partenerul și conaționalul său, dar dovedindu-se la fel de limitat ca acesta, de vreme ce activitatea sa intelectuală se reduce la observarea reacțiilor sufletești ale partenerului. Vanitatea intelectualului constă în a diseca vanitatea omului simplu.

În această ecuație și-au gândit rolurile și Alexandru Morariu (AA) — intelectualul și Ion Fiscuteanu (XX) — omul simplu. Dialogul lor reține spectatorul ca un ceremonial crud, al jupuirii sufletului de minciunile cel-machiază. Jocul luncos, insinuant, al lui Alexandru Morariu este un bun pendant la faptura greoaie, frustă, nedumerită, nehotărâtă, mereu temătoare, pe care o închipuie Ion Fiscuteanu. Ce rămâne în urma vanității pe care, continuu, AA i-o rănește lui XX ? Disperarea acestuia. Dar dacă intelectualul e atât de fidelă oglindă a sufletului celălalt ? Amândoi află că disperarea e starea lor adevărată. Vanitoșii nu erau decât exponenți ai unei lumi disperate. Aceste idei sînt cu pregnanță redată în spectacolul lui Mihai Manolescu și bine slujite de cei doi actori, care și-au construit rolurile cu inteligență și, uneori, cu farmec.

■ FEDRA de Racine

Data premierei : 8 iunie 1978.

Regia : DAN MICU. Scenografia : ANNA TAMAS. Versiunea românească : TUDOR MĂINESCU.

Distribuția : MIHAI GINGULESCU (Tezeu) ; MELANIA URSU (Fedra) ; CORNEL POPESCU (Hipoplit) ; MARINELA POPESCU (Aricia) ; LIVIA DOLJAN (Enona) ; ADRIAN MAZARACHE (Teramen) ; LIVIA GINGULESCU (Ismena) ; VALENTINA IANCU (Panopa) ; FRANCISC BEDŐ (Paznicul).

Fagnet releva, în „Arta de a citi“, că replica lui Racine, perfecte și din punct de vedere teatral, nu-i permit actorului să se miște cum vrea el ; replica dictează și mișcarea scenică. Actorul, aici, e silit de text să i se supună. Ca să nu greșească.

Din păcate, în spectacolul cu *Fedra* pus în scenă de Dan Micu, nu s-a întîmplat așa. Cu excepția Melaniei Ursu, singura din distribuție care s-a dovedit capabilă să ne redea, cu timbru limpede și cu o mișcare scenică adecvată, cadențele raciniene, avînd totodată noblețea, grația și patetismul cerute de rol, ceilalți actori au evoluat fiecare de unul singur, cu mai multă sau mai puțină înțelegere și, prin urmare, la oarecare distanță de personaj. Lecturii scenice lipsindu-i rigoarea, atît în ce privește o idee unificatoare cît și în ce privește stilul, era firesc ca ea să se dizolve în deruta unor interpreți, de multe ori apreciați pentru performanțe profesionale, ca Marinela Popescu (Aricia) și Livia Doljan (Enona), de data aceasta, destul de searbede. Adrian Mazarache, în Teramen, nu și-a putut regla intensitatea vocală, intrînd mereu în contradicție, atît cu rolul cît și cu situația dramatică. Cornel Popescu a făcut un Hipolit cam dezorientat, iar Mihai Gingulescu, un Tezeu grosolan. S-a simțit intenția regizorului de a da un sens politic spectacolului, dar, intenția nefiind finalizată, nu știu dacă mai degrabă n-a diminuat, astfel, sentimentul Fedrei și, prin aceasta, însuși caracterul său tragic.

Costumele Annei Tamas reflectă efortul de a sugera măreție prin linii elegante, dar ele sînt departe de ținta clasică și nu corespund nici decorului frust, semnat tot de ea. În întregul său, spectacolul lasă o impresie de neclaritate și nemulțumeste prin lentoare. Protagonista nu-l poate salva de plictiseala ce se instalează încet, dar sigur, pe parcursul vizionării.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ”

PESCARUL ȘI
NOROCUL

scenariu de Cristian Pepino
după Anton Pann

Data premierii: 31 ianuarie 1979.
Regia: IRINA NICULESCU. Scenografia: ANTONIO ALBICI. Muzica: VASILE ȘIRLI. Mișcarea scenică: MALOU IOSIF.

Interpreți: BRÎNDUȘA SILVESTRU, ȘTEFAN SÂNDULESCU, MELANIA PETRESCU, ANA VLĂDESCU ARON, CRISTINA POPOVICI, SONIA GIBA, VALERIU SIMION, COSTEL POPOVICI, MIHAI PRUJINSKI. Voci: JORJ VOICU, ANDI ȘTEFĂNESCU, ION LUCIAN.

Anton Pann, acest „fin al Pepei, cel isteț ca un proverb”, a ispitit cu insistență și de multă vreme condeiul dramaturgului, fie prin zbuțimata sa viață, fie prin scrierile în care prind contur o multitudine de caractere și de fapte năstrușnice, înfățișate cu debordantă vervă. Pann nu e folclorist, dar reușește să sintetizeze expresia spiritului popular, nu își propune un tablou social al epocii, dar lumea sa este concretă, istoric determinată, prin moravuri și prin atmosferă. Cristian Pepino propune Teatrului „Țândărică” un scenariu care prelucrează liber opera originală, păstrându-i, însă, esența,

într-o construcție autonomă, menită să îngăduie realizatorilor spectacolului alegerea mijloacelor de expresie. Intenție laudabilă, de altminteri, sub rezerva de a se fi asigurat cursivitatea și claritatea textului. Or, tocmai în acest sens, scenariul s-a dovedit fragil, canavaa fiindu-i cam rară, iar urzeala, prea groasă. Nu contestăm pitorescul unor replici și al unor situații, culoarea verbului și evitarea tonului vulgar-moralizator; trama se urmărește, însă, cu dificultate.

S-au străduit să ne ofere un spectacol pitoresc, bogat în metafore, liric, pe alocuri de un umor frust, imbinând cu vizibil efort modalități de expresie diverse, regizoarea Irina Niculescu, scenograful Antonio Albici, compozitorul Vasile Șirli, autoarea mișcării scenice Malou Iosif și trupa de virtuozii artiști-mimuitori. Măști uriașe se perindă alături de interpreți cu măști sau de păpuși construite în spiritul tradiției populare, mișcându-se grațios în scenă, ca într-un dans de epocă; gesturile și situațiile sînt punctate de efecte sonore, vocile sînt bine alese și sună clar, fie că aparțin unor cunoscuți actori, ca Ion Lucian, sau unor păpușari care știu să fie artiști compleți — Brîndușa Silvestru, Valeriu Simion, Costel Popovici. Scenele în care apar nevasta pescarului și pescarul (Brîndușa Silvestru și Valeriu Simion) sînt exemplare pentru valorificarea tradiției genului; remarcabile contribuții la spectacol aduc Ștefan Săndulescu, Mihai Prujinski, Melania Petrescu, Ana Vlădescu Aron, Sonia Giba, Cristina Popovici. Umorul lui Jorj Voicu este, însă, de astă dată, cam linar.

Fără îndoială că Vasile Șirli este un compozitor de talent, cu un real simț al ritmului scenic și al situațiilor dramatice. Sperăm, însă, ca sursa inspirației să fie, în acest spectacol, muzica de epocă, lăutărească, pe care putea s-o prelucreze apoi și în forme de expresie moderne. Oare, Anton Pann n-a fost și compozitor și interpret, ba chiar profesor de muzică și de canto? Asta, cu atât mai mult, cu cît decorul plasează acțiunea în timp și în spațiu, prin acea gravură de epocă ce înfățișează Bucureștii începutului de veac 19.

Mihai Crișan

telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“

(Continuare din p. 33)
dante, doldaora de informații inutile. Are dreptate poetul,
● Alexandru Tocilescu a fost angajat regizor la Teatrul „Ion Vasilescu”. ● La Teatrul pentru copii și tineret din Iași, se pregătește un spectacol intitulat Iarmarocul

poveștilor după Ion Creangă. Regizor este Sergiu Tudose. Tot aici se repetă Fram, ursul polar. Regizor este Constantin Brehnescu. Ursul lui Cezar Petrescu prinde viață și la Teatrul de marionete din Arad. ● Ce fac păpușarii din Tg. Mureș? Cei de

la secția română pregătesc Iarmarocul piticului Clip de Al. T. Popescu și Capra cu trei iezi după Ion Creangă. Regizoare: Maria Mierluț. Mierluț și iezi, sună frumos. Bine că nu pune spectacolul Adrian... Lupu. Cei de la (Continuare în p. 95)

TEATRUL DE OPERETĂ

POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST

de Leonard Bernstein

Într-o atmosferă de tensiune și de violență, cu mare artă produsă și condusă de realizatorii spectacolului, iubirea tragică a acestor Romeo și Julieta moderni, care sînt Tony și Maria din *Povestea* lui Leonard Bernstein, străbate, ca o superbă cometă, firmamentul brăzdat de stelele căzătoare ale prietenilor și urii, întrecerilor cinstite și luptelor ucigașe dintre americanii „Poreni” și portoricanii „Rechini”. Aici rezidă întreagă frumusețea și noblețea a montării, care demonstrează (nu pentru prima oară, dar înția dată cu asemenea forță) în ce măsură o trupă — obligată de condiția definitivă a genului practicat îndeobște să stîrnescă, aproape seară de seară, risul spectatorilor — este capabilă și să zguduie pînă la lacrimi același public.

Stilul unitar și foarte personal al montărilor Operetei bucureștene, care reunește într-o singură, largă clasă de spectacole toate lucrările puse în scenă — lăsîndu-le, totodată, libertatea să-și afirme, fiecare, individualitatea — se impune și de astă dată, printr-o cursivitate specială a discursului (mîni evidentă, poate, decît alteori, pentru că e vorba de un discurs ce se compune, caleidoscopic, din multe, foarte multe tablouri scurte), prin structura scenografică (cucerind acum pentru acțiune nu numai din largimea și profunzimea scenei, ci și din înălțimea ei), printr-o tot mai pronunțată ștergere a granițelor între specializările inițiale ale tuturor artiștilor, în vederea constituirii unei trupe omogene de „interpreți totali”. Împietind abil elementul de sugestie cu cel de autenticitate, detaliul realist și cel de valoare de simbol, Hristofenia Cazacu construiește un New York mărginaș, cu familiarele lui ziduri coșcovițe, pe care tinerii îndrăgostiți își scriu numele, cu tipicele lui scări metalice exterioare, cu eternele lui lăzi de gunoi, toate, dispuse cu

an deosebit simț al ritmului compoziției plastice; în această ambianță sînt plasate, rînd pe rînd, locurile acțiunii (un bar sau o pivniță, un atelier de croitorie sau un balcon), dezvăluite privirilor în urma fugarelor acoperiri, doar pe jumătate, a scenei (procedeu specific montărilor Operetei). Spațiul este invadat, cînd pe nesimțite, cînd eruptiv, de cele două grupuri rivale, care se înfruntă într-un dans — mereu altul, mereu altfel, mereu dinamic și plin de fantezie; partitura coregrafică creată de Mihaela Atanasiu ne farmecă (și îi farmecă pe artiști) pînă la a ne convinge că, toți, sînt balerini. Dar, iată, dansul se oprește și intră în joc cuvintele: cuvinte spuse cu sinceritate și forță a sentimentului, cu intonații și accente juste, cu naturalețe; după cum interpretarea regizorală a lui George Zaharescu ne-a convins că acei ce le rostesc sînt, toți, actori. Dar vorbele, la rîndul lor, lasă locul muzicii și, la un semn al dirijorului Liviu Cavasi, descoperim că acei care evoluează sub bagheta lui sînt, de fapt, cîntăreți. Sau că cîntăreți. Descoperim în vocea de înaltă calitate a lui Alexandru Ioniță inflexiuni noi, plusul de expresivitate și de căldură ce denotă progresul form și în continuu al artistului; în cîntul și în jocul pline de candoare și de sensibilitate ale Constanței Cimpeanu, ca și în acelea vibrînd de vigoare și de temperament ale lui Vali Niculescu, același profesionalism, aceeași prospețime, aceeași dăruire dintotdeauna; în evoluțiile lui Eugen Savopol și George Niculescu, surpriza realizării desăvîrșite, captivante, a unor personaje total diferite de cele create pînă acum, de acești artiști și de alții, pe scena Operetei. În sfîrșit, în contribuțiile tuturor celorlalți (rînd pe rînd și simultan) cîntăreți, actori și dansatori, truda și pasiunea, efortul și bucuria pe care le presupune trecerea unui foarte dificil examen, care marchează depășirea cu înec în treaptă a limitelor știute ale vechii tinerii (dar căutînd mereu să întinerească încă...) operete. *Povestea din cartierul de vest* este, pentru Teatrul de Operetă, povestea îndrăznelii și a efortului creator, pe deplin răsplătite, acum, de împlinirea unor năzuințe mai vechi, pe care spectacolul acesta o marchează.

Luminița Vartolomei

Anul internațional al copilului

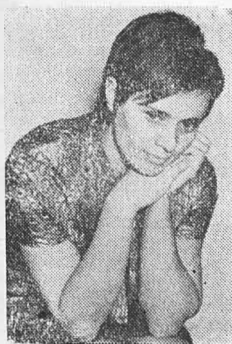
Elogiu modestiei

Sintem în Anul internațional al copilului. Teatrele noastre și-au asumat răspunderi sporite în privința educării, pe multiple planuri, a tinerelor generații. Dintre ele, teatrele de păpuși și marionete acoperă cea mai mare parte a activității desfășurate de slujitorii scenei, în legătură cu formarea personalității copilului. Apreciind talentul și hărnicia artiștilor păpușari, prezentăm, începând cu acest număr al revistei, câteva portrete ale celor care, prin munca lor plină de entuziasm și dăruire, contribuie la înflorirea mișcării noastre păpușărești, la înnoirea și diversificarea mijloacelor de expresie ale acestei arte.

Modestia — această mare necunoscută — e, de fapt, putere. Puterea de a te privi pe tine mai sever decât îi privești pe alții. Puterea de a fi mai generos cu ceilalți decât cu tine însuși. Modestia mai este decență și pudoare.

Dar modestia este și, fără îndoială, una dintre coordonatele scenei „mici“, construită mai cu seamă pentru „cei mici“, cu personaje de dimensiuni reduse, cu realizatori aproape anonimi. Și, poate, tocmai această modestie dă un plus de frumusețe indeletnicirii.

În susținerea afirmațiilor noastre, un prim argument: Aneta Forna-Christu, profesionistă excepțională, actriță minuitoare la Teatrul de păpuși din Constanța. A venit



aici cu mulți, mulți ani în urmă, dintr-o localitate mărunță, dar cu nume de rezonanță — Tuzla. O adolescentă care abia terminase liceul, dar era hotărâtă să devină utilă. Văzuse câteva spectacole pe scena „mică“, de curînd creată în marele oraș portuar. O fascinaseră poezia învăluitoare și zborul visului, care păreau aici palpabile, concrete. Și iubea copiii. S-a înscris la un curs de minuitori și s-a dovedit mai silitoare, mai pasionată decât alții. La 18 ani — neîmpliniți — era actriță, debutând în prințul Carabas din *Motanul încălțat*. La început, a interpretat patru, cinci, chiar șase roluri, în același spectacol. Ca să învețe — spunea ea. Curînd, meșteșugul s-a făcut virtuozitate. „Pe mîna“ Anetei Forna-Christu, păpușile căpătau o viață uluitoare, o individualitate proprie și erau în stare de cele mai incredibile mișcări, gesturi și atitudini.

Cu o sete neostoită de studiu și iubindu-și pătimaș munca, a mers mai departe, cu roluri grele, purtînd mesajul spectacolului. De la imitație a ajuns la creație originală, de la naturalism la metaforă și simbol. Copilul din stele a emoționat prin trăire sinceră. Micul prinț s-a impus prin forța de sintetizare a interpretei,

prin știința ei de a da chip gândirii abstracte. Prințesa din *Poveștea porcului* este o prezență simbolică. Curașosul șoricel care salvează o păpușă și alte personaje din aceeași perioadă entuziasmau prin fidelitate față de sursa inspirației.

22 de ani de muncă neobosită. Peste 80 de personaje create. Nenumărate elogii de la mari personalități: S. Obrazțov, Jean Pugot, Nelly Fairise. Prezență remarcată la Festivalul de teatru experimental de la Nancy, la Paris, în Polonia. Premii de interpretare la Zagreb, la Piatra Neamț, la Bacău... Totuși, Aneta Forna-Christu mărturisește că-i vine greu să creadă că toate aceste omagii sînt meritate, deoarece consideră că mai are mult de învățat de la regizorii cu care lucrează, de la colegii și mai ales de la... păpuși. Cine a văzut personajele însuflețite de ea, cu greu le poate uita. Toate sînt de un firesc desăvîrșit și, paradoxal, de o putere de seducție aproape magică. Înobilate de personalitatea interpretei, a cărei notă dominantă este modestia.



Al doilea argument: Ida Grumaz, pictor scenograf al Teatrului de păpuși din Baia Mare.

După foarte bune studii de specialitate în Capitală, tînăra pictoriță pornea în viață cu certitudini și cu visuri. Putea s-o ia pe orice

drum. Dar s-a întors în țara de comori a Maramureșului. Aici, a poposit pe scena păpușilor; a adus cu ea culorile munților și ale pădurilor, ale penelor de păun ce împodobesc clopurile maramureșene, dungile cergilor și ale straițelor, desenele crestate în lemn, urzite în scoarțe și în ștergare.

Așa s-au născut decorurile și personajele din *Punguța cu doi bani*, din *Flintă și-un cal roșu*, din *Stan Pățitul*, din *Ariciul albastru*. Așa s-au născut spațiile din *Harap-Alb*, în care verdele moare în tonuri îngălbenite sau ruginii și în care albastrul circularului se revarsă peste porți și peste arcade de culoarea spicului răscopt.

În *Capra cu trei iezi*, scenografia de inspirație folclo-

rică a Idei Grumaz atinge valori deosebite. Iezii, lucrați din straițe, se alătură ca prei-mame și suratelor ei, supradimensionate, cu trupuri confecționate din cergă. Capetele, din lemn cioplit, preiau modelul caprei din akaurile țărănești ale sărbătorilor de iarnă. În simfonie de tonuri naturale — albe și alb-gri — aceste personaje se adună și se despart, se prind în hore, se leagă în descintec sau boțet. Aici, scenografia înseamnă atmosferă. Înseamnă un nou ritm, noi reliefuli date narațiunii dramatice. Înseamnă tălmăcirea sensurilor existente în poveste și în poeziile populare ce i s-au integrat.

Rafinamentul formelor și al culorilor încintă și în spectacole situate în afara lumii basmului românesc:

Povestiri din Pentameron, Patria, Suflețel. În acest din urmă basm, adaptat după Klemens Brentano, scenografia a mers pe urmele păpușilor din vremea autorului, așadar, din epoca romantismului german. Figurine delicate și grațioase plutesc într-un cadru adecvat, realizând fantasticul.

Niciodată mulțumită de ceea ce face, știind doar că posibilitățile genului sînt nelimitate, Ida Grumaz e într-un veșnic neastimpăr, într-o necontentită căutare.

În anul dedicat lor, copilor, aceștia vor afla și vor povesti multe despre Aneta Forna-Christu și despre Ida Grumaz. Ar fi cel mai înalt elogiu adus artei și modestiei lor.

Sanda Diaconescu

Cu regret trebuie să remarc un fapt — și anume, că această inițiativă începe să fie devorată de vechi și, vai, binecunoscute metehne. Începeam să mă tem că așa va fi, din clipa în care am înțeles că o *viziune regizorală unitară*, deși greu de realizat la impactul cu fiecare individualitate poetică în parte, este absolut necesară și ar putea constitui chiar unul dintre pilonii acestei extraordinare aventuri spirituale. Când spun „viziune unitară“, nu mă gândesc la nici un fel de șablon, ci la o idee unificatoare, la o seriozitate și o profesionalitate profitabilă pentru toată lumea: și pentru actori, și pentru poet, și pentru public, bineînțeles, și pentru eventualul sau eventualii regizori; tineri, aș fi înclinat să cred, pentru că mi se pare (și mi se pare) că o asemenea inițiativă solicită un procent ridicat de mobilitate spirituală și de prospețime. Am avut, la un moment dat, impresia că nucleului foarte restrîns de animatori — des-

TEATRUL DE POEZIE

Poezie populară

tul de instabil și acesta, după cum se vede — i s-ar putea adăuga, cu fiecare nou spectacol, alți entuziaști ai poeziei și ai teatrului de poezie, că numeroșii spectatori tineri prezenți înscamnă că genul și-a și constituit publicul ideal: constant, activ și exaltat, uneori.

Poezia populară a fost, însă, o mare decepție; se confirmă că improvizația, superba ori neglijenta improvizație, este „viziunea“ definitorie a acestui teatru, că eventualul regizor nu va apărea, că totul va rămîne în seama invitațiilor ocazionale și, mai ales, a minunațiilor actori, artiștii celor cinci minute de interpretare ale fiecăruia, și numai atît, că această rampă de lansare a unei noi configurații a relației poezie-teatru, acest laborator de valorificare a inepuizabilei bogății de talente tinere și a poli-

valenței creatorilor consacrați este foarte departe de a fi ceea ce-mi imaginam și crezusem, la început, că este.

Pentru că e decepționant să vezi un așa-zis „spectacol“ de poezie populară maltratată într-un colaj de recitări (chiar dacă unele excepționale: Ruxandra Sireteanu, Ion Caramitru — versiune aromână a „Mioriței“), să ascuți banalitățile cutărui asistent universitar, dezbate de dragul unei „discuții coloeviale“. Pentru că e și mai decepționant să aștepti zeci de minute vizionarea unui film TV dedicat de Catina Ralea etnografului Harry Brauner și, pînă la sosirea specialiștilor care să resincronizeze imaginea cu sunetul, să „umpli timpul“ cu lecturi întimplătoare. E decepționant să te pregătești pentru o seară de poezie Ioan Alexandru (anunțată de două luni!) și să îți se ofere o improvizație, pe alocuri, lamentabilă. Dar, poate că toate acestea nu sînt decît accidente? — mă încăpăținez să sper.

Doru Mielcescu

TURNEE DE PESTE HOTARE

TEATRUL DE STAT DIN MALMÖ (SUEDIA)

De două ori Strindberg:

■ DANSUL MORȚII

Ne-a vizitat recent Teatrul de Stat din Malmö (Suedia), prezentându-ne trei spectacole: unul dramatic și două coregrafice. Pentru cei ce cunosc bine profilul acestei trupe, lucrul nu este de mirare: Malmö Stadsteater este, la ora actuală, cel mai mare teatru din Scandinavia, în cele cinci săli ale sale funcționând tot atâtea secții (teatru, operă, balet, musical, teatru pentru copii), servite de nu mai puțin de patru sute de actori, balerini, cîntăreți ș.a. Complexitatea fenomenului artistic produs aici, precum și faptul că unul dintre primii animatori ai trupei a fost celebrul regizor Ingmar Bergman, firește că au sporit curiozitatea publicului nostru. Cu atât mai mult cu cât numele lui August Strindberg figura pe afișul ambelor seri: o dată, ca autor dramatic (*Dansul morții*), a doua oară, ca inspirator al unui balet (după *Domnișoara Iulia*). Dacă adăugăm, însă, faptul că trupa suedeză a mai prezentat un balet (*Adam și Eva*), ar trebui spus că nu numele lui Strindberg a unit cele două agreabile seri, ci *ideea cuplului*, radiografiat în aproape toate ipostazele sale, necruțător, fără menajamente; și opțiunea repertorială a turneului mi s-a părut inspirată, deoarece atît cele două piese ale clasicului nordic, cît și legenda biblică sînt binecunoscute publicului nostru, facilitînd receptarea mesajului reprezentațiilor.

Spectacolul din prima seară a turneului a avut la bază piesa *Dansul morții* (sau, mai corect spus, *Dansurile morții* — titlul original; textul era îmbogățit cu pasaje mai puțin cunoscute, din perioada elaborării sale). Nu e o lucrare nouă, nu avem de-a face cu o prelucrare spectaculoasă — cum e, spre exemplu, cea a lui Dürrenmatt — ci asistăm la o discretă reorganizare a materialului dramatic. Excluzînd cele trei personaje episodice din prima parte a piesei, regizorul Jan Lewin s-a arătat preocupat mai mult de ideea *cielului*, a continuării situației din prima parte, într-a doua, a refacerii triumghiului inițial Edgar-Alice-Kurt prin îmbătrînirea celuiilalt — Allan-Judith-Adolf. Într-adevăr, în spectacol, e mult mai conturată tema continuității calvarului conjugal, a imposibilității oricărei „optimizări” casnice, rătăcindu-se (de ambele părți) pînă și ipoteza formării unui cuplu adulterin. Perechile sînt legate numai prin ură (exprimată hiperrealist, aproape fizic), iar cortina cade de

cîteva ori, implacabil, ca o ghilotină, acompăniată de un zgomot metalic sec, terifiant. Nu sînt ocolite, firește, momentele macabre, nici cele grotesci, cinice. Autorul mizanscenci a știut să sublinieze obsesia — tipic strindbergiană — a infernului familial, iar scenograful Ladislav Vychodil l-a susținut inspirat, găsind nu numai acea ingenioasă soluție a căderii cortinei, ci și o perfectă posibilitate de sugerare a atmosferei prin combinarea accesoriilor plastice.

Ce-i drept, spectacolul mi s-a părut foarte lung, trenant, pe alocuri, împănăt cu două-trei „ieșiri” actoricești învechite, de teatru comentat; dar, în general, interpretării au parcurs cu bine istovitorul drum către esența dificilului text; mă gîndese mai ales la Gunnar Ohlund (un Edgar bolnăvicios, înveninat, abrutizat), la Betty Tuvén (o fostă actriță — Alice — care simte nevoia să-și mai reia unele vechi numere) și la Birgitta Sanderberg (Judith, cea care involuează în mod uimitor, sub ochii noștri). Gîndindu-mă, în acest moment, la cele mai recente montări de la noi cu *Dansul morții*, nu foarte reușite, înclin să sper că prezentul contact cu textul lui Strindberg, jucat de compatrioții săi, va genera noi și fertile puncte de vedere asupra piesei.

■ DOMNIȘOARA IULIA

Cel puțin la fel de interesant a fost și celălalt spectacol strindbergian, *Domnișoara Iulia*, în coregrafia cunoscutei Birgit Cullberg, pe muzica lui Ture Rangström, în scenografia semnată de Sven Erixson. Rareori am văzut un coregraf care să păstreze, pînă în cele mai mici amănunte, nu doar acțiunea dramatică, ci și atmosfera, caracterologia, profunzimea conflictului. Desigur, piesa se pretează la o convertire coregrafică: se vorbește mult despre dans, se și dansează, ni se prezintă cîteva pantomime, sîntem introduși în cadrul ludic al nopții de Sinziene...

O idee aproape deloc discutată în dramă este cea a *lunii extrascenice*: flăcăii de la fermă, femeile clevețitoare și strămoșii Iuliei; primii, prezenți în cheie grotescă, aproape bufă, ceilalți, dimpotrivă, hierarizați la maximum. Interferența celor două lumi (cea prezentă și cea trecută), confruntarea pretențiilor elitare ale domnișoarei Iulia cu cele ale lui Jean, inferior din punct de vedere social, alternarea capriciilor stăpînei cu veselie și robustețea slugilor ei — iată conflictele teatrale care au devenit, în viziunea lui Birgit Cullberg, impresionante secvențe coregrafice. Servite cu măiestrie de către Jette Nejman (Iulia), Eske Holm (Jean), Anna Brandsdottir (Kristin) ș.a.

Bogdan Ilmu



DAN DEȘLIU

Premiera se amână

farsă-reverie în trei acte

Personajele
(în ordinea intrării în scenă)

MAESTRUL	LEO
DOMNUL A	PRODUCĂTORUL
DOMNUL B	ARGUS
FATA CU GUSTĂRI	PRIMUL RECUZITER
SORA ȘEFĂ	AL DOILEA RECUZITER
SORA SECUNDĂ	DIRECTORUL DE SCENĂ
PROFESORUL	AUTORUL
ASISTENTUL	DIVA
BĂTRÎNA	INGENUA
GRETI	LOGODNICA
FATA ÎN ALB	LOGODNICUL
DOAMNA	SUFLEURUL
EINSTEIN	NATHALIA
FATA	UN ACTOR

ACTUL I

Tabloul I

După ridicarea cortinei, scena rămâne în semiîntuneric. Liniște. Peste câteva clipe, un zgomot care se precizează; în planul doi, cineva deschide o ușă, intră în vestibul. Fluierind o melodie banală, cum ar fi „Străini în noapte” sau „Clevnul” de Chaplin. Aprinde lumina, cotrobăiește, bombăne plictisit. îl auzim neclar, prin cealaltă ușă, dintre vestibul și scenă, pe care o va deschide în curând.

Scena 1

MAESTRUL (intrînd): Niciodată nu știi unde-i pui! Papuci nenorociți, obiecte vulgare! Vă jucați cu mine de-a v-ați

ascunselea... (Intrînd, n-a aprins lumina: din vestibul se strecoară o diră, insuficientă pentru a ne clarifica.) Te pomenesci că i-am lăsat în baie. (Trece lent spre lateral-dreapta, deschide altă ușă, răsucește comutatorul: tot nu-i destulă lumină în scenă. Exclamație: „Sigur, aici

erați!" Revine în scenă, fredonând același motiv. Se apropie de ușa vestibulului, aprinde lumina, își scoate pălăria, o pune pe creștetul unei nimfe de piatră, canu dezbrăcate, scoate și pardesiul, îl așază, delicat, pe umerii respectivei — poate să mormăie ceva adecvat în timpul acestor operații — în fine, se întoarce spre rampă. E un tip la vreo 55 de ani, mai degrabă înalt. Costum de seară, cu cămașă albă și papillon. Fularul de mătase i-a rămas uitat în jurul gâtului. Așa, cu papucii în mână, se uită interzis la ce vede și nu crede...)

DOMNUL A : Bună seara, sir !

DOMNUL B : Bună seara, mylord !

MAESTRUL : Poftim ? (Pauză consistentă : cei doi înși din fotoliile joase rămân fixați la extremitățile mesei lungi, scunde, din mijlocul living-room-ului : par neinteresati unul de altul, cu atât mai puțin de noul venit.) Bună seara ! Cum ați intrat ? (Observă fularul, și-l scoate, îl pune pe umărul doamnei dintre intrare și șemineu, lasă papucii să cadă pe covor și rămâne locului, privind, ca în tranșă, la cei doi ; nu realizează, totuși.)

DOMNUL A (gest vag, cum ar goni o muscă) : Pe ușă, ca și dumneavoastră.

MAESTRUL : A !

DOMNUL B : Să zicem. În fond, ce contează ?

(Tăcere. Toți trei consideră situația, acum, aproximativ egal. Această egalizare bruscă trebuie să frapeze publicul.)

MAESTRUL (după o pauză mobilată ad libitum) : Vă rog să ieșiți !

(Domnii A și B se privesc scurt, calm : Domnul A întoarce capul spre Maestru, scrutându-l cu un fel de gravitate.)

DOMNUL A : Exagerați !

MAESTRUL : Ei ! (Gest de impaciență.)

DOMNUL A : Dată fiind situația, îmi permit să afirm că, oarecum, exagerați !

DOMNUL B : Da, da !

MAESTRUL : Treaba mea ! Să zicem că exageroz. Totuși, vă rog insistent să ieșiți, chiar în situația dată. (Pauză.) Cit să vă rog ? !

DOMNUL A : De ce nu luați loc ? (Impinge un fotoliu liber. Maestrul se așază, mecanic.)

MAESTRUL : Așadar...

DOMNUL B : Dumneavoastră vreți să vă sinucideți.

MAESTRUL : Ce ?

DOMNUL A : Ați hotărât să vă puneți capăt zilelor. Noi știm.

DOMNUL B : Vedeți ?

MAESTRUL : Văd. (Pauză.) Sint convins că visez.

DOMNUL B : Nici vorbă !

MAESTRUL : Adică ?

DOMNUL B : Nu visați defel !

DOMNUL A : Sau, mă rog...

(Maestrul reflectează intens, caută din ochi un reper, vede telefonul, pe un suport, sub pendula din dreapta scenei, merge la telefon, ridică receptorul, așteaptă tonul, care întârzie.)

DOMNUL B : Inutil !

(Maestrul îl privește chiorș ; tace, bate nervos în furcă.)

DOMNUL A : Totul e prevăzut.

MAESTRUL : Chiar și voi ?

DOMNUL A (trece din eleganță peste schimbarea ostentativă a pluralului persoanei a treia) : Noi, în primul rînd ! (Maestrul s-a resemnat, după câteva zeci de bătăi în furcă ; circulă nervos prin încăperea.) Deci, domnule, dumneavoastră vă veți suprima...

MAESTRUL : Ei, drăcia dracului !

DOMNUL A : Asta, scuzați, ne interesează.

DOMNUL B : Cu voia dumneavoastră.

DOMNUL A : Sau fără. Jucăm deschis, după cum observați.

DOMNUL B : Cu cărțile pe față.

MAESTRUL : Absurd !

DOMNUL A : Evident !

DOMNUL B : Ce nu-i absurd ?

MAESTRUL : Domnilor, cred că asta depășește puțin și absurdul !

DOMNUL A : Super-absurd !

MAESTRUL : Vă introduceți așa, fără umbră de... pertinentă...

DOMNUL B : Simpatie eufemism...

DOMNUL A : De acord !

MAESTRUL : ...vă introduceți, brutal, în intimitatea unicului fapt care depinde exclusiv de mine, unica manifestare posibilă a eului meu...

DOMNUL A : Toțmai dumneavoastră spuneti asta ?

MAESTRUL : De ce toțmai ?

DOMNUL B : Un mare artist, o lume în miniatură !

DOMNUL A : Ce artist pieri !

MAESTRUL : Un fabricant de umbre, amant ratat al neantului ! Ce doriți, la urma urmelor ?

DOMNUL A : Să nu vă sinucideți...

MAESTRUL : Exclus !

DOMNUL B : ...acum !

MAESTRUL : Pardon ?

(Domnii A și B schimbă rapid o privire cu tîlc.)

DOMNUL A : Nu vă sinucideți acum !

DOMNUL B : Acum, nu vă sinucideți !

MAESTRUL (reușește să zîmbească) : Iată și corul antic ! (Se rează.) De ce ?

DOMNUL A : Sper că nu vă veți enerva.

DOMNUL B : Enervarea, știți, dăunează.

MAESTRUL : Ești grijuliu ! Să zicem că mă enervez. Ei ?

DOMNUL A : V-am văzut și în *Kean*, și în *Templul din Osaka*...

DOMNUL B : Încît — vă asigur — cunoaștem exact posibilitățile dumneavoastră în materie de nervi dezlănțuți.

DOMNUL A : Știm, de pildă, că dețineți două centuri negre cu diamante...

MAESTRUL (*surprins*) : Așa ? !

DOMNUL A : Sigur. Însă...

MAESTRUL : Însă dumneavoastră sînteți invulnerabili, dată fiind situația.

DOMNUL B : Da. Ne aflăm sub acoperișul dumneavoastră.

MAESTRUL : Observ. Mi se pare un fapt. Apropo, cum ați făcut ?

DOMNUL A : Lăsați ! (*Solemn.*) Domnule, vă propunem un pact !

DOMNUL B : Un fel de contract.

MAESTRUL (*iritat*) : Mie ?

DOMNUL A : Avem resurse nebănuite !

(*Maestrul se ridică ; are un aer nu tocmai pașnic.*)

DOMNUL B : Dacă veți încerca să loviți — deși, repet, cunoaștem capacitatea dumneavoastră de a lovi...

DOMNUL A : vă prevenim că gestul se va repercuta instantaneu...

DOMNUL B : ...în aceeași fracțiune de secundă...

DOMNUL A : ...asupra executantului !

MAESTRUL : Deci, șao-mi-sing-ha !

DOMNUL B : Aproximativ.

DOMNUL A : Doriți să vă convingeți ?

MAESTRUL (*ezită, dă din umeri, se re-șază*) : Nu.

DOMNUL A : Tant mieux !

DOMNUL B : Ou tant pis...

DOMNUL A : Ou tant mieux !

MAESTRUL (*absent*) : Octosilab.

DOMNUL A : Urechea actorului !

MAESTRUL (*flasc*) : Teșți ! Acum ! Uit totul, în aceeași clipă. Am mai avut coșmaruri, rezist...

DOMNUL A : Domnule, oferim o sumă imensă !

MAESTRUL : O sumă ? Unui răposat ? Amuzant, zău așa !

DOMNUL B : De ce ? Aveți o mamă, totuși ! Bătrînă, bolnavă, uitată de unicul fiu...

MAESTRUL : La naiba !

DOMNUL A : Știm, nu sînteți, propriu-zis, chiar fiul... Dar e ca și cum...

DOMNUL B : Maladia bătrinei există, totuși, ca și legătura. Și, atunci...

MAESTRUL : Deci, domnilor, știți totul, ba chiar ceva în plus. Știți mult prea multe pentru ca să vă pot reprima la modul banal. Ei bine, am să dispar, acum, peste câteva clipe. Nimeni, nimic nu mă va opri. Ce să păstrez ? Oare, avem într-adevăr ceva ? M-au consultat genitorii : vreau sau nu să exist ? Nu-i vorba, nici pe ci... În fine ! O, Dios ! (*Poate să rostească și : „O-di-os !”*)

DOMNUL A (*sever*) : Fără zei !

MAESTRUL : Imposibil !

DOMNUL B : Acum, zei sînt de prisos.

(*Din spatele unei draperii aflate în dreapta, spre avanscenă, apare o fată cu o năsuță rulantă, pe care se află sandvișuri, șampanie.*)

Scena 2

FATA CU GUSTĂRI : Permiteți, domnule ?

MAESTRUL : Cum să nu ? Vă rog, luați, serviți-vă, simțiți-vă ca acasă !

DOMNUL A (*luind un sandviș*) : Deci, domnule, totul e clar.

MAESTRUL : Mai clar, nici nu se poate ! (*Ia un sandviș.*) Să admitem că renunț. (*Mestecă, gînditor.*) Dar, vă rog ! (*Gest către Domnul B. Acesta se servește. Pauză ; Se înfulecă în tăcere.*)

DOMNUL B : Excelent !

FATA CU GUSTĂRI : Mă bucur că vă place, sir !

DOMNUL A : Totul e foarte plăcut. Am prevăzut totul.

MAESTRUL : Acum, deci, nu mă sinucid.

DOMNUL A : Să fie clar : puteți s-o faceți.

MAESTRUL : Dacă nu mă sinucid, dumneavoastră oferiți...

DOMNUL B : Orice !

DOMNUL A : Sau aproape...

FATA CU GUSTĂRI : Pot să servească șampania ?

MAESTRUL : Da, sigur. Vezi, paharele sînt acolo...

FATA CU GUSTĂRI : Cunoaște, domnule ! (*Merge în culise, revine cu paharele pentru șampanie, servește discret, pe replicile următoare.*)

DOMNUL A : Aveți o servanță foarte agreabilă.

MAESTRUL : Da, nu pot să mă plîng. Unde mai pui că-i și iluzorie — ca și noi, de-altminteri !

DOMNUL A : Noi, nu ! Noi avem sarcini precise. Una, în principal.

DOMNUL B : Să împiedicăm gestul acela, acum.

FATA CU GUSTĂRI : Pot să mă retrag ?

MAESTRUL : Cine vine, mai și pleacă, nu ?

DOMNUL A : Puțină amabilitate, totuși !

FATA CU GUSTĂRI : Sînt deprinsă, my-lord.

MAESTRUL : Absolut aberant !

DOMNUL A : Puteți pleca, domnișoară. (*Fata iese.*) Domnule, condițiile noastre sînt ferme : orice sumă doriți.

DOMNUL B : La discreția dumneavoastră, din acest moment. (*Scote aște hirtii dintr-o mapă neagră.*)

MAESTRUL : Ca să nu mor ?

DOMNUL A : Exact.

DOMNUL B : Nu acum !

MAESTRUL : Dar, cînd ?

DOMNUL B : Cînd se va fixa.

DOMNUL A : Dacă se va fixa.

DOMNUL B : Aceasta depinde, cum să vă spun, de un complex de factori obiectivi...

DOMNUL A : Oricum, veți muri la timp.

MAESTRUL : La timp ! Timpul cui ?

DOMNUL A : Timpul cu pricina. Un timp

oarecare, ce contează pentru dumneavoastră ?

DOMNUL B : Ați murit de-atâtea ori pe scenă — în *Macbeth*, de exemplu, ce deces magistral !

MAESTRUL : *Macbeth* ? A, da, acolo muram în enlise. Mă rog... (*Reflectează.*) Dar, nelăsându-mă să dispar la timpul meu, îmi propuneți, dacă înțeleg bine — dacă, totuși, mai înțeleg ceva — îmi propuneți o altă moarte...

DOMNUL B : La o altă oră.

MAESTRUL : Deci, implicit, și o altă viață. Or, eu consider că nu se poate, că nu putem muri decât, ca să zic așa, în consecință. Unde-i consecința ? Se produce un hiatus, o ruptură insuportabilă.

DOMNUL A : Lăsați asta în grija noastră.

MAESTRUL : Pkitiți bine ?

DOMNUL B : Fabulos !

MAESTRUL : Oferiți garanții ? Aveți... vreau să zic... Există antecedente ?

DOMNUL A (*rinjește scurt, se reprimă*) : Evident.

MAESTRUL : Atunci...

DOMNUL B (*scoate din mapă un dosar, o pană-stilou*) : Semnați aici ! (*Maestrul șovăie, Domnul A — gest evaziv, compasiune, plictis.*)

DOMNUL A : Oricum, muriți !

MAESTRUL : Nu, imposibil ! Nu moare nimeni „oricum“, nici „oricând“. Acum — și basta ! (*Se uită la cadranul pendulei.*) Mă iertați, domnilor, am un randevu ! (*Se ridică, se îndreaptă spre ușa-ferastră, sugerată în latura dreaptă, cu balcon către fosă.*)

DOMNUL A (*fără să se clinească, teribil*) : Domnule !

DOMNUL B (*idem*) : Sir !

MAESTRUL (*rece*) : Domnii mei ! (*Se înclină ușor, deschide ușile duble.*)

DOMNUL A : Atenție, timpul !

(*Maestrul se întoarce, intrigat ; Domnul A, gest elocvent, către pendulă.*)

FATA CU GUSTĂRI (*intrând de după drăperie*) : Domnule, nu este timpul !

MAESTRUL : Ce spui ?

FATA CU GUSTĂRI : Priviți orologiul : nici aici un timp.

MAESTRUL (*confuz*) : Adevărat ? Ce trist ! Ce situație !

DOMNUL A : E tocmai clipa inexistentă — în care veți semna !

FATA CU GUSTĂRI (*toarnă șampanie*) : Șampania, domnilor !

(*Maestrul revine, automat, între cei doi, Pare îngândurat, abătut. își reia locul, din cap, a neînțelegere.*)

DOMNUL A : Deci, vă veți anula fizic, conform dorinței dumneavoastră, atunci când vă vom autoriza. Iată un cec la purtător, echivalent cu o sută de ani de muncă, la tarif maxim. Întreaga sumă poate fi utilizată treptat sau instantaneu, conform voinței posesorului — deci, dumneavoastră, personal — în orice scop...

DOMNUL B (*oarecum aparte*) : Nobil, fi-rește !

DOMNUL A : ...va decide acesta.

MAESTRUL : Ce scop ? A, mama !

DOMNUL B : Care nu există, ca atare.

MAESTRUL (*suris crispat*) : Și, dacă...

DOMNUL A : Dacă vă veți suprima ilicit ?

Asta ați vrut să spuneți, nu ?

MAESTRUL : Să zicem.

DOMNUL B : Nu vă faceți probleme, totul e prevăzut.

DOMNUL A (*brusc, sec*) : Am impresia că am abuzat de ospitalitatea dumneavoastră.

DOMNUL B : V-am răpit o groază de timp !

MAESTRUL : Vă înșelați : timpul meu a încetat.

DOMNUL A : Vom reveni, la momentul oportun.

MAESTRUL : Nu mă-ndoiesc. Când ? Dar (*gest dezabuzat*), ce importanță !

DOMNUL A : Poate, măime...

DOMNUL B : Poate, la anul...

DOMNUL A : Niciodată, poate.

MAESTRUL : Înțeleg : delirez !

VOCEA FETEI CU GUSTĂRI (*din culise*) : Visati, domnule !

DOMNUL A : Emisarii noștri vă vor comunica termenul scadenței.

DOMNUL B : La timp !

MAESTRUL : Timpul din vis...

DOMNUL A și B : Deci, sinteți un om mori !

MAESTRUL : De bunăvoie, nesilit de nimeni.

DOMNUL A și B : Cu un contract în perfectă regulă.

MAESTRUL (*tresare*) : Stați... Mi se pare că...

DOMNUL A : Că n-ați semnat ?

MAESTRUL : Da, parcă n-am...

DOMNUL B : Fleacuri ! Ați consimțit — asta-i hotărâtor.

DOMNUL A : Absolut suficient !

MAESTRUL : Credeți ? Mă rog... (*Cască.*) Aș dormi ! (*Mirare slabă.*) Se poate ? Mi-e somn, în vis !

DOMNUL A și B : Adios ! (*Ies, unul după altul, cu o ușoară înclinare a capetelor.*)

Scena 3

FATA CU GUSTĂRI (*ivindu-se, brusc, în ușa către vestibul*) : Drum bun, sir ! Drum bun, mylord ! (*Maestrul a rămas în fotoliu, cu capul în palme, cu fața spre rampă, Fata reîntră, după ce i-a condus pe cei doi pînă la ieșire, trece în dreapta, ridică draperia. Scena se întuneacă treptat. Lumină slabă din arlechin-dreapta. Blind.*) Patul e pregătit, domnule !

Tabloul II

Rezervă spațioasă, într-o clinică sau într-un sanatoriu. Mobilier adecvat, aproape luxos. Maestrul, în patul confortabil, situat în dreapta, perpendicular pe latura odăii. Fereastră mată, cu lumină indirectă, în dreapta patului. Ușă în stânga. Masă rotundă, joasă, cu două scaune, între pat și ușă. O soră cu halat și bonetă stă pe un balansoar, în stânga patului, pe trei-sferturi cu spatele spre rampă. Maestrul tresare, se ridică încet în capul oaselor. Poartă halat de casă peste pijama. Complet buimac, se uită lung la fata din balansoar.

Scena 1

SORA SECUNDĂ : Bună dimineața, domnu-
le ! Ce preferați la micul dejun ? Ouă
fierte, cafea, ceai sau lapte, suc de fructe, ci-
tronadă ?

MAESTRUL (*reflex*) : Ceai negru, rece, fără
zahăr ! Și, te rog să-mi explici...

SORA ȘEFĂ (*intră, aer vesel*) : Bună dimi-
neața ! Termometrul dumneavoastră,
domnule. (*Se apropie cu termometrul.*)

MAESTRUL : Termometrul, la ceai ?

SORA SECUNDĂ (*explicativ*) : Abia s-a tre-
zit, e încă neclar.

MAESTRUL : Ce se petrece ? Cine sunteți ?
Unde mă aflu ?

SORA ȘEFĂ : Vă îngrijim, domnule. Eu
sînt sora șefă.

SORA SECUNDĂ : Eu sînt sora secundă,
îngrijitoarea dumneavoastră personală.

SORA ȘEFĂ : Ați fost foarte bolnav. Mă
tem că încă mai sunteți, deși...

MAESTRUL : Bolnav ? Bazaconi ! De cînd
mă știu, n-am zăcut la pat decît o dată,
demult — de scarlatină. (*Pază.*) Nu, zău,
să ne lămurim !

SORA SECUNDĂ : Mă duc să pregătesc
ceaiul. (*Iese.*)

Scena 2

(*Sora șefă trage balansoarul în așa fel
încît, așezîndu-se, va sta în profil, față în
față cu Maestrul, care se află în pat, ridicat
pe jumătate, înconjurîndu-și genunchii cu
bratele.*)

MAESTRUL (*ghîditor*) : Parcă te știu de
undevea...

SORA ȘEFĂ (*dezinvolt*) : Tot ce se poate :
ați avut momente de luciditate.

MAESTRUL : Sînt drogat ? (*Pază penibilă.*)
Am fost ?

SORA ȘEFĂ : Nu vă agitați. Totul merge
spre bine.

MAESTRUL : Dacă spui dumneata !

SORA ȘEFĂ : Este, în primul rînd, opinia
profesorului.

MAESTRUL : Profesorul ? Care profesor ?
(*Pentru sine.*) Evident, întreb zadarnic :
cu visez, tu visezi — și așa mai departe !
Se visează intens, organizat ; o mîlîmă,
pesemne... Nu-i nimic, ne vom trezi cu
toții, la un moment dat !

SORA ȘEFĂ (*sophit*) : Cine știe !

MAESTRUL (*n-a auzit, continuă*) : Fiecare,
la locul său.

SORA ȘEFĂ (*idem*) : Există, oare ?

MAESTRUL (*același joc*) : Totuși, nu-mi dau
seama, nu izbutesc să refac...

SORA ȘEFĂ : Ce anume ?

MAESTRUL : Chiar în vis, funcționează
niște reziduuri logice, fragmente de viață
reală... Bolnav ? De ce ? Hm, stai puțin...

SORA ȘEFĂ : Sînt aici, domnule.

MAESTRUL : Da, parecî selipește ceva... Da,
sigur, era după spectacol, ieșisem din
scenă... Ce-am jucat ? *Hamlet* ? *Faust* ?
Poate, O'Neill... *Electra* ?

SORA ȘEFĂ : Vă rog să nu faceți eforturi
exagerate, s-ar putea să vă dăuneze,
acum !

MAESTRUL : Acum ? (*Revelație.*) Iată cu-
vîntul : nu acum ! De unde, cu ce se
leagă ? Da... foarte vag... da, da, era
vorba de o propunere, un rol...

SORA SECUNDĂ (*intrînd*) : Peste zece mi-
nute, puteți lua micul dejun, în salon.
SORA ȘEFĂ : Permiteți să vă pun termom-
etrul, domnule ?

MAESTRUL : Las-o baltă ! Termometrul e
un truc, un detaliu credibil prin bana-
litate. Ce boală ? Ce profesor ? (*Sever.*)
Unde-i fata ?

SORA ȘEFĂ : Fata ? Nu înțeleg...

MAESTRUL : Zina mea de interior : o fată
cu tartine și cu șampanie. Era, adineauri.

SORA ȘEFĂ (*stupoare, nervozitate, își po-
trivește ochelarii pe nas*) : Aici ? (*Către
Sora secundă.*) Știi ceva despre această
persoană ? (*Sora secundă dă din umeri,
perplexă.*)

MAESTRUL : Aici, acolo, dincolo — tot-
una ! Unde-i ? Am văzut-o, sînt sigur !

SORA SECUNDĂ : Liniștiți-vă, domnule, n-a
fost nimeni afară de noi.

MAESTRUL : Atunei...

Scena 3

PROFESORUL (*intră*): A, bună dimineața, Maestre! Cum ne simțim? (*Către surori*) Temperatura?

SORA ȘEFĂ: Nu știm încă, domnule profesor; pacientul refuză termometrul.

PROFESORUL: Cum se poate? Doar e spre binele dumneavoastră! Nu doriți...

MAESTRUL (*ii taie vorba*): Mai întâi, doare să vă pun eu câteva întrebări, domnule... (*ezită, ostentativ*) profesor.

PROFESORUL (*amabil*): Ia dispoziția dumneavoastră! (*Semn discret, către surori, Maestrul sesizează.*)

MESTRUL: Nu, de ce? Nu-i nici un secret.

SORA ȘEFĂ: Mă scuzați, sunt așteptată în laborator. (*Către Sora secundă.*) Vezi, ceaiul! (*Ambele ies, saluând.*)

Scena 4

PROFESORUL (*se așază pe un scaun, lângă măsuță*): Vreți să știți cum ați ajuns la noi...

MAESTRUL: Ce intuiție!

PROFESORUL: Mi-am dat seama că nu realizați situația.

MAESTRUL: Felicitări! Ei, cum am ajuns?

PROFESORUL: Simplu, întrucâtva... Ați jucat magnific, ca de obicei. Spectacolul s-a desfășurat, după cîte știu, absolut normal. După ultima cădere de cortină, v-ați îndreptat spre culise, ați schimbat câteva cuvinte cu partenerii, apoi, în loc să mergeți în cabina dumneavoastră, ați ocolit — așa mi s-a spus — întregul fundal și ați reintrat în scenă prin partea opusă. Ocolul a durat, se pare, destul de mult. Actorii pleaseră, mașiniștii se pregăteau să desfacă decorul. Când v-au văzut din nou la rampă, toți au înlemnit. N-ați făcut așa ceva niciodată...

MAESTRUL (*atent, încordat*): Poate, uitasem un obiect...

PROFESORUL (*grav*): Dumneavoastră, se pare, nu uitați nimic, mai ales amănuntele... Dar, să trecem... Foarte calm — așa mi s-a spus — v-ați așezat în fotoliu, ați aprins o țigară...

MAESTRUL: Nu fumez.

PROFESORUL: Rolul — știu eu? Relatez din auzite. Să trecem! V-ați aprins ceva, și ați refuzat monologul inițial. Cineva, în sfârșit, s-a apropiat, v-a întrebat sau a dat să vă pună o întrebare...

MAESTRUL: Nu cumva erau doi?

PROFESORUL: Nu știu. Să trecem! Brusc, v-ați ridicat, ați făcut o mișcare pripită...

MAESTRUL: Asta, mă rog...

PROFESORUL: Vedeți?

MAESTRUL: Văd!

PROFESORUL: Apoi, ați căzut.

MAESTRUL: Cum?

PROFESORUL: Lat! V-ați pierdut cunoștința. (*Pauză.*) Ni s-a telefonat, am trimis ambulanța... (*Pauză.*) Restul, se înțelege de la sine.

MAESTRUL: Când a fost?

PROFESORUL: Duminică, spectacolul de seară. Azi e miercuri.

MAESTRUL: Să admitem. Ce credeți, carei diagnosticul?

PROFESORUL: Suprasolicitare nervoasă, șoc psihic, pe fondul unei infecții latente, de tip viral, nedepistată la vreme.

MAESTRUL: Fără nici un simptom, fără o criză prealabilă?

PROFESORUL: Există cazuri și cazuri; puteți fi o excepție. Dealtfel, asistentul meu vă va da lămuririle necesare.

MAESTRUL: Asistentul? A, deci, aveți și un asistent!

PROFESORUL: Bineînțeles! Dar, de ce, vi se pare ciudat?

MAESTRUL: O, nu, nici vorbă! (*Ca pentru sine.*) M-aș fi mirat să lipsească!

Scena 5

ASISTENTUL (*intră*): Sintem gata, domnule profesor! Respectele mele, Maestre!

(*Maestrul tresare, se uită țintă la Asistent, apoi la Profesor, își trece palma pe frunte, încearcă să-și amănuntească.*)

PROFESORUL: Ia loc, colega! (*Asistentul se așază pe scaunul liber. Maestrul îl examinează atent.*) Uite, Maestrul ar dori să cunoască unele amănunte. Fii amabil...

ASISTENTUL: După ultimele investigații, lucrurile par să se complice.

MAESTRUL: Un moment! Domnilor, pe mine mă interesează un singur amănunt: cînd ies de-aici?

ASISTENTUL: Deocamdată, stimate Maestre, cred că este prematur...

PROFESORUL: Vedeți, se cere multă răbdare...

MAESTRUL: Răbdarea are și ea o limită. Să lăsăm gluma! S-a înscenat o farsă stupidă! Mă simt excelent, nu mă doare nimic, n-am nici pe dracu', afară de o premieră la finele lunii și de un film în care dețin rolul titular. Lîmpede, da? Azi după-amiază trebuie să fiu la repetiție.

PROFESORUL : Din păcate, sînt obligat să vă previn că ne cereți imposibilul.
 ASISTENTUL : Afară, doar, de cazul...
 PROFESORUL (tăios) : Colega !
 MAESTRUL (după o bună bucată de timp, insinuant fără agresivitate) : Domnilor, mă gîndeam... mă întreb... Poate intenționați să-mi propuneți ceva, o mică afacere...
 PROFESORUL : Ce idee !
 MAESTRUL : O mare afacere, eventual ? (Pauză.) Ei ?
 PROFESORUL : La ce vă referiți ?
 ASISTENTUL : Dimpotrivă, am impresia că dumneavoastră încercați...
 MAESTRUL : Eu nu încerc nimic. Eu vreau, pur și simplu, să plec de-aici, imediat.
 ASISTENTUL : Cu neputință !
 PROFESORUL (doct) : Fiecare mișcare, la vremea sa.
 MAESTRUL : Acum !
 PROFESORUL : Acum, nu !
 MAESTRUL : Iată cheia problemei : nu acum ! Și, de ce nu ?
 ASISTENTUL (excedat) : Nu e timpul.
 MAESTRUL : O iluzie lipsă !
 PROFESORUL (tresare) : Colegul meu vrea să spună : este un alt timp.

MAESTRUL (febril) : Care ? Hai, repede !
 ASISTENTUL : Acum e timpul vizitei.
 MAESTRUL (suprasolicitat) : Vizita?! (Șoptit.) Unde i-am mai văzut ? (Tare.) Dar, asta ce este ?
 PROFESORUL : Ora vizitelor, mai exact. Nu ne giudim la rutina programului clinic, stimate Maestre : veți primi vizite din afară, ființe, dragi, cunoștințe, poate chiar membri ai familiei, care vor să vă vadă.
 MAESTRUL (lent) : Profesore — și dumneata, domnule asistent — ia spuneți, așa, sincer, ca între noi : credeți că sînteți în toate mințile ?
 PROFESORUL : O, Maestre, ciuc-ar îndrăzni să răspundă printr-o afirmație categorică la o întrebare atît de delicată, mai ales în ziua de azi ?
 MAESTRUL : Mulțumesc. Oricum, e un progres în conversație ! (Ușa se deschide încet ; lumină intensă din exterior ; în cadrul ușii, mai mult bănuită, Fata cu gustări.) Visez, totuși !
 FATA CU GUSTĂRI : Masa e servită, domnule !

Tabloul III

Circular, perdea simplă. Semiintuneric. O rețea străvezie împarte scena pieziș, din stînga rivaltei spre dreapta-fundal, în două trapeze aproximativ egale. În dreapta, pe un fel de proeminență — pietroi, promontoriu etc. — Maestrul, abia întrevăzut, în contre-jour. Reflectorul ardechin-dreapta bate dincolo, în spațiul inițial gol, în care înainteză lent, într-un fotoliu pe rotile, pentru semiparezici, o femeie veștedă, învăluită în văluri cenușii. Lumina crește progresiv, pînă o distingem cu limpezime.

Scena 1

MAESTRUL : Dumneata ?
 BĂTRÎNA : Iartă-mă, nu te-am anunțat... Trebuia să te văd.
 MAESTRUL : Dumneata ! (Pauză încordată.)
 BĂTRÎNA : Trebuia negreșit, crede-mă !
 MAESTRUL : La ce bun ? Dumneata... (Se înăbușă : tace.)
 BĂTRÎNA : Te rog, zău așa, nu vreau să te superi !
 MAESTRUL : Să mă supăr ? Ce vorbă ! Pe dumneata, care ai distrus viața...
 BĂTRÎNA : Ești crud !
 MAESTRUL : ...omului aceluia, tatăl meu...
 BĂTRÎNA : Doamne, Dumnezeule !

MAESTRUL : Lasă zoi în pace ! Dumneata, pretinsa mamă, amanta fratelui...
 BĂTRÎNA : Te implor ! (Slab, spre plîns.) Nu pot s-o fac în genunchi.
 MAESTRUL (stăpînit) : Ce vrei ? Urmărești ceva, vrei ceva, știu ! O sumă enormă, da ?
 BĂTRÎNA : Bani ? Un colton, într-un colț de cimitir, mi-am agonisit... Nu-i vorba de bani : vreau să-ți spun, măcar acum, adevărul !
 MAESTRUL : Jalnic envînt pe buzele aces-tea... Lasă, totul e lămurit, nu încep explicații.
 BĂTRÎNA : Mai eu seamă la cele limpezi trebuie să cugetăm îndelung. Te rog...
 MAESTRUL : Fie. Spune ce ai de spus !
 BĂTRÎNA : Fiule...
 MAESTRUL : Iar începi ? Știi, doar...
 BĂTRÎNA (hotărîtă) : Da, știu ! Tu, însă, tu n-ai de unde ști...
 MAESTRUL : Iar începi ? Știi, doar...
 BĂTRÎNA (hotărîtă) : Da, știu ! Tu, însă, tu n-ai de unde ști...

MAESTRUL : Ehe! „Das ist eine alte Geschichte“!

BĂTRINA : Poveste veche, așa-i! Fiecare familie își are povestea ei, istoria ei.

MAESTRUL : O, istoria! (*Gest de lehamite.*)

BĂTRINA : Istoriile sau poveștile — totuna — numai că, vezi, sînt multe și încurcate...

MAESTRUL : Mie-mi spui ?

BĂTRINA : O familie, ca și un om, are cel puțin două istorii: cea vădită, știută...

MAESTRUL : Hainele de duminică!

BĂTRINA : Cam așa ceva... Adică, ceea ce se poate istorisi celor dinlăuntru și celor din afară, ceea ce se poate crede și trebuie crezut, cit de cit... Dar, dincolo de asta, undeva, în adînc, zace istoria tainică, viața, de fapt, o poveste aieva, ce nu se spune pe de-a întregul nimănui, nicidec...

MAESTRUL : Coșul cu rufe murdare! Ei, pînă aici e bine!

BĂTRINA : Ascultă cu băgare de seamă! Cu noi, a fost așa. Cu mine și cu tine, vreau să zic, așa a fost, da, încît a trebuit să te las să crezi în istoria plămuită, în ceea ce se putea crede...

MAESTRUL : Nu, zău? Și, de ce?

BĂTRINA : Adevărul e greu, prea greu, uneori. Adevărul adevărat poate să zdrobească, să ardă... Pe tine, atunci, te-ai fi schilodit — erai abia un pui căzut din cuib! Nu ți-ai fi folosit la nimic. Mai încolo, cînd ai început să te întremezi, era prea tîrziu: taică-tău murise.

MAESTRUL : Ce tot îndrugi? Tata a murit acum trei ani!

BĂTRINA : Da, tatăl tău, adică acela pe care l-ai socotit doar fratele...

MAESTRUL : Ce rușine! Cum ești în stare?!

BĂTRINA : Trebuia s-o afli, măcar în ceasul al doisprezecelea. Nu puteam să plec fără să-ți spun adevărata istorie! Ești copilul nostru, da, copilul meu și al lui, nu al unchiului bogat și al prințesei scăpătate, nu, băiete: părinții tăi de sînge sînt cei doi cabotini, pribeगीi cu lada în spinare!

MAESTRUL : Poți născoci orice — morții nu vorbesc!

BĂTRINA : Mă mir că spui asta, tocmai tu, care ai văzut de-atîtea ori duhurile răpoșailor, măcar acolo, în dugheana de pînză și de scînduri!

MAESTRUL : Tertipuri, scamatorii răsuflate! Ești cu un picior în groapă...

BĂTRINA : Cu amîndouă, dragă...

MAESTRUL : ...și tot mai vrei să joci! Scena cea mare! Cam prea simplu, nu?

BĂTRINA (*refren*) : Mai ales la cele simple... (*Grav.*) Hai, încearcă să judeci! Știu, e groaznic! Dar, ia întreabă-te, cum se face că ai teatrul în sînge? Ei doi, boierul și prințesa, își băteau joc, ziceau că-i petrecere de slugi, stricăciune a minții — așa-i? Pe taică-tău, saltimbancul, n-aveau ochi să-l vadă; pe mine, mă ura dumneaei... Eram frumoasă, de, dumnea-lui mă plăcea, mă râvnea...

MAESTRUL : Ți se împleticește mintea, amesteci teatrul cu viața, sau iurvers!

BĂTRINA : Tot teatrul e într-ale vicții, ba chiar ceva pe deasupra... Hai, gîndește-te! Venit-a vreodată, fie și-n vis, a venit el, pe care l-ai crezut dintotdeauna părintele tău, să-ți îndruga, ca mine, povestea de taină, să-ți dezvăluie cum l-au jucat pe degete fratele dezmoștenit și maică-ta vitregă?

MAESTRUL : Minciuni! Nici un cuvînt adevărat, nici o silabă!

BĂTRINA (*trist*) : Ce fel de adevăr ți-ar fi pe plac? (*Tăcere.*) Dar, dacă nu simți, n-are rost! Fie cum vrei! Pîntecul meu, sterp în vecii vecilor, nu a dat viață nimănui; brațele astea, ca două cioturi noduroase, n-au alintat nici un prunc, zi și noapte; sîmțul uscat, din care mîine s-or înfrupta viermii, n-a fost izvor și adăpost nimănui! Fie cum vrei: ești iarba vîntului, copil de pripas, Țiguit de la nomazi, pe un vraf de costume jerpelite!

MAESTRUL : Medeea în delir! Te zbuciumi degeaba, tot nu semnez nimic!

BĂTRINA : Nimeni, nimic — totuna! Așa ți-a fost scris! Adio, băiete!

(*Lumina scade; semiobscuritate; zgomot de valuri: din nou proiector, pe stînga scenei. O femeie încă tînă, în halat de plajă, pe o mică plută, în locul Bătrinei.*)

Scena 2

MAESTRUL : Greti!

GRETI : Dragul meu!

MAESTRUL : În sfîrșit, te-ai întors!

GRETI : M-am oprit să te văd. Treceam prin preajma insulei. Mi-am zis că...

MAESTRUL : A! Doar așa, în trecere...

GRETI : Da. Ca și tine, dealtmînteri. Ce faci, ți-e mai bine?

MAESTRUL : N-am nimic, totul e-n ordine. Mi-era dor, Greti!

GRETI : Se spunea...

MAESTRUL : Prostii, nimic aieva! Dar, ce contează! Tu... Ce-i cu tine, unde-ai pierit?... Cîți ani sînt?

GRETI : Trebuia să dispar. Am înțeles, pînă la urmă: oricum, n-ar fi durat, nu putea să dureze!

MAESTRUL : Crezi asta? Gîndești, într-adevăr... Nu, nu gîndul, altceva! Simți asta?

GRETI : Te rog, înțelege și tu: n-am fi rezistat, nu aveam nici o șansă!

MAESTRUL : O, ce tristețe! Ai uitat totul — viscele, proiectele noastre, insula solitară...

GRETI : Am păstrat totul, în ideal !
 MAESTRUL : Ideal, ireal — totuna. Mai nimic !
 GRETI : Nimic nu se poate păstra, decît așa... Asta tot de la tine am aflat-o, ții minte ? Da, să nu te miri, o să-ți povestesc. Era tot aici, într-o seară de iulie, vorbeam despre Romeo și despre Julieta... Mi-ai spus — de fapt o spuneai pentru tine, fiindcă eu sînt tu, precum știi — mi-ai spus că senzația de sublim nu durează decît pînă-n elipa cînd idealul sau irealul — sau visul, da ? — încep să treacă în aievea, adică în real, în nevis, sau — mai ții minte ? — în viață necesară.
 MAESTRUL (*absent*) : Da, cred că mi-amințesc... E drept : după deșteptarea în zori, totul cade în melodramă. Romeo și Julieta — sublim, într-adevăr, pînă la jumătate ! (*Din nou în situație.*) Bine, dar, ce legătură... ?
 GRETI : Visul singur durează, iubitul ! Am vrut să-l apăr cu orice preț, pentru noi. Înțelegi ?
 MAESTRUL : Chiar de noi ?
 GRETI : Poate, chiar...
 MAESTRUL : Greti, dar e absurd ! Teatrul e una...
 GRETI : Nu, de ce ? Și dincolo, pe scena principală, lucrurile se desfășoară aproape la fel. Nici o himeră nu dăinuie cînd încerci să-i dai ființă, altfel de ființă ! Himera, visul, e o ființă de abur... N-ai cum s-o treci, în carne și oase, pe celălalt tărîm, în viața — vai ! — necesară ! Stai, nu te repezi ! Ți-amîntești meduza ?
 MAESTRUL (*după un efort*) : O metaforă !
 GRETI : Îngrozitor de exactă ! Ai scos-o din valuri, undeva, eam pe-acolo... Plutea, pare-o vîd, în apa limpede, limpede... Semăna... Abia mai tirziu am știut eu ce semăna : era ca o parașută vrăjită, într-un cer întors, pe care poți să-l atingi, dacă vrei... Și, tu ai scos-o din valuri — nu știu, n-o să pricep niciodată de ce-ai făcut asta — și ai azvîrlit-o, rizînd, pe nisipul fierbînte...
 MAESTRUL : Memoria, neantul memoriei !
 GRETI : Într-o clipă, nu mai era decît o mîzgă străvoiește, ceva de nespus, ceva fără formă, fără sens, care mai zvîcnea uneori...
 MAESTRUL : Te-ai repezit, ai ridicat-o...
 GRETI : Tu ai strigat : Vezi, că te urzică !
 MAESTRUL : Și te-ai aruncat, cu ea cu tot, în valuri. (*Pauză.*) Îndărăt, în valuri...
 GRETI : Vezi că știi ? (*Maestrul suspină.*)
 Iar meduza, metafora ta, nu era decît...
 MAESTRUL : Nu !
 GRETI : Vezi ? Nu, nu se putea altfel, trebuia să mă întorc, adică să plec. Am plecat.
 MAESTRUL : Te-ai întors ?
 GRETI : Sînt în trecut... Și, mai era ceva : oamenii aceia, care plănuiau să ne smulgă insula... Vieleni, grosolani, primejdioși... Tu ai băgat de seamă, știi, dar n-aveai tăria să-i alungi.

MAESTRUL : Omul acela, vrei să zici.
 GRETI : Credeai că-i unul singur ; eu, însă, văd mai bine — sînt deprinsă cu nălucaile apelor — erau doi, ca o umbră dublă...
 MAESTRUL : Greti, ce spui ?
 GRETI : Te urmau preluțîndeni, îi zăream de departe, din frunzișuri, din valuri — asta n-o mai știi, așa cred ! Ce voiau de la noi, de la tine ? Insula, da ? (*Maestrul suspină.*) N-am înțeles ; simțeam ceva rău, amenințare, urzeală, cum să-ți explic ? Era ca o taină hidoasă între ei și tine, un legămint blestemat...
 MAESTRUL (*geamăt*) : Ah, propunerea ! Nu, Greti, fii pe pace, n-am semnat, n-o să semnez nimic, niciodată !
 GRETI (*se depărtează, odată cu scăderea luminii*) : Simțeam că, dacă rămîn, dacă nu mă întorc, ai s-o faci, de dragul meu, și va trebui să plătești, și, atunci, ne vom pierde, pentru totdeauna...
 MAESTRUL : De ce nu mi-ai spus ? Nu exista nimic, n-am iscălit, auzi ? (*Lumina scade brusc, pluta dispare în penumbră. Din beznă.*) Margareta !
 (*Poșnet de valuri ; fond musical ; cineva chicotește în depărtare.*)

Scena 3

(*Lumină normală. Pinza despărțitoare a dispărut. Maestrul, pe stîncă, stă cu fruntea în pumni. Vizavi, o bancă, sub un copac. Pe bancă, o fată foarte tină, în rochie de vară, lungă, înfoiată. Poartă pălărie de soare, cu boruri mari. Un buchet în mînă, cu care se joacă distrat, din cînd în cînd.*)
 MAESTRUL (*ridică fruntea, privește întrebător spre fata de pe bancă*) : Și, acum ?
 FATA ÎN ALB : Gata, s-a isprăvit ! Nu-l mai iubesc deloc.
 MAESTRUL : I-ai iubit ? (*Fata dă din cap, că da ; se uită atent la buchetul de flori.*) Ești sigură ?
 FATA ÎN ALB : Da, i-am și spus : Genius, ai idee cît te iubesc ?
 MAESTRUL : Ce să zic ! Și, el ?
 FATA ÎN ALB : E ceva — mi-a răspuns — mai ales că nici tu n-ai idee cît te iubesc eu, numai că asta n-ajunge !
 MAESTRUL : Încep să înțeleg !
 FATA ÎN ALB (*șoaptă*) : Crezi ? (*Tare.*) Perfect — am zis — din moment ce ne iubim, restul e o bagatelă. Nu tocmai — a zis el — dar n-am nimic împotriva să discutăm.
 MAESTRUL : Ah ! (*Pauză.*) E ambițios, nu ?

FATA ÎN ALB : Grozav ! Uneori e cam absent, dar îmi place și atunci.

MAESTRUL : Ce învîrtește ?

FATA ÎN ALB : Iluzii ! Tot felul de drăcovenii.

MAESTRUL : De pildă ?

FATA ÎN ALB : Îmi mai explică ; nu pricep mare lucru, tot chestii trăsните.

MAESTRUL : Așa, cît de cît...

FATA ÎN ALB : Zice că lucrează la un sistem de comunicare cu copiii mici...

MAESTRUL : Cît de mici ?

FATA ÎN ALB : Mici de tot ; ei, de-ăștia, care circulă în cărucior : vrea să intre în contact cu universul infantil !

MAESTRUL (*curios*) : E nebun ?

FATA ÎN ALB : Da, sigur ! Vrea să afle cum sîntem înainte de... Stai, cum zicea ? A, da : înainte de băgarea în priză !

MAESTRUL : Nebun de legat !

FATA ÎN ALB : Cum să nu ! E așa de drăguț ! Înțelegi ?

MAESTRUL : Nu, slavă Domnului ! Și, la ce-i folosește ?

FATA ÎN ALB : Ce ? (*Maestrul — gest : copiii mici de tot.*) A, comunicarea ! Păi — așa zice el — e singura posibilitate să aflăm ceva precis despre natura umană. I-am spus că-i o aiureală ; s-a prăpădit de ris, p-orruă mi-a făcut o teorie, că noi habar n-avem ce-i cu noi, nici nu prea știm ce sîntem, de unde venim și-neotro ne-ndreptăm ; în fine, bazaconii !

MAESTRUL : Și, dac-am ști, ce pricopseală ?

FATA ÎN ALB : Asta nu mi-a mai spus ; el susține că nimeni nu poate să priceapă, dar e al naibii de important, și că, dacă nu inventăm comunicarea, toată mașinăria se duce urgent pe apa simbetei !

MAESTRUL : Mașinăria ?

FATA ÎN ALB : Adică, biluța ! (*Maestrul — mimică de stupefacție.*) Planeta, ei !

MAESTRUL : Spune-mi, nu ți-a venit să-l întrebi, așa, de curiozitate, el cum a făcut, cu cine a comunicat, la vremea respectivă ?

FATA ÎN ALB : Nu, nu m-am gîndit. Cînd să comunice ?

MAESTRUL : Atunci, în perioada cînd schimbă lenjeria mai des...

FATA ÎN ALB (*ride*) : Chiar, merita să-l întreb !

MAESTRUL : Și, alte năzbîtii ?

FATA ÎN ALB : Mai are un proiect, cu televiziunea retrospectivă.

MAESTRUL : Asta, ce mai e ?

FATA ÎN ALB : Zice așa : că tot ce s-a nîtmplat pe pămînt, din preistorie pînă adineauri, n-a dispărut fără urmă. Zice că toate imaginile reale plutesc undeva, în atmosferă, și că ar fi posibil să le revedem.

MAESTRUL : Ferească Sfantul !

FATA ÎN ALB : Și eu m-am speriat, dar el o ține una și bună. Cică, abia atunci o să aflăm adevărul despre tot felul de chestii, mari și mărunte, dar măsluite.

MAESTRUL : Falsificate ?

FATA ÎN ALB : Da, oficial — așa zice el. Pretinde că totul e aranjat : adică, și idila hunicilor, și lupta de la Waterloo, și alegerile — în fine, tot muzeul de plastic !

MAESTRUL : Nebun periculos !

FATA ÎN ALB : Nu-ți place ? Dacă reușește — zice — atunci, precis ne ducem pe apa simbetei !

MAESTRUL : Aici are dreptate : dacă pune la punct comedia asta, sîntem niște oameni morți ! El, în primul rînd !

FATA ÎN ALB : El mi-a spus că, oricum, e mort — după mine ! (*Ride.*) Ce să-i faci ? (*Mihnire bruscă.*) Dacă n-a fost să fie !

MAESTRUL : Tu ai vrea, nu ? Lasă, mai vedem... În fond, tu ce-ai vrea ? Cum îți închipui viața cu el ?

FATA ÎN ALB : Să-ți spun ? Bine, atunci, așa : mai întii, o căsuță de lemn, în culori vesele, ca în Hänsel și Gretchen...

MAESTRUL (*aparte*) : Ah, Greti !

FATA ÎN ALB : O casă în chip de corabie, cu geamuri rotunde, cu două coșuri mari, care fumegă neconținut... Este, obligatoriu, pe malul lacului, poate chiar pe o insulă...

MAESTRUL : Ah, insula !

FATA ÎN ALB : Da, și să poți să simți că plutești, mai ales seara, cînd iese luna și se leagănă crengile... Și, el să stea jos, în birou, aplecat peste hîrțile lui, serios, cu pipa între dinți, ca un căpitan de pirați... Eu mă apropiu așa, pe furiș, pun ceainicul pe mîsuța rotundă și strig „Om la apă !”, și el sare ca ars, scapă creionul, și ride, și rîd și eu, pînă nu mai pot ! P-ormă ne împăcăm și ne culcăm. Nu-i frumos ?

MAESTRUL : Și, afară de asta ?

FATA ÎN ALB : Nimic, asta-i tot ! A, ba da, un arici !

MAESTRUL : Un arici ? !

FATA ÎN ALB : E simpatic, zău ! Să-l vezi cum strînge sprîncele și pufăie de supărare, cînd îl iei în brațe !

MAESTRUL : Cum o să-l iei în brațe ? Nu-ntepă ?

FATA ÎN ALB : Dacă știi cum să-l apuci și dacă-i cînti ceva frumos, nu-ți face nimic, nimic... Dar el nu vrea, zice că nu-i de trăit cu ariciul în casă, fiindcă-i nocturn, tropăie toată noaptea, caută dihăni mărunte... Atunci, i-am spus că alții sînt mai incozozi, fiindcă sforăie, și el a rîs !

MAESTRUL (*pe gînduri*) : Îl iubești...

FATA ÎN ALB : Mi-e drag, dar, dacă nu se poate...

Scena 4

MAESTRUL : De ce să nu se poată ? Ce vă împiedică? (*Fata — gest evaziv.*) Știu, o nimica toată, niște parale amărite ! Le veți avea !

FATA ÎN ALB (*dulce-trist*) : Habar n-ai !
Puteam să jur că te gîndești la asta...
(*Se joacă distrat cu buchetul de flori.*)

MAESTRUL : Florile, de la el... ?

FATA ÎN ALB : Da, niște flori de adio : nu-mă-nita.

MAESTRUL : De ce să vă despărțiți ?

FATA ÎN ALB : Dacă n-am putut să ne găsim !

MAESTRUL : Vorbești în dodii ! Doar v-ați găsit, vă iubiți...

FATA ÎN ALB : Nu tocmai ! Cum să-ți spun ? Totul e virtual, știi ? Mai lipsește ceva, un amănunt, cam foarte imposibil.

MAESTRUL : Ce ?

FATA ÎN ALB (*glas, dintr-odată, depărtat*) :
Trebuia să mă nase, știi ? Trebuia să fiu fetița ta !

MAESTRUL : Stai ! Cum ? Așteaptă o clipă !

FATA ÎN ALB : Clipa asta lipsește... (*Se-ntu-necă. Fata dispare.*)

(*Maestrul stă pe marginea patului, în ținută de seară. În fața lui, Profesorul și Asistentul, pe cele două scaune de lângă măsuta rotundă, Profesorul se ridică, face semn Asistentului, care se apropie cu o mapă în mînă.*)

ASISTENTUL : Semnați, Maestre !

(*Maestrul îl privește mirat, întrebător.*)

PROFESORUL : Foaia de ieșire, iubite Maestre !

MAESTRUL : La naiba ! Nu semnez nimic !

PROFESORUL : Bine, dar v-am îndeplinit dorința ! Vă rog să verificați : o simplă foaie de ieșire !

MAESTRUL : Mai cu seamă la cele simple...

(*Tace. Ia foaia, o examinează, o rupe. Ridicîndu-se.*) Și, cu asta, basta !

FATA CU GUSTĂRI : Domnul este așteptat dincolo ! Poftiți, domnule !

ACTUL al II-lea

Terasa unei vile. Ușă mare, dublă, cu geamuri înalte, în fundal-stînga. Perdelele împiedică vederea spre interior. Hîrdău de lemn, cu lămii, în stînga intrării. Măsuță-servantă rulantă, cu trei niveluri, în colțul opus. Din mijlocul terasei, o scară în semicerc, fără balustradă, coboară spre arlechin-dreapta. Pe terasă, o masă, scaune, fotolii din pai. Un șezlong cu un prosop de baie pe spetează. Atmosferă estivală. La ridicarea cortinei. Doamna intră, din hol, pe terasă.

Scena 1

DOAMNA (*circa 40 de ani, frumoasă, stranie, amintește de femeia de pe plută. Rochie randevu, sugerînd ținuta clasică de strand*) : Mă tem că s-a făcut tîrziu. (*Privește impregur, nedumerită.*) Nimic pregătît ! Doamne, unde mi-e capul ?

(*Sonerie muzicală, undeva, în interior.*)
Să fi venit ? Nu, ar fi prea... (*Trece în hol ; peste cîteva clipe, se aude cum se deschide ușa de la intrare ; voca Doamnei, dinăuntru.*) A, tu erai ? (*Cineva se scuză, explică.*) Lasă, nu-i nimic. Hai, vino !

(*Doamna reintră în scenă, urmată de un tînar : 25—30 de ani, aspect aiurit, vag neglijent, tip de om de știință nepăsător față de convenții.*)

Scena 2

EINSTEIN (*radios*): Am încercat la telefon, de nu știu câte ori, mi-am zis că e defect...

DOAMNA (*glumește sec*): Și te-ai gândit să-l repari... Einstein, ești un geniu, ai picat la țanc: o să mă ajuți să pregătesc aperitivele.

EINSTEIN (*mai vesel*): S-a făcut! Chiar, mi-e cam foame. (*Se întinde pe un fotoliu.*)

DOAMNA: Egoist afurisit! Ai uitat că avem oaspeți?

EINSTEIN: Da? A, da! Deci, am promovat la de-ai casei!

DOAMNA (*se așază*): Ce-i cu tine? Ai un aer suspect.

EINSTEIN (*sare de pe fotoliu*): Gata, încep testele!

DOAMNA (*alarmată*): Iar? Ce-ai mai născocit?

EINSTEIN (*triumfal*): Supracomunicarea, transmiterea ideilor și a senzațiilor prin unde cerebrale. S-a zis cu limbajul convențional!

DOAMNA: Ești oribil! Ce comunicare? Numai la rele îți umblă mintea!

EINSTEIN: Ți-am explicat alaltăieri, nu? Ba nu, răsalaltăieri — simbăută, da — erai oboșită, n-ai reținut...

DOAMNA: Posibil. Totul mă obosește; mai ales conversația cu tine.

EINSTEIN: Sigur, fiindcă te scot din automat!

DOAMNA: Mă scoți din sărite! Zi-i, ce mi-ai explicat?

EINSTEIN: Că vom renunța la cuvinte, la fraze prefabricate... Oamenii vor putea să transmită orice mesaj, nemijlocit, de la creier la creier.

DOAMNA: Doamne ferește! Să ne citim gândurile?

EINSTEIN: Nici pomeneală, nu te alarma! Uite, să zicem că eu sînt eschimos...

DOAMNA: Mai știi?

EINSTEIN: Iar tu, negresă.

DOAMNA: N-am nimic împotriva, afară de tam-tam și de musca țete.

EINSTEIN: Bun! Să zicem că ne întâlnim undeva și vrei să intri în vorbă cu mine...

DOAMNA: Eu? Ce, nu ți-e puțin așa...

EINSTEIN: Adică, noi doi vrem să stăm de vorbă — poftim!

DOAMNA: Mă rog!

EINSTEIN: Bine! Eu nu știu limba ta, tu nu știi limba mea și amîndoi nu știm nici o limbă internațională. Ce facem?

DOAMNA: Știu eu? Dansăm, ne privim, tăcem... Chiar cei care vorbesc aceeași limbă se înțeleg mai bine în felul ăsta.

EINSTEIN: Bravo! Ei, vezi? Deci, sîntem doi eschimoși...

DOAMNA: Asta, nu! Nu suport clima!

EINSTEIN: Lasă, e o ipoteză. Putem fi ce dorești: tibetani, spanioli, havaieni, n-are a face! Ei, și tu vrei să-mi spui ceva deosebit, de exemplu, ce simți cînd ascuți o sonată...

DOAMNA: Mă ia cu somn.

EINSTEIN: Cînd te uiți la un tablou de Braque sau de Dali...

DOAMNA: Dali? Mustăciosul ăla care împroașcă mizerii pe pînză?

EINSTEIN: Renunț la exemple! Să zicem că vrei să-mi transmiți impresii diverse, senzații subtile, în fine, ceva din lumea ta interioară. Practic, n-ai cum, ești redusă la exprimarea semiautomată...

DOAMNA: Adică, după părerea ta, sînt o imbecilă.

EINSTEIN: Nu, da' de unde! Vorbirea comună nu te exprimă, n-ai inventat-o tu, cuvintele sînt un fel de semne dintr-un cod, frazele pe care le alcătuiești nu reprezintă decît o proiecție palidă a lumii tale lăuntrice. Ai nevoie de altceva, nou, superior. Asta am descoperit eu, pricepi?

DOAMNA: O să dai de dracu', sînt sigură!

EINSTEIN: Conversația fără cuvinte, relația directă între eu și eu...

DOAMNA: Vrei să tăcem tot timpul, ca peștii?

EINSTEIN: Te apropii, te apropii! Să știi că peștii nu tac: unele specii comunică prin impulsuri nervoase!

DOAMNA: Eu, una, îți comunic, așa cum mă pricep, că ești pe punctul să-mi stîrnești impulsuri criminale! Dacă te mai ocupi de bazaconia aia, te sugrum cu mîinile mele!

EINSTEIN (*ride*): Trebuie să te grăbești! O să ai o concurență...

DOAMNA (*se ridică*): Dumnezeule mare! Fata mea s-a încercat cu un zăpăuc! Parcă eu sînt mai brează? Oaspeții trebuie să sosească. Maestrul e încă în pat, domnișoara joacă tenis, iar doamna stă la palavre cu asasinul vorbirii normale! Einstein, la muncă! Hai să preparăm aperitivele, pînă nu-ți dă prin cap să lichidezi alimentarea convențională!

(*Trec împreună în interior. Peste cîteva clipe, din dreapta-grădină, apar o fată de 15—16 ani, în echipament de tenis, și un bărbat copt, de circa 45 de ani, tip dur, euceritor, de asemenea în ținută sport, în pantalon alb, lung, și flanelă ușoară cu mineci scurte. Bărbatul ține la subțioară ambele rachete, în huse.*)

Scena 3

LEO (*în continuarea unei fraze*): „atunci trage spada, răstoarnă masa dintre noi — indicație de regie — și strigă, cu o voce teribilă: „Trădător infam, o să te împușc ca pe un câine!”

FATA (*ride cu poftă*): Imposibil! Și, tu? LEO (*serios*): Mi-am mușcat buzele — dar, știu, la sînge — i-am aruncat o privire nimicitoare — nenorocitul simțise gafa, holba niște ochi de huhurez — și am zis, rîspicat: vezi, mai întâi, dacă spada e încărcată!

(*În timpul relatării au urcat, lent, scara spre terasă.*)

FATA (*cade hohotînd pe șezlong*): Nu, nu se poate, zău, nu se poate! Și, el?

LEO: N-a rezistat: s-a-ntors spre șemineu; i se zguduiau umerii de ris... Sala, în delir; zăburiau toți, ca nebunii, tropăian, băteau din palme, strigau „Bis!” — ce mai, un spectacol de gală! (*Așază rachetele într-un colț, își aprinde o țigară.*)

FATA (*privindu-l gales*): Leule, tare ești scump!

LEO: Da, te cred: așa zic și producătorii.

FATA: Mai știu să faci ca leul? Ții minte cum mă speriaai cînd eram mică?

LEO: Tipai ca-n gură de sarpe, p-ormă veneai la mîne și mă rugai să mai fac o dată, dar așa, tare!

FATA: Tu te juci, cînd erai mic? Ai fost mic, și tu?

LEO (*fumează*): Parecî, E mult de-atunci.

FATA: Ai vrea să mai fii?

LEO: Nu. Pentru că pe urmă tot trebuie să te faci mare.

FATA: Chiar trebuie?

LEO: Din câte-am auzit, se pare că da. (*Doamna intră din hol pe terasă, purtînd un paner încăpător.*)

DOAMNA: E un Mefisto și jumătate: cînd vrea să te dea gata, cheamă spiritul!

LEO: E cazul să roșese?

DOAMNA: Nu te mai obose: te-a prins soarele.

(*Din hol apare Einstein, cu un paner încărcat.*)

EINSTEIN: Nu găsesse biseuții! (*Văzîndu-i pe cei doi tenismeni.*) Trăiască sportul alb! (*Așază coșul pe masă.*)

FATA: Bună, Einstein! De ce nu inventezi un aparat pentru fabricarea biseuților din aer?

LEO: Ți ceri ceva prea simplu pentru el. EINSTEIN (*către Leo*): Pariez că ți-a luat un set!

FATA: Istețnle! Cum ai ghicit?

EINSTEIN: Intelectualii, cînd pierd, se refugiază în umor.

DOAMNA: Einstein, ai pierdut ceva? (*Începe să desfacă panerul.*) Mai bine mi-ați da o mînă de ajutor. Totuși, unde-s biseuții?

(*Einstein face un gest dezolat, iese pripit, spre interior.*)

LEO: Pot să mă ocup de băuturi?

DOAMNA: Depinde ce înțelegi prin asta! (*Fata se ridică, ia panerul de pe servanță, scoate câteva sticle, le lasă pe tablă, vine spre masă, începe să aranjeze tacinurile.*)

FATA (*către Doamna*): Cei cu șoful?

DOAMNA: În fine, s-a sculat. L-am ouzit adineauri, bombănea prin baie.

FATA: Are draci?

DOAMNA: Nu-i în apele lui; nu știu, doarme cam prost în ultimul timp. Azi-noapte, a ținut niște discursuri.

LEO: Poate-l obsedează premiera...

DOAMNA: Da, erd! Și, apoi, filmul ăsta, a treia variantă... Tu ce zici, se face?

LEO (*revăzînd*): Mda... Depinde, să vedem ce rezolvăm azi.

(*Einstein revine, agîtînd un recipient.*)

EINSTEIN: Ura, i-am dibuit! Cine ghicește unde?

DOAMNA: În frigider?

EINSTEIN: Aș! În cuptorul electric, acoperiți cu o sită!

FATA: Meru descoperi câte ceva!

LEO: Reflex profesional.

DOAMNA: Își vîră nasul peste tot, pare-î prepelicar, nu savant!

LEO: Curiozitatea e mama progresului...

EINSTEIN: Leo, de cînd te-am văzut în *Pygnalion*, demult, în copilărie, presimt că nu te-a mai frămîntat nici o întrebare.

LEO: Simplu, prea simplu!

DOAMNA: Era vorba să te ocupi de băuturi... (*Se aude soneria melodioasă.*) Ei, poftim, au sosit! (*Către Fată.*) Dragă, te rog, primește-i tu! (*Fata iese în hol.*)

EINSTEIN: Sîntem aproape gata! (*Așază paharele pe masă.*) Mister Leo, cum stăm?

LEO: Lichidele, în ordine! (*Studiază buvelile de pe servanță.*) Aha, o lîmie, pentru vermut...

Scena 4

DOAMNA: În sfîrșit! Credeam că v-ați dus la Wimbledon.

LEO: Omagiile mele, frumoaso!

DOAMNA (*așază coșul pe masă*): Bună, Leo! Galant, ca de obicei. Ei, cum a mers?

FATA: Închipuie-ți că i-am luat un set! Acum se răzbună, îmi povestește năzdrăvăniile din teatru! (*Ride iar.*) Doamne, mor!

DOAMNA : Vezi, acolo, în pom, sînt vreo două mai coapte !

(*Lea se duce spre hîrdău, alege o lămîie, dă să se-ntoarcă.*)

FATA (*din hol*) : Pe-aiici, da, vă rog, poftiți !
(*Intră Producătorul, urmat de secretar. Ambii în costume ușoare, de vară, cu pălării panama. Secretarul are o servictă-diplomat. Saluturile de rigoare.*)

Scena 5

PRODUCĂTORUL (*onctuos*) : Stîmătă doamnă ! (*Se apropie, se înclină, stringe mîna pe care i-o întinde stăpîna casei.*) Domnul Argus, un adevărat Hercule al administrației noastre ! (*Secretarul, același joc, apoi saluturi politicoase spre ceilalți.*) Leo, ce surpriză plăcută ! (*Iși string mîinile.*) De fapt, Maestrul mi-a spus la telefon...

LEO (*agreabil*) : Ce faci, tilhar bătrîn ? Jefuiești din greu, hai ?

PRODUCĂTORUL (*flatat*) : Trudim, da, asta-i viața !

DOAMNA (*observînd că Einstein a trecut ne-băgat în seamă*) : Dînsul e Einstein, savantul nostru !

PRODUCĂTORUL (*surprins-amuzat*) : O, da ? (*Se apropie, dă mîna.*) Arătați mai tînăr decît în ultimele portrete !

EINSTEIN (*degajat*) : Urmez un tratament cu Gerovital-Aslan, citeodată dă rezultate...

DOAMNA : Vă rog, luați loc ; Maestrul trebuie să coboare !

PRODUCĂTORUL (*trage un fotoliu mai lingă masă*) : Mulțumesc, stîmătă doamnă ! Dar nu-i nici o grabă, nu sîntem presați ! (*Către secretar.*) Argus, ia-ți un scaun ! (*Fata împinge un scaun mai la îndemînă ; Argus mulțumește scurt, trage scaunul spre colțul din dreapta. Einstein se așază și el, în aceeași parte, Leo stă pe șezlong, lingă seară ; Doamna și Producătorul, în preajma mesei, Fata oferă pahare cu băutură.*) Proverbiala ospitalitate a casei !

FATA : Bere ?

PRODUCĂTORUL : Prefer un jus ! Știți, canicula... (*Iși face vînt cu pălăria.*)

LEO : Eu aș bea o bere, foarte rece ! (*Merge la servanță, își toarnă, revine, se ridică paharele, scurt ; se bea.*)

DOAMNA (*tamponîndu-și buzele*) : Decî, ați găsit o soluție ?

PRODUCĂTORUL : Îmi place să cred că da, stîmătă doamnă. Am căutat să satisfacem exigențele Maestrului — exigențe îndreptățite, consider, în majoritatea cazurilor.

DOAMNA : Mă bucur mult. Și el se va bucura, sînt sigură. Dar, despre asta veți discuta mai tîrziu...

PRODUCĂTORUL : Sînt nerăbdător să-i aflu părerea ! (*Soarbe din pahar.*) Va fi o

producție magnifică, vă dați seama : o bombă, ce mai ! Maestrul și Leo, pe același afix !

LEO : Nu te pripî, există încă semne de întrebare...

FATA (*ca să schimbe subiectul*) : Ce face Jenny, tot la mare ?

PRODUCĂTORUL : Da, pină la sfîrșitul lunii. Am vorbit ascăr la telefon. Apropo, Leo, salutări de la Jenny !

LEO : Mersi ! Cum de te-ai îndurat s-o lași singură ?

PRODUCĂTORUL : Ei, n-o fi ea chiar așa de singură, nu ? (*Ride vulgar.*) Știți, soția mea nu suportă marea, băiatul e în examene, eit despre mine... (*Gest de neputință.*) Oricum, mi-a jurat că nu se avîntă în larg.

FATA : Aud că înoată formidabil.

DOAMNA : Da, parcă a luat și un premiu. (*Producătorul confirmă, satisfăcut.*) Nici nu-i de mirare, cu un profesor ca Leo !

LEO : Mă copleșiți !

PRODUCĂTORUL : Hai, lasă, nu fi ipocrit ! (*Doamnei.*) Aveți dreptate, Leo e un vrăjitor, și pe ocean și în viață. Farmecă pe toată lumea, dar mai ales pe fiicele Evei !

FATA : În Biblie nu se vorbește decît de băieții Evei...

DOAMNA : Dragă, mă tem că citești cam superficial unele texte !

FATA : Asta nici n-am citit-o : e o replică împrumutată de la tine. (*Bîsete.*)

(*La un moment dat, după ce s-au servit băuturile, Einstein și Argus au intrat într-o conversație aparte, neuzită. Tînărul schițează ceva pe o foaie de hîrtie, o arată celuiilalt, îi dă explicații, Argus pare foarte interesat, Doamna, privînd spre intrare, sesizează scena.*)

DOAMNA : Ei, drag ce se întîmplă acolo ? Domni fac opinie separată ? Einstein, cu ce-i împuiezi capul domnului Argus ?

ARGUS : Vă cerem scuze, stîmătă doamnă, profesorul Einstein are unele idei nîmitoare...

DOAMNA : Eu trebuie să mă sez cu nu v-am prevenit, Einstein reprezintă un pericol public : vrea să-ntoarcă lumea pe dos !

FATA : Poate că atunci o să arate ceva mai bine...

EINSTEIN : Nu chiar totul ; măcar o părțică.

PRODUCĂTORUL : Preconizați o lume mai bună ?

EINSTEIN : Asta e de resortul clerului ! Nu : pur și simplu, una țor diferită...

DOAMNA : Paradisul țcerii : o lume fără vorbe și, cine știe, chiar fără alimente.

EINSTEIN : De alimente nu m-am ocupat... deocădată !

DOAMNA : Foarte bine ; să nu stîrnești porniri canibalice !

ARGUS : Dacă-mi permiteți : eu cred că ideile originale provoacă de obicei un fel de ostilitate : ați observat ?

PRODUCĂTORUL : Mă rog, sînt idei și idei...
FATA : Oamenii detestă tot ce nu-nteleg.

LEO : „Crede-mă. Horațio, sînt încă multe, între pămînt și cer, la care n-a visat nici un filozof!“ *Hamlet* — actul întîi, scena a cincea.

PRODUCĂTORUL : Bravo, Leo! Ah, cum zicea Maestrul replica asta! Sînt vreo douăzeci de ani de cînd l-am văzut în *Hamlet*, dar nu pot să-l uit!

DOAMNA : Oare, de ce întîrzie atît? (*Fetei.*) Ești bună să te interesezi?

FATA : Imediat! (*Se îndreaptă spre ușă.*)

PRODUCĂTORUL : Dar, doamnă, lăsați...

DOAMNA : Totuși!

FATA (*de după perdea*) : Ura, șefule! Publicileu te reclamă!

(*Mișcare pe terasă; toți privesc spre intrare. Intră Maestrul: halat de casă elegant, pantalon de flanel gri, cămașă sport, batistă albă în buzunarul de la piept, pipă slinsă, în mînă: aer bizar.*)

Scena 6

MAESTRUL : Bună ziua, tuturor! M-am lăsat așteptat. Scuze.

PRODUCĂTORUL (*s-a ridicat*) : Maestre, este o cinste pentru mine...

MAESTRUL : Dumeata ești producătorul?

PRODUCĂTORUL : Întocmai. Vă mulțumesc încă o dată!

MAESTRUL : Lasă, lasă! (*Îi întinde mîna.*) Bucuros de cunoștință.

PRODUCĂTORUL : Permiteți să vi-l prezint pe Argus, factotumul casei noastre de filme, un adevărat Hercule...

MAESTRUL : Fiți binevenit, domnule! (*Argus se inclină ceremonios. Maestrul degajează spre dreapta, se uită lung la cei doi, apoi, încercînd parcă, undeva în memorie, o identificare; printre dinți.*) Unde naiba i-am mai văzut? (*Tare.*) Pare că ne-am mai întîlnit, nu?

PRODUCĂTORUL (*sincer confuz*) : V-am văzut jucînd, sigur; am discutat de cîteva ori la telefon — fata mea o cunoaște pe fiica dumneavoastră — dar, personal, este prima oară...

MAESTRUL : Hm! Mă rog, mă rog! (*Trece prin fața mesei, spre grupul Leo-Einstein-Argus.*) Leo, iartă-mă (*își string mîinile*), abia acum te văd!

LEO : Nici o problemă, bătrîne! Arăți fabulos.

MAESTRUL : Din păcate, mă simt invers... Am ceva, o stare ciudată... Tu, în schimb, ești într-adevăr eclatant!

LEO : Mă prefac cît pot!

MAESTRUL : Lasă, lasă! (*Îl observă pe Einstein.*) A, iată-l pe Einstein cel tînăr! Unde ai dispărut, de la un timp?

EINSTEIN : Cred că ne-am văzut sîmbătă.
MAESTRUL : Glumești? Să tot fie trei săptămîni! (*Schimb de priviri intrigate între Doamnă-Einstein-Fată; din nou, Maestrul se uită lung la Argus, care stă în picioare, cu servieta-diplomat în mînă. Se apropie, îl fixează, apoi, împungîndu-l ușor în piept cu coada pipei stinse.*) Pe dumneata, în mod sigur, te-am întîlnit undeva, recent!

ARGUS (*nu cade, fiindcă s-a rezemat de zid*) : Maestre... mă scuzați... sînt surprins...

(*Producătorul se uită spre Doamnă, din ce în ce mai neliniștită; ambii, mimică elocventă. Fata pușnește spre Einstein, Leo studiază scena, impasibil.*)

MAESTRUL : Surprins! Cred și eu... Nu-i nimic, o să-mi amintesc! (*Observă servieta-diplomat.*) Ce-i acolo?

ARGUS (*buimac*) : Servieta... Scenariul... Documente, contractul...

MAESTRUL : Aha, contractul! Interesant, da, da...

DOAMNA : Dragul meu, te rog, nu vrei să stai? (*Trage un fotoliu spre centrul scenei, apoi, gest-invitație către Producător.*) Domnule, veți avea de discutat!

PRODUCĂTORUL (*intrigat și el*) : Da, mulțumesc! (*Așteaptă să se așeze Maestrul, apoi ia loc, la gestul acestuia, în fotoliul alăturat. Argus a rămas înțepenit lângă zid; Einstein și Fata încearcă să-l relaxeze; se așază toți trei.*)

MAESTRUL (*către Producător*) : Domnul meu, te rog să nu mi-o iei în nume de rău, cred că nu vom putea intra în amănunte, pe moment: am lucrat pînă spre ziua, mă pregătesc pentru o premieră deosebită... (*Îl fură cu privirea.*)

PRODUCĂTORUL : Se-ntelege, puteam amîna...

MAESTRUL : Asta voiam să-ți propun: să lăsăm discuția propriu-zisă, pe deseară. Deocamdată, luăm un aperitiv, stăm la o parolă... De acord?

PRODUCĂTORUL : Cu totul de acord, sigur că da! Regret doar ușoara indispoziție...

MAESTRUL : Lasă, nimic serios, mi se-nîmplă din cînd în cînd.

FATA : Fiîndcă tot aveți de lucru, propun persoanelor libere o plimbare cu barca.

DOAMNA : N-am nimic împotriva; dar, mai întîi, gustați ceva!

EINSTEIN : Eu m-am îndopat pe furiș, mă declar fericit.

LEO : În ce mă privește, aștept cu încredere prînzul.

DOAMNA : Domnule Argus, un pateu, o tartină?

ARGUS : Vă mulțumesc, stimată doamnă! (*Îa ceva de pe tavă, mestecă mecanic. Fata, Leo, Einstein degajează împreună spre scară.*)

FATA (*din mers*) : Noi am plecat; nu stăm mult.

DOAMNA : Bineînțeles, altfel pierdeți suflecul! (*Cei trei ies în dreapta. Doamna îi petrece puțin, apoi revine.*)

PRODUCĂTORUL (*intre timp a șușotit cu Maestrul*): Deci, considerați că nu-i necesar?

MAESTRUL: Nu. O să-ți spun câteva cuvinte despre asta, așa, în mare.

PRODUCĂTORUL: Abia aștept, Maestre! (*Către secretar.*) Dragă Argus, Maestrul va examina hîrțile după-amiază.

ARGUS: Nu acum? (*Rămîne cu pateul în mînă.*) Atunci...

MAESTRUL (*îl fixează insistent, apoi, pentru sine*): Ei, comedie!

PRODUCĂTORUL: Poftim?

MAESTRUL: Nu, nimic.

ARGUS: Atunci, dacă se poate, eu mă retrag. Vreau să revăd detaliile...

PRODUCĂTORUL: Maestre, cum considerați...

MAESTRUL: Da, desigur! (*Către Doamna.*) Fii amabilă, condu-l pe domnul în camera sa.

DOAMNA: Firește, totul e pregătit. Vă rog să mă urmați, domnule Argus!

(*Trece în hol, Argus o urmează.*)

Scena 7

MAESTRUL (*după o pauză*): Am o propunere, în legătură cu scenariul.

PRODUCĂTORUL: Sînt nerăbdător s-o aflu, Maestre!

MAESTRUL (*gînditor*): Știu eu dacă o să-ți convină? Mă rog, o să reflectezi...

PRODUCĂTORUL: Sînt numai urechi!

MAESTRUL: Da, da... (*Esită.*) Dar, mai în-ții, o scurtă divagație. (*Îl privește lung, scrutător.*) Dumneata...

PRODUCĂTORUL: Da...

MAESTRUL: Dumneata... n-ai de gînd să-mi propui și altceva?

PRODUCĂTORUL (*cade din nori*): Vreți să spuneți că... Un alt scenariu?

MAESTRUL: Chiar nu înțelegi?

PRODUCĂTORUL: Maestre, să mă bată Dumnezeu...

MAESTRUL: Bine. Iasă, am glumit!

PRODUCĂTORUL (*ușurat*): Ufff! (*Se lasă pe spate, își face vînt cu pălăria.*) Îmi dați emoții!

MAESTRUL: Să revenim. Ai discutat cu Leo în amănunt?

PRODUCĂTORUL: Nu chiar. I-am dat să citească, se pare că i-a plăcut.

MAESTRUL: Așa... Îi convine rolul?

PRODUCĂTORUL: Perfect — din cîte am înțeles.

MAESTRUL: Da, da... (*Din nou pe gînduri.*) Elefantul ăsta... De cînd lucrezi cu el?

PRODUCĂTORUL: Elefantul?! (*Maestrul —*

gest spre interior.) A, vă referiți la Argus! (*Ride cam acru; își revine.*) De un an și ceva. De ce? Nu vă inspiră încredere? MAESTRUL: Nu-i vorba despre asta. Simplă curiozitate. Pare un tip ciudat.

PRODUCĂTORUL: Credeți? Nu-mi dau seama... Foarte bun administrator, are un instinct grozav, simte imediat ce merge și ce nu...

MAESTRUL: Da, înțeleg! În fine, să revenim. Deci, principala intenție, dacă nu mă înșel, este refacerea cuplului — cum să zie? — a cuplului antagonic, Leo și eu.

PRODUCĂTORUL: Exact, Maestre! Perechea de aur, eternii rivali, din nou împreună, din nou față-n față, după cincisprezece ani! Va fi o lovitură!

MAESTRUL: Să zicem!

PRODUCĂTORUL: Precis! S-a scris atît, au circulat atîtea zvonuri, atîtea legende, în legătură cu această (*caută expresia*) hm... această ruptură...

MAESTRUL: Fleacuri! Chestiunile particulare sînt cunoscute numai de cei direct implicați, îi privesc numai pe ei. Evident, lumea e dornică de bîrfă, de cancanuri — cînd n-a fost? — mai ales cînd e vorba de artiști... Cite nu ni se pun în circă!

PRODUCĂTORUL: Aveți perfectă dreptate!

MAESTRUL: Mulțumesc, așa e! Acum, problema: propun inversarea rolurilor.

PRODUCĂTORUL (*stupefiat*): Aăă... Care roluri? Păi, adică...

MAESTRUL: Adică, Leo va fi urmăritul, iar eu, urmăritorul. Deci, invers!

PRODUCĂTORUL: Lăsați-mă să răsuflex, m-ați luat prea repede!

MAESTRUL: Nu, de ce? E foarte clar. Totul rămîne ca înainte, numai că publicul nu știe nimic precis, pînă la final. Abia atunci se dezvăluie adevărata identitate a Necunoscutului — acesta fiind Leo — și adevărata misiune a Cavalerului — acesta fiind eu.

PRODUCĂTORUL: Bine, să zicem... Dar, deznodămîntul?

MAESTRUL: M-am gîndit și la asta. În loc să se sinucidă realmente, cînd își dă seama că Necunoscutul este fratele pierdut, Cavalerul simulează sinuciderea și continuă lupta fratelui său, sub o altă înfățișare. Deci, invers decît în scenariu.

PRODUCĂTORUL: Bine, bine, totuși, scena sinuciderii...

MAESTRUL: Era o culminație, nu? Ei bine, se poate și invers, ascultă-mă pe mine!

PRODUCĂTORUL: Adică, să nu vă sinucideți? Vreau să zie, Cavalerul...

MAESTRUL: Exact: Cavalerul — adică eu — nu se mai sinucide în final.

PRODUCĂTORUL: Sînt uluit, recunosc! Dar, Maestre, oricum, partitura Necunoscutului este mai generoasă, mai largă...

MAESTRUL: De acord. Ar trebui să adaugi că îl consideri pe Leo mai potrivit în

rolul urmăritorului, pentru că are — nu-i așa? — avantajul vârstei...

PRODUCĂTORUL (*stingherit*): Nu, nu-i asta...

MAESTRUL: Ba da, de ce nu, hai să fim sinceri! Atita, doar, că mai dețin o surpriză, pe care ți-o ofer ca desert: Cavalerul va apărea în permanență mascat, până-n ultima scenă.

PRODUCĂTORUL: Deci, total invers?!

MAESTRUL: Da, total! Cavalerul, adică eu. Iar acele, în scena decisivă, vom găsi ceva, un artificiu ingenios, încât spectatorii să nu mai știe exact cine pe cine a urmărit, cine-i cel bun și cine, cel rău, și așa mai departe.

PRODUCĂTORUL: Dar, sinuciderea?

MAESTRUL: Eu nu mă sinucid, să fie clar. Eu, deci Cavalerul, simulez doar, pentru a deruta, apoi, cum ți-am spus, continui să lupt. (*Pauză*.) Ei?

PRODUCĂTORUL (*turtit*): Maestre, vă mărturisese, este o idee fantastică, nu pot deduce toate consecințele...

MAESTRUL: Ai timp să reflectezi. Uite-te încă o dată peste scenariu, sfătuiește-te cu colegul dumitale...

PRODUCĂTORUL: Colegul?

MAESTRUL: Ei, asta, Argus!

PRODUCĂTORUL: A, da, secretarul!

MAESTRUL: Sigur. Zici că-i ager, simte imediat, nu? Până seara, aveți destulă vreme.

PRODUCĂTORUL: Formidabil, într-adevăr! Cu voia dumneavoastră, trec imediat la acțiune.

MAESTRUL: Să te conduc.

(*Intră Doamna.*)

DOAMNA: Ce este? Unde fugiți?

MAESTRUL: Oaspetele nostru vrea să se retragă, să revadă scenariul.

DOAMNA: Ați și discutat?

MAESTRUL: Ei, așa, câteva detalii...

PRODUCĂTORUL: Enorme, scumpă doamnă! (*Către Maestru.*) Alerg, Maestre! (*Doamnei.*) Vă urmez! (*Pentru sine.*) Invers! Ce idee!

DOAMNA: Pofțiți după mine, stimate domn! (*Trec împreună în interior.*)

Scena 8

(*Maestrul, singur, se plimbă îngândurat pe terasă, gesticulând, în răstimpuri, cu pipa stinsă.*)

MAESTRUL: Ce situație! Acum să vedem cum te descurci. Tot trebuie să te hotărâști, până la urmă! Și piesa, și filmul, și asta... (*Gest circular.*) De fapt, aceiași text, același scenariu! Actori, spectatori, mașiniști, electricieni, suflorul din cușcă, pânjanul din pod — toți, toate, una! Și

ce, în definitiv? Pleacă, revin, iar pleacă și iar se întore, ei, alții și alții, veșnic aceeași! Ce lipsă de fantezie! (*Tace, umblind în sus și în jos; trage un scaun în centru, spre scară, se așază în profil, sugerând atitudinea de pe promontoriu.*) Și bătrâna mamă a bunelor și relelor? Da, ar mai fi și ea... Cu ea ce faci? Și, totdeauna, o replică lipsă, un detaliu banal, o nimica toată! Clipa inexistentă, deși... Timpul? Care? Al cui? Pauzele, absențele, confuzia necesară! (*Pauză.*) Necesară, precis? Mai bine, inerentă? Ori cum — fiindcă altfel devine insuportabil, chiar monoton, da — fără pauze, fără absențe, fără confuzii! Ce-i asta: mereu în lumină, în reflector?! Nu, nu, nu merge să fii, necontent! Ba ești, ba nu ești — așa, da! De-a v-ați-ascumșlea, de-a haba oarba, merge, cum să nu, toate merg de la sine. Încotro? Ce-are a face? Ce schimbăm? Scenariu, regie, titlu, distribuție — adică, invers — ei, și? Urmărit sau urmăritor, mascat, demascat, cine cade, cine triumfă — nimic, praf de creieri, de grieri, identic! Spectacol unic, domnilor: o singură scenă, o singură piesă... Monoton, deh! Mori? Nu mori? Nu acum, da? Chiar acum, nu? Ah, timpul! (*Pauză: se ridică, merge spre usa din fundal.*) Și, ăștia, ambii, ce oroare! Cel puțin, un epilog demn de ei și de mine! Măcar atât, da!

(*Doamna revine pe terasă.*)

Scena 9

DOAMNA: L-am instalat. Pare cam nedumerit. Ați avut un diferend?

MAESTRUL: Aș! O discuție preliminară, câteva jaloane. Știi, scenariul ăsta...

DOAMNA: Da, îmi dau seama. Te-ai energizat?

MAESTRUL: Nu. De ce? Par nervos?

DOAMNA (*dă din cap evaziv, se așază*): Ar fi foarte bine dacă v-ați înțelege, ar fi grozav, în toate privințele! (*Pauză.*) Vrei un ceai?

MAESTRUL: Negru, rece, fără zahăr. (*Șutierat.*) Ei, comedie!

DOAMNA (*s-a ridicat, pe prima replică, merge la servanță; se-ntoarce, pe exclamație*): Pofțim?

MAESTRUL: Da, ceaiul.

DOAMNA: Nu-i tocmai rece...

MAESTRUL: Lasă, merge! (*Doamna servește ceaiul, se așază.*) Spune-mi, stăm prost cu finanțele?

DOAMNA: Ceva mai slab ca de obicei.

MAESTRUL: Crezi că filmul, dacă se face...

DOAMNA: Sigur, ne-ar prinde bine

MAESTRUL (*soarbe din ceai, reflectează*): Te gîndești și la el ?
DOAMNA (*îl privește pieșș, se uită în gol*): Da, mă gîndesc. (*Pauză.*) Te deranjează ?
MAESTRUL: Nu, de ce ? E normal — intru-cîtva.
DOAMNA: De ce ? Totul e rezolvat de mult.
MAESTRUL: Așa s-ar zice, numai că el a evitat — el, nu eu, știi, nu ? — orice posibilitate de — hm ! — de conciliere în fond, pentru că, formal...
DOAMNA (*intrerupe*): Prefer să trecem ; nu vreau să te iriți !
MAESTRUL: Ah, grija — uitasem ! (*Tăcere.*) M-ai iubit vreodată ?
DOAMNA: Am încercat, cred... Dar — ce sens ?
MAESTRUL: Fii pe pace, nu dezgrop morții. Dacă te-ntreb, pesemne că există măcar un subtext care-ți scapă.
DOAMNA: Evident, ai dreptul.
MAESTRUL (*soarbe, se joacă cu pipa*): Spune-mi : ai fi stat cu mine pe o insulă ?
DOAMNA (*tresare, se stăpînește, se uită la el, intrigată*): Ce-ți veni, așa... (*Se uită în gol.*)
MAESTRUL: Mă gîndeam — atunci, la-ncet... Dacă... știi eu... dacă găseam o insulă solitară, undeva... un golf mic, o colibă de crengi... Mm ? Ce zici ? Ne-am fi scăldat, seara, goi, ca niște sălbăticiuni, am fi pescuit, ți-aș fi făcut podoabe din scoici, am fi privit luna prin fum de vreascuri...
DOAMNA (*efort vizibil*): Un colier de scoici, da !
MAESTRUL: Poate, într-o dimineață, sco-team din apă o meduză, o parașută vră-jită...
DOAMNA: Meduza ? Sinistră !
MAESTRUL (*tace, soarbe din ceașcă*): Da, grecii antici erau de aceeași părere. (*Pauză.*) Cu el ai fi stat ?
DOAMNA (*nervoașă*): Ești foarte... special, azi ! Conversația asta te ajută ?
MAESTRUL: Mai știi ? A, Leo, te-ai întors !
(*Leo suie scara spre terasă.*)

Scena 10

LEO: I-am petrecut pînă la debarcader. (*Se așază, aprinde o țigară.*) Te supără ? Fumul, vreau să zic ?
MAESTRUL: De ce să mă supere ?
LEO: Știu că te-ai lăsat.
MAESTRUL: Tocmai, nu mă mai supără deloc. Fumează ea, uneori.
LEO (*Doamnei*): O țigară ?
DOAMNA: Mersi, Leo ! (*Ia o țigară, aprinde de la bricheta lui.*)

LEO: Puștii sînt nostimi. Einstein e un amor !
MAESTRUL: Nu mi-aș da fata după unul ca el.
DOAMNA: Ce ți-a venit ? Ce idee !
LEO: Îl subestimați : s-ar putea să ajungă departe.
MAESTRUL: N-are nevoie ; și-așa trăiește pe altă lume.
DOAMNA: De acord. E un fel de eschimos în Hawai, umblă după cai verzi...
LEO: Cine n-a umblat ?
DOAMNA: Chiar așa, tot timpul ? Pe scenă, să zicem — lume de pînză și de scinduri, însă tot e mai solidă decît himerele lui — dar, chiar așa ? !
MAESTRUL: Acum, vezi, Leo zicea altceva.
LEO: Evident. Ziceam că e un tip mai serios decît pare.
DOAMNA: O fi, dar m-aș bucura s-o mai slăbească. Prieteni, mă rog...
LEO: Și, dacă nu-l slăbește ea ? Dacă se măriță cu el ?
DOAMNA: Leo, ești tra-la-la ? Cum poți să spui una ca asta ?
MAESTRUL (*se ridică*): Seuzați că mă amestec : mi se pare că Leo nu e chiar... (*Semn cu mina.*)
LEO: Fata e foarte voluntară ; deși, n-ai zice...
MAESTRUL: Cu cine-o fi semănînd ? (*Tăcere cam grea.*)
DOAMNA: Nu, categoric, trebuie să pun piciorul în prag !
MAESTRUL: Trage-i o mamă de bătaie !
LEO: Închide-o într-un turn cu gratii la ferestre !
DOAMNA: Sigur, vă arde de glumă ! E abia un copil. Ce-i asta ? O vedeți măritată cu un zurliu care vrea să amuțesească lumea ?
MAESTRUL: Ce să facă ?
DOAMNA: Să distrugă cuvintele, să vorbim în gînd, poftim ! Ce părere ai ?
LEO (*către Maestru*): Pe noi ne desfințează primii !
MAESTRUL (*Doamnei*): În chestia asta, cu vorbele, ți-e frică pentru ea sau pentru tine ? (*Doamna — gest agasat.*) Hai, lasă, încercam să fac haz !
DOAMNA: Eu, una, sînt revoltată ! Leo, sper că-i o glumă proastă. Ți-a destăinuit ceva ?
LEO: Nu sînt nici destul de tînăr, nici destul de bătrîn ca să mi se spovedească fetele exaltate. Mă bizui pe instinct.
MAESTRUL: Și pe oarecare experiență.
LEO: Ca toată lumea, nu ?
DOAMNA: Dacă n-am avea oaspeți, aș face o criză ! Nu pot să-mi permit, trebuie să supraveghez bucătăria.
LEO: Ce-ar fi s-o lași pe mîine ? Criza, bine-nțeleș !
DOAMNA: Sînteți oribili, amîndoi ! (*Se ridică, merge spre ușă.*) Auzi, cu moartea cuvintelor ! (*Trece, val-vîrtej, în interior.*)

Scena 11

(După ieșirea Doamnei, cei doi se privesc zîmbind vag. Tăcere, un timp.)

MAESTRUL : Singuri... Nu s-a mai întimplat de nu știu cînd.

LEO : Într-adevăr.

MAESTRUL : Știi, am discutat cu ăsta, rechinul.

LEO : Știu. Vrea filmul, cu orice preț. Și ? MAESTRUL : I-am oferit o idee „di granda“.

Depinde și de tine.

LEO : Așa ? Ești amabil. Să auzim.

MAESTRUL : I-am propus să inversăm rolurile.

LEO (*tace, îl studiază*) : Vrei să joci Cavalierul ?

MAESTRUL : Exact. Te miră ?

LEO : Mai curînd, mă flatează...

MAESTRUL : Nu e cazul. Rolul era pentru tine. Dar n-ar fi prima oară cînd se produce o asemenea rocadă între noi.

LEO : Într-adevăr, ești enigmatic.

MAESTRUL : Hm ! Ei, lasă ! Bei ceva ?

LEO : Singur, ca birjarii ?

MAESTRUL : Hai să bem unul dublu, ca pe vremuri !

LEO : Marc ! (*Merge la servanță, umple două pahare.*) Cu gheață ?

MAESTRUL : Fără. (*Leo aduce paharele ; ambii înclină, fără să ciocnească, beau în tăcere.*) Leule, sincer : tu ți-ai da fata după geniul ăsta nedescoperit ?

LEO : Dacă nu s-ar putea altfel...

MAESTRUL : Adică ? (*Îl privește stăruitor.*)

LEO : Dacă fata s-ar simți mutilată fără el, da.

MAESTRUL : Mutilată ? Curioasă expresie !

LEO : Aparent. (*Bea ; reflectează.*) Din ferire — sau invers — n-am nici o fată.

MAESTRUL (*mîrîit*) : Mă rog ! Ce-i chestia asta, cu mutilarea ?

LEO : Se-ntimplă — rar, ce-i drept, totuși se mai întimplă — ca o fată să iubească un băiat...

MAESTRUL : Sau viceversa...

LEO : Și să se căsătorească — motive diverse — cu altul.

MAESTRUL : Da... Și ?

LEO : Deci, cu un străin.

MAESTRUL : Toți sînt străini. la început.

LEO : Irevocabil străin. Zi și noapte, da capo al fine. Străini în eternitate !

MAESTRUL : Dramatizezi. Totul se rezolvă, pînă la urmă.

LEO : Știu, în neant. Oricum, murim !

MAESTRUL : Nu se poate muri oricum ! (*Tace, tresare.*) De ce-am spus asta ?

LEO : Ai spus un adevăr absolut, o regulă de fier, pe ambele scene. În teatru, adică în viață, nimeni nu moare ca lumca, decît în consecință !

MAESTRUL (*se ridică, agitat*) : Ei, comedie ! Dar asta-i a mea, asta-i replica mea din...

LEO (*îngrijorat*) : Ce-i cu tine ? Ce replică ?

MAESTRUL (*își revine*) : Iartă-mă, am niște tulburări în ultima vreme, un fel de fantome... (*Își trece mîna pe frunte.*) Gata. s-a dus ! Ce ziceam ?

LEO (*încă intrigat*) : Despre străini, viață înstrăinată...

MAESTRUL (*calm*) : Ceva, cam ca-ntre mine și... (*Gest spre interiorul casei.*)

LEO („domn“) : Asta o știți doar voi.

MAESTRUL (*și mai calm*) : Nu, Leo, o știți și tu, fiindcă în piesa noastră, lungă și absurdă, tu ești Băiatul, iar eu — Străinul.

LEO : Mă îndoiesc.

MAESTRUL : Aiurea ! Nu te-ndoiești deloc. Iar fata e a ta.

LEO (*sare, ars*) : Ai turbat ? Cum îți permiți ?

MAESTRUL (*foarte calm*) : Chiar, nu știi ? LEO (*amenințător*) : Meriți să te cotolesc ! (*Vine lîngă Maestru ; acesta se întoarce, de bronz, cu brațele încruciate pe piept ; se privesc.*)

MAESTRUL : Ai mai încercat o dată.

LEO : M-ai luat prin surprindere, trebuie să recunoști. Și, încă, pe platou, într-o scenă aranjată !

MAESTRUL : Am vrut să te omor.

LEO : Am simțit. De ce ?

MAESTRUL : Fiindcă îmi dorisem o fată.

N-am dorit niciodată nimic pe lumea asta, decît să am o fată. Iar ea m-a mințit. Dacă te iubea, de ce s-a măritat cu mine ? N-am tras-o de mînă ; dar, deh ! Pe tine te iubea, dar eu eram bărbat temeinic. aveam ceva bani... Copilul, însă, l-a făcut cu tine.

LEO : Minți !

MAESTRUL : Ești bun să repeți ?

LEO : Cu neputință ! De unde ești atît de sigur ?

MAESTRUL : Simplu. Ascultă. (*Se așază, Leo rămîne în picioare.*) Eram în turneu, abia ne căsătorisem, a trebuit să lipsesc trei săptămîni. După cîteva zile, pe coastă, un prieten — un marinar — mi-a spus că există o insulă singuratică, la cîteva kilometri spre sud. S-a întimplat să nu jucăm a doua zi. Am pornit singur, cu o barcă cu pinze. Am găsit insula. M-am prăjit la soare, am pescuit. Spre seară, cînd să plec, mi s-a părut că văd un foc, undeva, printre hățisuri. Nu știu de ce m-am îndreptat într-acolo ; poate, mă gîndeam că dau de niște pescari... Cînd am ajuns la marginea crîngului, am văzut o colibă de crengi. Focul flăcîia bătut de vînt și, în lumina lui, foarte clar, dealtminteri, ședeai voi : tu și ea.

LEO : Neverosimil !

MAESTRUL : Vrei să spui că...

LEO : Nu, așa e ! Totuși... Neverosimil !

MAESTRUL : Așa. M-am întors la barcă, am plecat, am continuat turneul. Când s-a terminat și-am ajuns acasă, nu i-am spus un cuvânt. Ardea de dorință, a făcut pe dracu-n patru să se culce cu mine. Am născocit o poveste scabroasă — n-are rost să-ți murdăresc urechile — așa că reconcilierea fatală s-a petrecut prea târziu ca să mă mai pot păcăli... Apoi a venit o fetiță, la timp : timpul tău, Leule.

LEO : N-a suflat o vorbă, n-a lăsat așa, ațîția ani...

MAESTRUL : Suferi, nu ? (*Se scoală, merge la servanță, umple două pahare.*) Cu gheață ? (*Leo încuviințează, automat. Maestrul revine la masă, pune paharele la-ndemină.*) La un moment dat, i-am propus să ne despărțim. Mi-a spus că, dacă fac ceva în sensul ăsta, se omoară. N-am crezut-o, am intentat divorțul. Atunci a făcut tîmpenia cu pastilele, știi... M-am resemnat. Asta-i tot, toată povestea cu Băiatul și Fata și Străinul. Noroc ! (*Ciocnește paharul cu al lui Leo ; beau amîndoi, în tăcere. Fata și Einstein vin din grădină, rîzînd ; urcă scara.*)

Scena 12

FATA : Bravo, frumos tablou ! Beți și vă veseliți și la naufragiați nici nu vă gîndiți !

MAESTRUL : Ne veselim între noi, ca băieții...

LEO : ...bătrîni — iată cuvîntul !

FATA : Vai, Leule, ce-i mutra asta ? Nu te prinde absolut deloc ! Einstein, noi nu bem nimic ? Ar fi cazul !

MAESTRUL (*Fetei*) : Ai un aspect înfloritor. L-ai convins, în fine, să te sărute ?

FATA : Da' de unde ! Am nimerit unul în brațele altuia, cînd era să se răstoarne barca.

LEO : Cum ? Ce-ați făcut ?

FATA : Eram aproape de mijlocul lacului ; cu am vrut să trec la vîsle și el nu m-a lăsat, ne-am hîrjonit și, hop !, cît pe-aci să ne dăm peste cap ! (*Ride tare.*)

EINSTEIN : Bine că nu știu să-not ! (*Rid amîndoi, foarte veseli.*)

LEO (*îzbucnîre*) : Vă purtați ca niște puști fără minte !

EINSTEIN : Mister Leo, mi se pare că...

FATA (*dezolată*) : Leule, ești rău ! Poți fi și așa ?

MAESTRUL : Nu e rău, e uman ! Einstein, nu te zburli ! Leo are motive serioase ; ea și mine, dealtfel. Noi doi știm mai multe despre amenințările tainice din mediul acvatic...

FATA : Ce misterios, șefule ! Lasă, Einstein. Bătrîni din ziua de azi au pierdut orice urmă de respect față de tineri !

LEO (*jenat*) : N-am vrut să vă jignesc !

EINSTEIN : Nici n-am luat-o ca atare. Dealtfel, eu — poate-ați auzit — eu consider vorbirea convențională drept o năpastă : cuvintele trădează totdeauna.

MAESTRUL : Chiar dacă spui cuiva „te iubesc“ ?

EINSTEIN : Nimic mai inexact decît această formulă consacrată.

FATA : Nu ți-e rușine ? Dar, adineauri, în barcă...

EINSTEIN : Trebuia să-ți dau puțin curaj, nu ?

FATA : Relativist murdar ! Inventatorul ! ! (*Doamna intră pe terasă.*)

Scena 13

DOAMNA : Sînt aproape gata. Tocmai mă-ntrebam dacă v-ați întors.

FATA (*mîndră*) : Era să nu ne mai întoarcem !

EINSTEIN : Hai, lasă...

DOAMNA : Ce vorbă-i asta ?

MAESTRUL : N-o lua în serios, vrea să te sperie.

FATA : Era să aterizăm, uniți pe veci, în fundul lacului !

DOAMNA : Sînteți complet nebuni. Einstein, te dau pe mîna ordinii publice, îmi nenorocеști fata !

EINSTEIN : Păi, cu mijloacele mele, fericită n-am cum s-o fac !

MAESTRUL (*lui Leo*) : Detestă vorbele ; dar ce replică are !

LEO : V-am spus că-l subestimați !

DOAMNA : El ne subestimează pe toți, zice că vorbim automat ! (*Vocea Producătorului, din interior* : „Maestre, maestre !“) Asta, ce mai e ?

(*Producătorul năvălește pe terasă, cu scenariul în mînă, urmat de Argus.*)

Scena 14

PRODUCĂTORUL : Maestre, sînteți, pur și simplu, genial !

MAESTRUL : Mulțumesc. Cum ai băgat de seamă ?

PRODUCĂTORUL : Doamnă, Leo, duduie : pur și simplu, fantastic ! Am revăzut totul ! (*Flutură scenariul ca un argument*)

irezistibil.) Inversarea rolurilor, modificarea finalului — absolut colosal! Filmul acesta amenință să devină o capodoperă, datorită în primul rând Maestrului!

MAESTRUL : Fixagezi !

PRODUCĂTORUL : Firește, rămîne ca Leo să accepte...

LEO : Am acceptat.

PRODUCĂTORUL : Ei bine, vă anunț : e lovitura cea mare !

FATA : Ce inversare ? Șefule, ai schimbat rolul cu Leul ?

MAESTRUL : Da, facem asta, din cînd în cînd.

ARGUS (*vine cu mapa*) : Atunci, mă scuzați, credeți că astăzi se va semna ? Știți, pentru mine contează.

LEO : Dinspre partea mea...

MAESTRUL (*grav*) : Eu nu semnez nimic.

PRODUCĂTORUL : Ține-mă, Doamne ! Cum, de ce ?

ARGUS : Probabil, doriți să studiați în prealabil condițiile, în amănunt. Aveți aici toate datele, sper că veți fi mulțumit, e vorba de o sumă...

MAESTRUL : Enormă, nu mă-ndoiesc. Nu semnez nici un contract.

ARGUS : Dar, domnule, totul e prevăzut...

MAESTRUL : Total, afară de mine !

ARGUS : Mai ales dumneavoastră... (*Mă-estrul se uită urît, Argus amuțește.*)

PRODUCĂTORUL : Iubite Maestre, simt că se-nvrîște pămîntul !

EINSTEIN : Încea unul care constată fenomenul...

DOAMNA (*Maestrului*) : Dragul meu, zău așa...

MAESTRUL (*răspicat*) : Nu acum ! (*Către Producător și secretar.*) Vă spune ceva formula asta ? (*Toți îl privesc nedumeriți. Vine spre centrul scenei, monolog în stil clasic — „et și publicat“.*) Acum, ceea ce contează e piesa noastră, eterna premieră, eternul spectacol ! Filmul, restul, vom mai vedea, lucruri obișnuite, banal... Dacă se va semna ceva, numai după !

LEO : Iartă-mă... Totuși, nu văd relația...

MAESTRUL : Biziuc-te pe mine ca pe înstinct, sint specialist în relații non-evidente !

PRODUCĂTORUL : Atunci, dacă-i așa, noi ce facem ?

(*Apare în pragul ușii, mai mult bănuită, Fata cu gustări. Pauză.*)

FATA CU GUSTĂRI (*din pragul ușii, privind spre interior*) : Masa e servită, domnilor !

ACTUL al III-lea

Tabloul I

O scenă de teatru. Decor sumar, abia schițat. Salon cu masă, stil oarecare. Deocamdată, scaunele Epsese. Ușa mare, fundal-stînga. Șemineu cu oglindă în dreapta ușii. O altă ușă, mai mică, pe latura dreaptă, cam la mijloc. Ușa aceasta este deschisă, la ridicarea cortinei. Doi recuziteri tocmai intră pe-acolo, cu o statuță antică, à la Victoria din Samothrace.

Scena 1

PRIMUL RECUZITER (*privind împrejur*) :

O pușca color, de-a stînga ușii mari.
(*Merg încetșor cu statuia spre fundal.*)

AL DOILEA RECUZITER : Ba nu, în dreapta ! Ai uitat ?

PRIMUL RECUZITER : În stînga, laș că știu eu, nu mă zăpăci !

AL DOILEA RECUZITER : Fie și-n stînga,

tot un drac ! (*Așază obiectul, îl privesc dezabuzați.*) Cine-o fi ? Aia, Venus ?

PRIMUL RECUZITER : Victoria, parcă așa am auzit că-i zice.

AL DOILEA RECUZITER : Regina englezilor ?

PRIMUL RECUZITER : Ești fraier ! Ce, aia umblă așa, în cămașă de noapte ? Asta-i o grecoaică.

AL DOILEA RECUZITER : Daaa ? Păi, atunci, tot Venus : e și ciungă, nu vezi ?

(*Intră, pe ușa mare, Directorul de scenă și Autorul.*)

Scena 2

DIRECTORUL DE SCENĂ (*către recuziteri*): Stați la taifas, ai? Peste o oră și ceva ridicăm cortina! Vreți să mai bocăniți ciud întră lumea în sală? Unde-s vasele, scaunele, canapeaua? Unde-i ceasul de sub oglindă?

PRIMUL RECUZITER: Îndată, dom'le maistru, două elipe, și-un moment!

DIRECTORUL DE SCENĂ: Hai, mișcați-vă mai repede!

(*Cei doi recuziteri ies, agale, în dreapta.*)

AUTORUL: Încep să am emoții. Știi, de fiecare dată...

DIRECTORUL DE SCENĂ: Așa-i la premieră, e și firesc. Dar, fii pe pace: totul e prevăzut. Ai scris o piesă magnifică!

AUTORUL: Imi dai curaj, știu... Maestrul e în toane bune? Părea cam detașat de text, la repetiția generală.

DIRECTORUL DE SCENĂ: Nici o grijă, la el nu există! Dealtfel, a venit devreme, cred că se machiază. (*Cei doi recuziteri revin cu patru scaune, așază trei în jurul mesei, pe celălalt în stînga, lateral, în timp ce Directorul de scenă urmărește amplasarea.*) Ce-i asta? Iar ați așezat statueta anapoda! De câte ori să vă spun? Nu acolo, puneți-o în dreapta intrării, spre șemineu!

AL DOILEA RECUZITER (*către primul*): Vezi? Ce ziceam eu...

PRIMUL RECUZITER (*șoptă*): Ține-ți gura! (*Tare.*) Da, dom'le, numaidecît!

(*Ambii mută statueta unde li s-a indicat. Directorul de scenă trage un scaun de lângă masă: recuziterii ies fără grabă.*)

DIRECTORUL DE SCENĂ (*către Autor*): Ia loc! (*Se așază.*)

AUTORUL: Și, ceilalți? Diva, cum se mai simte? I-a trecut răgușeala?

DIRECTORUL DE SCENĂ: Am chemat-o la telefon azi-dimineață. Nu mai avea nimic, vorbea normal. La ora asta, nu garantez, trebuie să-și facă momentul de isterie, ca de obicei. Între altele, i-am anunțat pe toți să treacă prin scenă, pentru costume... (*Zarvă în culise: o voce de soprană, energică: „Ce impertinență! N-am eu cine discute!”*) Auzi? Țin-te bine, urmează prologul!

(*Intră din culise, furioasă, Diva. O urmează imediat Ingenua, într-o dispoziție asemănătoare. Diva arborează o toaletă de seară, să zicem din catifea mov, cu decolteu îndrăzneț. Ingenua — rochie lungă de mătase, crem, vernil etc.*)

Scena 3

DIVA (*către Directorul de scenă*): Ei bine, domnul meu, ce părere ai? Ți place?

DIRECTORUL DE SCENĂ (*naiv*): Ce-i, dragă, cine te-a supărat?

INGENUA: Vrea buchetul meu, înclupăți-vă!

DIVA: Buchetul dumitale? Dar ce, l-ai adus de la moșie?

INGENUA: Fă bine și măsoară-ți cuvintele. Nu vorbești cu subreta!

DIRECTORUL DE SCENĂ: Potoliți-vă, pentru Dumnezeu! (*Se ridică, vine spre Divă.*) Dumneata, mai ales, memjează-te pentru tirada din actul doi! Ce-i cu buchetele? Văd că merg foarte bine...

INGENUA: Nu-i așa?

DIVA: Cum o să fie așa? Ah, ce mizerie!

INGENUA: Doamnei i-a venit o idee grozavă: să-i dau trandafirii (*arată buchetul de la corsaj*) și să-mi dea violetele! Ce părere aveți?

DIVA: În primul rînd, i-am explicat că trandafirii se asortează mai bine la toaleta mea...

INGENUA: A mea, ce cusur are?

DIRECTORUL DE SCENĂ: Linște, vă rog! Vorbiți pe rînd, altfel nu ne lămurim nici poimîne! (*Între timp, Primul recuziter aduce un ceas de bronz, pe care-l așază pe placa șemineului, sub oglindă, iar cel de-al doilea, o consolă, pe care o aranjează pe latura stîngă; apoi, rămin și cască gura la tîmbălăul din scenă, foarte incințați de ceea ce văd și aud...*) Directorul de scenă observă, se indignează.) Ce-i eu voi? Sinteți la panoramă? (*Diva și Ingenua tresar simultan, crezînd că invectiva li se adresează. Cînd s-a izbucnesc, își dau seama de situație și se răzgîndesc. Recuziterii ies, chicotind. Diva se-nvîrte ca o tigresă în cușcă. Directorul de scenă, Divei.)* Deci, zici că trandafirii se potrivesc mai bine la rochia ta...

DIVA (*se oprește*): Nu numai la rochie: se potrivesc și cu caracterul eroinei — femeie fatală! Violetele sînt pentru ingenua, nu?

INGENUA: Pardon, în piesa asta, dacă nu mă-nșel, sînt două eroine!

DIRECTORUL DE SCENĂ: Plus un martir, draga mea!

INGENUA (*ignorînd intenția satirică*): Și, în definitiv, de ce n-a spus de ieri, de la generală? Mereu îmi vin idei faimoase — în ultimul moment!

DIVA (*ignorînd-o; către Directorul de scenă*): Am dreptate sau nu?

INGENUA (*ferm*): Eu nu-mi modific toaleta, pentru nimic în lume!

DIRECTORUL DE SCENĂ: Fetelor, stați, stați s-o luăm cu binișorul! Uite, din fericire, autorul este de față... (*Autorul, vădit alarmat, schițează o intervenție.*) Să-l consultăm — e cel mai competent, nu? Sincer, care-i opinia dumatăle?

AUTORUL: Eu, vedeți... știți... în materie de costume... (*Diva și Ingenua se apropie de el, fixându-l insistent.*) Eu așa zice... și așa, și așa!

DIVA: Cum vine asta? Dar, bine, caracterul eroinei...

INGENUA: Dacă-i vorba de caracter, o adevărată doamnă se impune prin noblețe, nu prin zorzoane!

DIVA: Îmi dai lecții de distincție? Ei, nu, asta-i culmea!

(*Recuziterii aduc o „causeuse“, o așază între ușa din dreapta-jund și o altă oglindă mai mică, pe latura dreaptă; dau să caște gura; Directorul de scenă se întoarce, amenințător, recuziterii ies, ceva mai pripit.*)

AUTORUL: Doamnele mele, vă cer un milion de scuze, dar, vă rog, vă conjur ca, în aceste momente, să lăsați de o parte micile neînțelegeri, să scrutați încă o dată fondul, sensurile intime, conflictul psihologic...

DIRECTORUL DE SCENĂ: Bravo, de acord! N-are rost să vă țineți de fleacuri. Două vedete de primă mână, stelele fixe ale trupei, se războiesc printre roze și violete!

DIVA (*măgălită, se înmoaie*): Totuși, pentru o vedetă, orice detaliu...

INGENUA (*idem*): Draga mea, zău, cred că exagerăm! (*Diva se destinde total, plăcut impresionată de folosirea pluralului.*) Eu zic să mergem să-l întrebăm și pe Maestru. Cum spune el, așa rămâne!

DIVA: E o idee! Bine, hai la Maestru! (*Dau să plece.*)

DIRECTORUL DE SCENĂ: Lăsați-o baltă! Maestrul se machiază, se reculege; vreți să-l tulburați tocmai acum? Pentru ce? Pentru niște prostii!

DIVA: Domnul meu, îi atrag atenția...

DIRECTORUL DE SCENĂ: Și nu mai striga, o să ratezi tirada! În loc să-l îndispuși pe Maestru, du-te în cabină și înghite două gălbenușuri proaspete!

INGENUA: Noi nu indisponem decât pe cei nepoliticoși, domnule!

DIVA: Gălbenușurile se recomandă contra nervilor, fac bine la ficat! (*Către Ingenuă.*) Hai, dragă!

(*Ies la braț, foarte țanțoșe; în ușă, dau să se ciocnească cu Logodnica și Logodnicul, care intră în fugă; exclamațiile de rigoare; vedetele dispar, cei doi tineri intră în scenă și se opresc în fața Directorului de scenă, care s-a prăbușit pe scaun.*)

Scena 4

LOGODNICA: Ne-ați chemat pentru costume! (*Face o piruetă grațioasă, apoi o reverență.*) Cum vi se pare, domnule director?

DIRECTORUL DE SCENĂ (*iși tamponează templele cu batista*): Da, în sfârșit, să vedem... (*Vine spre Logodnică, se învîrtește în jurul ei.*) Da, nu e rău, erinolina vine destul de bine... O, dar ce-i asta? Unde-i medalionul?

LOGODNICA (*tresare, duce mina la piept*): Vai, într-adevăr!

DIRECTORUL DE SCENĂ: Cum se poate, domnișoară? Doar știi ce importanță are: e vorba de portretul tatălui dumatăle!

LOGODNICA: Iertați-mă, sînt o zăpăcită!

AUTORUL: Se-ntîmplă... Emoțiile premierei... Domnișoară, sînteți fermecătoare.

LOGODNICA: Mersi, domnule!

AUTORUL: Desigur, medalionul este un accesoriu... important, nu-i așa? Totuși, cu îngăduința Directorului de scenă, aș dori să subliniez încă o dată însemnătatea momentului în care aflați adevărul...

LOGODNICUL (*mut pină acum*): Despre mine, domnule?

AUTORUL: Despre toată povestea. Dumneata, «a logodnic, ești implicat, deși n-ai nici o vină. Dar fata n-are de unde să știe... În fine, toate acestea sînt clare pentru dumneavoastră, nu-i așa?

DIRECTORUL DE SCENĂ: Faci foarte bine că le atragi atenția; dumnealor tratează încă destul de superficial scena destăinuirii!

LOGODNICUL: Vă rog, nu ne descurajați, sîntem abia la început...

AUTORUL: Dimpotrivă, e un semn de încredere, numai cei slabi trebuie să fie menajați la debut; iar noi facem apel la talentul, la resursele dumneavoastră...

LOGODNICA: Vai, nu ne lăudați atît, sîntem așa de emoționați...

LOGODNICUL: Pe mine mă îngrijorează peruca, e cam largă...

DIRECTORUL DE SCENĂ: Să ți-o mai dea cu spirt; puteai să te-ngrijești din timp.

AUTORUL: Mă rog, peruca — un detaliu... (*Revine la ideea anterioară.*) Domnișoară, domnule, în scena respectivă jocul dumneavoastră se cere să fie cît mai nuanțat, amestec de umbră și lumină, cu un crescendo bine dozat, așa încît totul să culmineze logic în exclamația-cheie, acei strigăt al logodnicei: „De ce mi-ai frînt aripile tocmai cînd le deschideam ca să zbor spre tine!“

DIRECTORUL DE SCENĂ: Exact ce v-am repetat și eu, de nu știu cîte ori! E clar?

LOGODNICA : Foarte clar, domnule, vom face întocmai !

DIRECTORUL DE SCENĂ (*sotto-voce*) : Să dea Dumnezeu ! (*Tare.*) Si, vezi, cînd leșini, evită consola : și ieri ai fost la un pas s-o răstorni !

LOGODNICUL : Atunci, peruca, credeți că merge s-o lipesc cu eter-mastic ?

DIRECTORUL DE SCENĂ : Lipește-o cu ce vrei, chiar cu miere de albine, dar nu uita că peruca este un auxiliar, conțiază în primul rînd ce-i dedesubt ! Caută să-ți dozezi efectele, nu te repezi la fiecare replică de parcă ai vrea s-o-nghiți pe nemestecate.

LOGODNICUL : Am înțeles, mă voi strădui.

LOGODNICA : Nu vă supărați, în scena sărutului...

DIRECTORUL DE SCENĂ : Da... Ce-i cu sărutul ?

LOGODNICUL : Nu vrea s-o sărut, zice că-i de ajuns să schițăm.

LOGODNICA : Mă gîdilă cu mustața, domnule, parcă-i o perie !

DIRECTORUL DE SCENĂ : Păcatele mele ! Să mă ocup și de calitatea mustăților ?

AUTORUL (*face haz*) : Tinere, sfatul meu este să procedezi în așa fel încît s-o faci pe domnișoara să neglijeze acest mic neajuns...

LOGODNICUL : Imi voi da toată silința, vă asigur ! Totuși, vedeți, peruca...

DIRECTORUL DE SCENĂ : Gata cu vîică-reala ! Hai, la cabine !

AUTORUL : Concentrați-vă asupra fondului emoțional, asupra reacțiilor psihologice !

LOGODNICA și LOGODNICUL : Da ! Desigur ! Vă mulțumim ! Veți vedea !
(*Cei doi tineri ies în culise, dreapta.*)

Scena 5

DIRECTORUL DE SCENĂ : Uite, așa se-n-tîmplă de fiecare dată ! Dar, repet, fii fără grijă : Maestrul îi electrizează pe toți.

AUTORUL : Imi pun toată nădejdea în el ! (*Pauză.*) Apropo, l-ai convins ?

DIRECTORUL DE SCENĂ : Nu. Din păcate, în chestiunea aceea rămîne intratabil.

AUTORUL : Bine, dar e vorba de actul dotal, de parafernă...

DIRECTORUL DE SCENĂ : Știi cît am insistat... Nici nu vrea să audă ! Tot ce-am putut obține : să simuleze, cît de cît, semnarea actului.

AUTORUL : Mă tem că nu-i de ajuns, se poate observa... Cei de sus, mai ales, lojile, balconul...

DIRECTORUL DE SCENĂ : E de-o tenacitate !... I-am spus, doar : măcar să se-audă

cum scîrșie pana pe hîrtie... Nu vrea, în ruptul capului !

AUTORUL : Da, curios... Ce să-i faci, marii artiști au ciudățeniile lor.

(*Cei doi recuziteri aduc niște sfeșnice de bronz, două mari, pentru oglinda centrală, din fundal, două mai modeste, pentru aceea din lateral-dreapta. Directorul urmărește operația, vrea să spună ceva, dar, în aceeași clipă...*)

O VOCE DINSPRE RIVALTĂ : Dom' director ! Dom' director !

(*Directorul de scenă se întoarce, surprins : Autorul, idem. Directorul de scenă realizează că vocea vine din cușca Sufleurului.*)

Scena 6

DIRECTORUL DE SCENĂ (*se apropie de cușcă*) : Ce este ? Ce dorești ?

SUFLEURUL (*tainic, ieșind pe jumătate*) : Am o vorbă (*semn de discreție*) numai cu dumneavoastră.

(*Autorul vine spre ei, joc mut între cei doi. Logodnica reintră, din culise.*)

LOGODNICA : Am găsit medalionul ; pe manechin, imaginați-vă !

DIRECTORUL DE SCENĂ : Nu-i un motiv să ne spargi timpanele ; pare-ai găsit lîna de aur !

AUTORUL (*galant*) : Superb, domnișoară ! (*Vine lîngă ea, o ia de braț, afectuos.*) Mă bucur că vă revăd. Toceam voiam să adaug ceva, cîteva cuvinte în legătură cu scena cea mare, cînd aflați adevărul...

LOGODNICA : Vă rog, domnule, cu multă plăcere !

AUTORUL : Așadar, iată cum văd eu... (*Ies. discutînd, în culise ; recuziterii se retrag și ei, făcîndu-și semne cu înțeles, apropo de cei doi. Directorul de scenă strigă.*)

DIRECTORUL DE SCENĂ : Hei, recuzita, unde-ați plecat ? (*Recuziterii se-ntorc.*) Unde-i vasul oriental ?

PRIMUL RECUZITER : Indată, dom'le ! (*Iese, împreună cu colegul său.*)

Scena 7

DIRECTORUL DE SCENĂ (*către Sufleur*) : Ce este ? De ce mă deranjezi ?

SUFLEURUL (*iese complet din cușcă, se ridică în picioare ; are un aer deznădăjduit*) : Lucru' dracului, dom' director !

DIRECTORUL DE SCENĂ : Dar, spune o dată !

SUFLEURUL (*inghite un nod, bolborosește*):
 Textul, dom' director, a dispărut textul...
 DIRECTORUL DE SCENĂ : Ce ?!
 SUFLEURUL : Aici a fost, în saltar, l-am
 pus eu, cu mâna mea, ieri, după gene-
 rală... Acu, vin, mă uit — saltarul, gol!
 DIRECTORUL DE SCENĂ : Ai înnebunit ?
 Și, exemplarul de rezervă ?
 SUFLEURUL (*jălnic*) : Era sub pernița de
 piele, colea, pe scaun... S-a topit și ăla !
 DIRECTORUL DE SCENĂ : Nenorocitul !
 Ești concediat ! Ești o secătură ! Cum ai
 putut...
 SUFLEURUL : Dom' director, zău, pe copiii
 mei...
 DIRECTORUL DE SCENĂ : Ce copii ? Ce
 ne facem ? Mi-ai mâncat premiera, pri-
 cepi ?
 SUFLEURUL (*indrăznind*) : Ar mai fi un
 text... unul singur... știți...
 DIRECTORUL DE SCENĂ (*stă o clipă, tre-
 sare, se luminează*) : Maestrul !! Ai drep-
 tate, cred că sîntem salvați ! Ah, ce noroc
 că Maestrul păstrează totdeauna un
 exemplar !
 (*Dă să iasă, Recuziterii vin cu vasul ori-
 ental.*)
 PRIMUL RECUZITER : Da' greu mai e !
 (*Către Directorul de scenă.*) Pe colț, sub
 oglindă ?

DIRECTORUL DE SCENĂ : Da, acolo !
 (*Arată cu mîna, dă să iasă, gest de re-
 venire.*) Băieți, să nu uit : încă o dată,
 atenție la terasa din final ! Hirdăul cu
 lămii, în stînga ușii care dă spre interior ;
 masa, la mijloc ; puțin spre stînga, sca-
 unele, șezlongul cu prosop de baie ; apoi,
 servanta pentru gustări, pe colț, în dreap-
 ta intrării... Vedeți, scara coboară spre
 arlechin — e clar ?
 PRIMUL RECUZITER : S-a-nțeles, să trăiți,
 dom' mastru !
 DIRECTORUL DE SCENĂ : Ți-am spus de
 nu știu cîte ori, la noi în teatru nu
 există decît un singur Maestru, unul și
 bun ! Eu sînt Directorul de scenă — și
 basta ! Hai, vedeți-vă de treabă !
 AL DOILEA RECUZITER : Da, dom' mais-
 trul, să trăiți ! (*les repede în dreapta.*)
 DIRECTORUL DE SCENĂ (*aruncă o privire
 după ei ; gest de lehamite*) : Ce nătărăi !
 (*Se-ntoarce, dă cu ochii de Suflleur, care
 s-a așezat, amărît, pe capacul cuștii, cu
 spatele la rampă.*) Noroc cu Maestrul,
 nu-i așa ? Roagă-te să-1 aibă în cabină !
 (*Directorul de scenă degajază spre dreapta,
 Suflleurul dă din cap, cu jale. Ieșind.*)
 Doamne, ce ospiciu !

Tabloul II

Cabina Maestrului. Masa de machiaj, cu oglindă psyché, este așezată în stînga, către fundal, în așa fel incît Maestrul, aflat la masă, stă în profil-trei sferturi spre rampă. Pe latura aferentă, o fereastră cu lumină îndirec-tă. Sub ea, cu căpătușul pe latura din dreapta, o canapea acoperită cu o cucer-tură. Tot în dreapta, între canapea și arlechin, un dulap-garderobă. Spre centru, o mică masă rotundă, cu două taburete. Intrarea e în stînga, spre arlechin. Sugestie : camera de la clinică. La ridicarea cortinei, Maestrul, în halat larg, stă, întors cu spatele, la masa de machiaj. Diva și Ingenna stau pe cele două taburete ; au făcut schimb cu buchetele de la corsaj : Diva poartă trandafirii, Ingenna, violetele.

Scena 1

MAESTRUL : Parcă sînteți două copile, vă cîndăniți dintr-o nimica toată ! (*Se-n-
 toarce către oglindă, trage cu grîmonul pe
 frunte.*) Ce-ar fi să vă măritați ?
 DIVA (*nechezat*) : Vai, Maestre !
 INGENUA : Eu, una, m-am săturat ; băr-
 bații sînt monotoni !
 DIVA : Ai dreptate, pînă la urmă, seamănă
 toți, ca două picături de apă.
 MAESTRUL : Sigur, de-asta-i tot schimbăți,
 în speranța că o să apară picătura de
 excepție !

INGENUA : Slabă nădejde ! După mine,
 dumneavoastră sînteți singurul caz !
 MAESTRUL : Ce spui ?! Hm, te-ai făcut în-
 drăzneată, domnișoară !
 DIVA : Chiar, Maestre, de ce nu vă-nsurăți ?
 MAESTRUL (*se întoarce spre ea, cu gri-
 monul în mină*) : Fiindecă detest poliga-
 mia, frumoso !
 INGENUA : Cum ? Bine, dar dumneavoastră...
 MAESTRUL : Am avut atîtea iubite, atîtea
 soții — un harem întreg ! (*Diva și In-
 gena se privesc, vădit interzise.*) Iocasta,
 Desdemona, Clitemnestra, Ximena, Cleo-
 patra, Calpurnia, Margareta... (*Șoptit.*)
 Ah, Greti ! (*Tace, privește în gol, clatină
 din cap, melancolic, își revine.*) Și mă
 refer numai la cele clasice, nota bene !
 DIVA (*mișcă*) : Maestre, sînteți divin !

MAESTRUL (*trece peste adjectiv, revine la oglindă*): Lasă, lasă! Vedeți, dragele mele, nici eu nu mai știu exact — anii, ce să-i faci — încep să confund unele cu altele : viața, scena, lecturile, platoul de filmare... Îmi zic, de pildă; pe seară, n-ar strica să dai pe la Elvira, s-o liniștești, ticălosul de Sganarel o mai fi făcut vreo horoboată... Da — îmi răspund — dar ce te faci cu Solveig, biata de ea, te așteaptă de atîta vreme... Adevărat, dar mi se pare că după-masă filmezi evadarea, sau duelul, sau urmărirea... Iar mai târziu, cînd o să iasă luna, trebuie să te furișezi în parc, sub balcon : poate că ea stă de veghe și o să-ți arunce scara de mătase... Ei, spuneți și voi : îți mai arde de-usurătoare? Pe urmă, e și cam tardiv, nu?

INGENUA : Pentru dumneavoastră, Maestre? Nu, niciodată!

MAESTRUL : Sigur, eu am contract cu dracul... Ar vrea el! Da, frumoasele mele, s-a făcut târziu... (*Senin cu capul spre pendula din colț*.) Uite, și ceasornicul e de aceeași părere; nici o oră, pînă la primul gong.

(*Diva și Ingenua se ridică, parcă împinse de un resort*.)

DIVA : Vă mulțumim, Maestre!

INGENUA : Ne iertați, am abuzat, nu-i așa...

MAESTRUL : Lasă, între colegi, ce rost are? (*Cele două actrițe dau să iasă*.) Ah, dragă să nu uit : la intrarea mea — pe discuția voastră — te-ntorci brusc spre oglindă și rămii așa, înțelegi?

INGENUA : Da, Maestre.

MAESTRUL : Aștepti pînă zic : iată-mă între Seylla și Charibda — o zic pînă la capăt, fii atentă — apoi fac cițiva pași, mă opresc, și abia atunci te-ntorci.

INGENUA : Da, Maestre. La repetiție n-am făcut așa?

MAESTRUL : Te-ai pripit în cîteva rînduri; chiar și ieri, la generală... Îmi tai efectul de mimică — un fleac, dar, vezi, contează!

INGENUA : N-o să se mai întîmple, o să fiu foarte atentă!

MAESTRUL : Bun. Mersi!

DIVA : Pe curînd, Maestre!

MAESTRUL : Colegul Mefisto să vă aibă în pază!

(*Diva și Ingenua ies, chicotind*.)

Scena 2

MAESTRUL (*la oglindă*): Simpatice, în fond! (*Pauză*.) Cam — deh — cam rudimentare... altminteri, fete bune. (*A terminat machiajul, se ridică, se plimbă prin cabină*.) Așa! Deci, ce urmează? Da, să

vedem... Va să zică, da : „Nădăjduiam să tac, pînă la capăt. M-ai silit să vorbesc. Să nu regreti : cuvintele drepte sînt aîdoma spadelor tăioase — dacă nu ucid, fac răni adînci, care nu se vindecă pe deplin, niciodată!“ Și, dacă o zic invers : „Cuvintele tăioase sînt asemenea spadelor drepte!“ Ei, și? Tot nu se bagă de seamă... Intonația contează... (*Se apropie de pendulă*.) Da, mai avem timp, ne putem relaxa jumătate de oră... (*Merge la canapea, se așază; bătăi în ușă*.) Sa-priști! Cine-o fi? Intră!

(*Intră Directorul de scenă; pare confuz*.)

Scena 3

DIRECTORUL DE SCENĂ : Maestre, știu că deranjez, însă, vedeți, mă scuzați...

MAESTRUL : Poștește! Scuza-mă dumneata că stau culcat, trebuie să mă relaxez.

DIRECTORUL DE SCENĂ : Dar, Maestre, se-ntelege, stați liniștit...

MAESTRUL : Mă străduiesc. Ce vînt te-aduce? A intervenit ceva? Dar sezi, te rog!

DIRECTORUL DE SCENĂ : Mulțumesc. (*Se așază pe un taburet*.) Nici nu știu cum să vă spun... Vedeți... (*Bătăi în ușă, Directorul de scenă tresare, face o mutră jalnică*.)

MAESTRUL : Cred că avem o reuniune; oi fi uitat! Intră!

(*Autorul, timid, bagă capul pe ușă*.)

Scena 4

AUTORUL : Se poate? (*Îl observă pe Directorul de scenă*.) Vai, mă iertați!

MAESTRUL : Poștește, domnul meu, se face curent!

AUTORUL (*intră*): Cred că inoportunez...

DIRECTORUL DE SCENĂ (*privire în plajon; n-are ce face*): Mă rog...

MAESTRUL : Dacă tot ai intrat, poftim, ia loc! (*Autorul se așază, stingherit, pe taburetul liber*.) Deci, directore, ce spuneai?

DIRECTORUL DE SCENĂ : Vă rog, Autorul are prioritate!

AUTORUL : Mii de mulțumiri! Vedeți, Maestre, e vorba despre un mărunțiș, poate nici n-ar trebui să insist, dar și eu, și domnul Director de scenă, voiam să vă rugăm încă o dată...

DIRECTORUL DE SCENĂ : Da, într-adevăr, în problema aceea...

AUTORUL : Un detaliu, firește... Totuși, acest detaliu...

DIRECTORUL DE SCENĂ : ...are importanța lui !

MAESTRUL (*aparte*) : Bobeinski și Dobcinski ! (*Tare.*) Cred că știu la ce vă gândiți. Regret, domnilor, nu semnez nimic.

AUTORUL : Măcar să simulați...

DIRECTORUL DE SCENĂ : Știți, scîrbitul penei pe hîrtie...

MAESTRUL : La naiba ! (*Se ridică în picioare ; se ridică, instantaneu, și cei doi vizitatori.*) Important este să accept, nu-i așa ? Să fiu de acord tacit, în forul meu interior ! Ce vreți să jucăm, doamnilor ? Commedia dell'arte ? Improvizăm mereu, de la scenă la scenă ? Mie, la drept vorbind, îmi convine de minune, sînt în elementul meu !

AUTORUL : Dar, bine, Maestre...

MAESTRUL : Lasă, nu mă duci ! Spune deschis, ce vrei ? Apropo : unde ți-e mapa, unde-i contractul ? Hai, scoate-l, îndrăznește !

AUTORUL : Nu vreau să vă supăr, tocmai acum ! Totuși, vă rog, semnătura, actul...

MAESTRUL : Nici un act ! Nici o semnătură ! Gata, am terminat cu dumneata ! (*Autorul iese, buimac.*)

Scena 5

MAESTRUL (*către Directorul de scenă*) : Ei, ce zici ? Ești în combinație, da ?

DIRECTORUL DE SCENĂ (*vinăt*) : Maestre, mă jur pe copiii mei...

MAESTRUL : Ce copii ? Termină, ești dezgustător !

DIRECTORUL DE SCENĂ : Dobitocul de Sufleur, numai el e de vină !

MAESTRUL : Sufleurul ?! Ce are a face ? Ce-ai mai născocit ?

DIRECTORUL DE SCENĂ : A rătăcit textul, Maestre, ambele exemplare !

MAESTRUL (*brusc amuzat*) : Nu mai spune ! (*Rîde.*) Asta e chiar foarte drăguț. Deci, vom improviză. ce-ți spuneam !

DIRECTORUL DE SCENĂ : La dumneavoastră ne e nădejdea, dumneavoastră păstrați totdeauna un exemplar de rezervă...

MAESTRUL : Într-adevăr.

DIRECTORUL DE SCENĂ : Îl aveți la dumneavoastră ?

MAESTRUL : Da, ca de obicei.

DIRECTORUL DE SCENĂ : Sintem salvați ! Maestre, sînteți un geniu ! Cum să vă mulțumesc ?

MAESTRUL (*se duce la masa de machiaj, deschide ușița corpului de birou din dreapta-jos, scoate un dosar, îl dă Directorului de scenă*) : Poftim ! (*Directorul*

de scenă îl înșfacă avid.) Și, te rog, lasă-l în pace pe bietul om, probabil n-are nici o vină !

DIRECTORUL DE SCENĂ : E un criminal !

MAESTRUL : Un biet bătrîn necăjit... Cine știe ce imbecil a vrut să-i facă o farsă...

Lui, dumitale, poate, chiar mie !

DIRECTORUL DE SCENĂ : Maestre, alerg să i-l dau ! Vă sînt profund îndatorat... Toată stima, toată recunoștința... (*Iese, surescitat.*)

MAESTRUL : Ipochimien scîrbos ! (*Merge la canapea, se întinde cu palmele sub cap ; lumina scade. Semiobscuritate, muzică de fond, suier de vînt ; fereastră se luminează treptat ; de cealaltă parte, Fata în alb se reazemă cu coatele de pervaz.*)

Scena 6

FATA ÎN ALB : Leule, ce mai faci ? Mi-era dor, am venit să-mi iau rămas-bun.

MAESTRUL (*se ridică pe jumătate, privește pe fereastră*) : Ce este ? Pleci ?

FATA ÎN ALB : Nu, eu n-am cum să plec.

MAESTRUL : Atunci, de ce „rămas bun“ ?

FATA ÎN ALB : Leule, tare ești scump !

MAESTRUL : Nu sînt leu, mă confunzi : sînt un dulău de culise, bătrîn, obosit.

FATA ÎN ALB : Pentru mine, ești Leul : mîndru, neînfricat ! Coama ți-a încărunțit, ai niște zbircituri mai adînci, dar ești tot glorios...

MAESTRUL : Glorios ? Ce expresie stranie !
FATA ÎN ALB : De-asta, vezi, te iubesc... te-aș fi iubit...

MAESTRUL : Da, parecă mi-aduc aminte... Tu ești... Tu trebuia...

FATA ÎN ALB : Dacă n-a fost să fiu !

MAESTRUL : Totuși, erai a mea, nu ?

FATA ÎN ALB : Așa, ca umbrele cu care te amesteci, acolo, pe scenă...

MAESTRUL : Chiar ești a mea ? Ca Ofelia, ca Julieta ?

FATA ÎN ALB : Ca un vis, Leule ! Hai, vi-sează...

(*Fereastră se întunecă. Maestrul se întinde pe canapea. Muzică lentă, zgomot de valuri. Pauză. Proiector în scenă, lîngă canapea ; în cercul de rază, Greti, femeia de pe plută ; Maestrul se apleacă spre ea, pe marginea canapelei.*)

Scena 7

MAESTRUL : Greti, tu ești ?

GRETI : Da, iubituie !

MAESTRUL : Ai venit, în sfîrșit ?

GRETI : Am trecut să iau insula... Insula singuratică, știi ?

MAESTRUL : Cum aș putea să uit ?

GRETI : Am strîns totul : barca, scoicile, plaja, focul, coliba — tot, tot !
 MAESTRUL : Și, meduza ?
 GRETI : Am pus-o la loc, în valuri, poate o regăsim vreodată. (*Pauză.*) Tu ce faci, vii cu mine ?
 MAESTRUL : Sigur, îndată, mai am ceva... foarte puțin...
 GRETI : Deci, nu acum !
 MAESTRUL : Ba da, chiar acum, în câteva minute !
 GRETI : Nici acum !
 MAESTRUL : Greti, ascultă-mă, te rog... Mai am ceva de făcut, o nimica toată... Cum să-ți explic ? Ceva absolut hotărîtor, de care depinde...
 GRETI : Ce poate fi atît de grav ? Hai, spune !
 MAESTRUL : Nu știu dacă pot, dacă o să-nțelegi... Pare stupid : o premieră, Greti... Ultima, țî-o jur !
 GRETI : Nu poți s-o amîni ?
 MAESTRUL : E o piesă scurtă, cîteva replici... și gata ! Termin acum, într-o clipă !
 GRETI : Clipa lipsă, știu ! (*Oftează ; se culcă pe plută. Scena se-ntuneacă ; foșnet de valuri, muzică tumultuoasă.*)

Scena 8

(*Lumină normală. Maestrul stă pe marginea canapelei. Nathalia, cabiniera, pe un taburet, la masă, cu o ceașcă de cafea în față. Un cecinic pe tavă, alături.*)
 NATHALIA : Ceaiul te așteaptă, l-am răcit bineșor. (*Pîpăie cecinicul.*) Nu-i chiar rece, rece, dar, merge ! Vino să-l bei.
 MAESTRUL (*se ridică, se dezmoștește, face cițiva pași*) : Ce m-aș fi făcut fără tine, dragă Nathalia ? Oare, de cîți ani îmi porți de grijă ?
 NATHALIA (*soarbe din ceașcă*) : Știn eu ? De cînd erai de-o șchioapă. (*Maestrul se apropie de masă, toarnă din cecinic, bea o înghițitură.*) Ci stai jos, destul stai în picioare, acolo... Îți place ?
 MAESTRUL : Grozav ! Nimeni nu știe să-l facă așa ! (*Se așază.*)
 NATHALIA : Erai un ține, te purta unchiu-tău, saltimbancul, din loc în loc... Jucau și ei pe unde se nimerea... Maică-ta — Dumnezeu s-o odihnească... Cineva trebuia să vă poarte de grijă, nu-i așa ? Eu l-am servit și pe bunicu-tău, și pe străbunicii, da... Ei, dacă nu s-a găsit alta, mai pîcopsită !
 MAESTRUL : Buna, credincioasa mea Thalia !
 NATHALIA : Iar mă poreclești ? Știi că nu-mi place !
 MAESTRUL : Nici tu nu-ți mai aduci aminte cum te cheamă, într-adevăr... Parc-ai

fi de cînd lumea, ca o mamă a tuturor nălucilor — eroi, canalii, filozofi, coțcari, profeți, cabotini...
 NATHALIA : Bătrîna mamă a răutăților, ha, ha, ha !
 MAESTRUL : A celor bune și a celor ne-bune, deopotrivă, da ! Ce se făcea lumea fără tine ?
 NATHALIA : Care lume ? Șandramaua voastră de pînză și de șipci ? Halal lume ! (*Soarbe, scirbită, din cafea.*)
 MAESTRUL : Asta-i toată lumea, să știi !
 NATHALIA : Vorbești aiurea ! (*Cade pe gînduri.*) Acu, parcă mai zicea unul tot așa, ca tine, unul, mai de demult... (*Revine la problemă.*) Și, ai din sală ?
 MAESTRUL : De ce crezi că vin aici, mereu, de-atît amar de vreme ?
 NATHALIA : Umbli după scorneli, după basme... Oamenii — neam curios : laudă adevărul, da' se dau în vînt după minciuni.
 MAESTRUL (*ride, se ridică, circulă prin odaie*) : Adevărul, vezi tu, nu se poate spune totdeauna de-a dreptul ; poate să facă mai mult rău decît bine ! Ia gîndește-te ce-ar ieși dacă, într-o bună dimineață, ne-am trezi că începem să spunem lucrurilor pe nume.
 NATHALIA : Cum așa ? Zi-i mai pe-nțele !
 MAESTRUL : Dacă n-am mai putea, înțelegi, adică n-am mai fi în stare să spunem decît adevărul : ce-am visat peste noapte, ce-am făcut ieri sau alaltăieri, pe cine iubim și pe cine urim, ce-avem de gînd să facem mîine sau poimîine, și așa mai departe. Ei, ce zici ?
 NATHALIA : Doamne, apără !
 MAESTRUL : Ei, vezi ?
 NATHALIA : Nu prea vād : ce are a face ? Ce-ți veni cu adevărul ăsta ?
 MAESTRUL : De-aia ne înghesuim aici, în lada cu minciuni adevărate, cum zici tu. Aici vedem tot felul de istorii cu nepuțință — basme, născociri...
 NATHALIA : Vii la vorba mea !
 MAESTRUL : Iată aici o regină care-și omoară bărbatul, ca să trăiască fericită cu fratele mortului ; iată-l pe slujitorul cel mai credincios, împingîndu-și stăpînul la pierzanie, ca să se cocoate în locul lui ; iată-l pe tînărul de neam mare, jurînd credință oricărei fete frumoase, alta în fiecare noapte ; iat-o pe fiica plină de dragoste, ajunsă regină și gonîndu-și tatăl bătrîn, bolnav, ca pe un ciine, pe drumuri...
 NATHALIA (*care a însoțit ficcare exemplu cu gesturi de incuviințare*) : Da, au fost asemenea ticăloșii, pe vremuri, hei, parcă mi-aduc aminte cite ceva...
 MAESTRUL : Iată, draga mea Nathalia, vechituri, cum zici tu, care nu se pot spune decît în chip de poveste, aici, la noi, pe scenă. Lumea vine, se uită, ride sau plînge, se înfurie sau se-nflăcărează, aplaudă, huiduie — mă rog, uneori

e cam același lucru — apoi toți trec dincolo, pe scena mare, și oftează ușurați: bine că nu-s decît basme ruginite!

NATHALIA: Niște copii fără noimă, din scutece pină-n raclă! (*Soarbe din ceașcă.*) Da' și tu, froscoș mai ești! Ia zi-i, ce-ți bați capul cu toate astea? Ce-ți pasă ție ce se petrece dincolo de pereții de pînză?

MAESTRUL: Piesa mea se joacă neîntreput, și aici, și dincolo, pretutindeni.

NATHALIA: Te-ai găsit tu, mai cu moț! Ascultă-mă pe mine: nu te băga! Fă-i să se biție ori să-nghete pe scaune, frămîntă-le inimile ca pe-un aluat, dar tu rămîi rece, auzi? Trebuie să joci și mișne, și poimîine, și eît o mai fi, seară de seară.

MAESTRUL: Știu, ai dreptate, bătrino! Dar, ficcare cu crucea lui... Afurisită meserie!

NATHALIA: Nu te văicări: nu te prinde! Nu te-a silit nimeni, ți-ai făcut-o singur, cu mina ta. (*Se ridică.*) Hai, că acuși bate ciocanul în podele, să te ajut să-ți îmbraci pelerina.

MAESTRUL: Vezi, e acolo, în garderob.

NATHALIA: Știu, știu, nu mă dăscăli! (*Se duce la garderob, bombănînd, scoate pelerina, îl ajută s-o îmbrace.*)

MAESTRUL: De ce zici că mi-am făcut-o cu mina mea? Doar cunoști, ai fost martoră...

NATHALIA: Vezi bine, ce-mi tot aduci aminte! Așa-i, da, n-ai avut încotro! (*Maestrul se examinează în oglinda mare a garderobului: bătrîna îl privește cu drag.*) Of, eă mîndru mai ești: ce pui pe tine, parcă-i turnat! (*Se așază pe marginea canapelei.*) Cu mîna ta ți-ai făcut-o, așa-i... Mina aia, cu care iscălești tot felul de țidule, mina cu care-ți

încondeiezi chipul și-i străpungi pe ne-trebnici, colo, în poveste... Ori nu tot eu ca stringi și paralele, hai?

MAESTRUL (*pe gînduri*): Ce ți-a venit să pomenești de țidule? La ce te gîndeai?

NATHALIA: Apoi, la alea, cum le zice...

MAESTRUL (*idem*): Să știi că nu mai semnez nimic.

NATHALIA (*alarmată*): Vai de mine, păî cum așa? Atunci, aștia, pe ce-ți dă leafă?

MAESTRUL: A, contractul! (*Ride.*) Ei, asta-î alteeva.

NATHALIA: Zi-i cum vrei. Fără semnătură, nu merge! Eu așa am apucat.

MAESTRUL: Cît despre bani, eîți or fi, nu știu, nu le țin socoteala...

NATHALIA: Rău faci; doar muncești pentru ei, nu-i furi! Baniî, vorba ceea, îî afli în drum și tot îî numeri.

MAESTRUL: O să ți-i las moștenire: n-am pe alteineva.

NATHALIA: Iar bați cîmpii! Ce să fac eu cu ei, zestre?

MAESTRUL: Să te-ndulcești, eît de eît! Mai ai de tras, nu?

NATHALIA: Da, păcate amărite, am încă multe de plătit... S-au adunat blestemele altor rînduri de caseă-gură la panoramă! (*Răsună distinct o sonerie muzicală.*) Anzi? Acuși bate ciocanul; îî vine rîndul!

MAESTRUL: Da, poste cîteva clipe. (*Tace, se apropie de bătrîna.*) Buna, credincioasa mea doică! Rămii cu bine!

NATHALIA: Rămîn, băiete: n-am încotro. (*Maestrul îi netezește ușor părul alb.*) Hai, du-te, să nu te dea lipsă!

(*Maestrul se îndreaptă spre ușă; încă o privire în oglindă și iese cu pas neșovăitor.*)

Tabloul III

Spatele scenei, întors spre rampă — de fapt, un circular așezat invers. Maestrul vine din dreapta spre stînga, înainteză lent, cu opriri și ezitări repetate. Șoptește din cînd în cînd, ca și cum ar exersa niște replici — rămîne pe gînduri, mai face un pas, se oprește.

MAESTRUL: Drace! Să fi uitat ceva? (*Meditează profund, cu bărbia în pumn, chiar la mijlocul rampei, unde ar veni cușca susfleurului.*) Nu, totul e prevăzut! (*Din nou cîțiva pași, din nou oprire.*) Ei doi, mai ales! Sper să vă placă, domnilor! Ha, ha, ha! (*Merge rîzînd, spre extrema stîngă; în arlechinul opus amar, ferindu-se evident, Directorul de scenă și Autorul, care-i urmăresc cu încordare ficcare mișcare. Ajungînd la limita*

circularului.) A intra, a nu intra... Acum, nu acum... Ei, fie! (*Cu un gest hotărît, dă pînza la o parte și trece în culise, Directorul de scenă și Autorul, după o scurtă ezitare, pășesc rapid, dar tiptil, pe urma lui. Cînd au ajuns în extrema stîngă, se ivește, din dreapta, Susfleurul, giîfind, cu un dosar în mîna.*)

SUFLEURUL (*strigă înăbușit*): Dom' director, dom' director!

(Directorul de scenă și Autorul se opresc siderați, se-ntorc spre Sufleur.)

DIRECTORUL DE SCENĂ: Ești nebul? Ce cauți aici? Treci la locul dumitale! În câteva clipe începe spectacolul!

SUFLEURUL (se înăbușă): Lueru' dracului, dom' director, sîntem nenorociți! (Îi întinde dosarul, cu o mîna care tremură teribil.)

DIRECTORUL DE SCENĂ și AUTORUL: Cum? Ce? Iar ai pierdut...

SUFLEURUL: Ce să mai pierd, păcatele mele! Totu-i pe dos, aiurea, anapoda!

DIRECTORUL DE SCENĂ (căt-re Autor): Cred că-i beat!

SUFLEURUL: Măcar dac-aș fi! Uitați-vă și dumneavoastră! (Deschide dosarul, le arată.) Uite, aici: începe cum trebuie,

patru-cinci replici, p-ormă vine finalul... p-ormă sare, drept în actul doi, pe la mijloc, iar o ia de-a-ndărătelea... uite, aici un tablou din ultimul act — ce mai, risul curcilor, nu se-țelege nimic!

(Cei doi smulg dosarul din mîna Sufleurului, îl răsfoiesc precipitat, cu mirișeli și exclamații adecvate situației; se edifică; se uită stupefiați unul la altul.)

DIRECTORUL DE SCENĂ: Ne-am ars!

AUTORUL: Ne-a jucat!

DIRECTORUL DE SCENĂ și AUTORUL: Ah, ticălosul!

(Întineric, Circularul se deschide rapid, pe decorul care, cum se va vedea puțin mai tîrziu, este cel instalat la începutul actului trei, cu elemente din debutul piesei.)

Tabloul IV

Obscuritate. O ușă se deschide undeva, în fundal. Cineva fluieră sau fredonează o melodie banalizată — „Străini în noapte“, „Clovnul“ lui Chaplin etc. Se deschide cealaltă ușă, dintre vestibul și salon. Maestrul intră, ușa rămîne întredeschisă; lumină insuficientă pentru a clarifica situația din interior.

MAESTRUL: Niciodată nu știi unde-i pui!

Papuci nenorociți, obiecte vulgare! Vă jucați cu mine de-a v-ați ascunselea... (Pauză, ezitare; scoate pelerina, o pune pe statuetă de lingă ușă.) Te pomenești că i-am lăsat în baie! (Se repetă tot jocul de la începutul piesei, pînă cînd reintră din baie în salon și răsucește comutatorul.) Sigur, aici erați! (Replica, rostită acum în plină scenă, se adresează fie papucilor pe care-i ține în mîna, fie celor doi tipi aflați la extremitățile mesei din mijloc, cu capetele prăvălite pe brațe.) Bună seara, sir! Bună seara, my-lord! (Tăcere; nimeni nu mișcă. Maestrul se apropie de masă, studiază situația, clatină capul, fals-ingrijorat.) Ce-i cu voi, ce se-ntîmplă? Nu știți să spuneți măcar „bună seară“? Te pomenești că ați rămas fără text! (Le mai aruncă o privire placidă, se întoarce, își scoate jularul de mătase albă, îl pune peste pelerină, ia un clopoșel de pe placa semineului, îl agită; din arlechin-dreapta apare Fata cu gustări.)

FATA CU GUSTĂRI: Ați sunat?

MAESTRUL: Da, evident! Ce se petrece, de ce nu aduci gustările?

FATA CU GUSTĂRI (zîmbet fin): Am impresia că domniș sînt serviți.

MAESTRUL: Da?. (Se apropie de masă, îi privește, dă din cap, aprobator, apoi, căt-re Fata cu gustări.) Da, cred că ați dreptate. Ei, să le fie de bine!

(Fata cu gustări zîmbește semnificativ. Cortina coboară încet. În timp ce publicul pare nedumerit — unii aplaudă, alții mormăie intrigati, cei mai mulți protestează, indeosebi cînd se aprinde lumina în sală — un actor — eventual Leo — apare în fața cortinei.)

ACTORUL: Liniste, vă rugăm, un moment de atenție! (Rumoare, risete etc.) Onorați spectatori! Din cauza dispariției misterioase a textului, a Directorului de scenă și a Autorului, premiera din această seară se amîna pentru o dată ce se va anunța ulterior. Biletele vîndute rămîn valabile. Vă dorim, totuși, noapte bună!

CORTINA SE RIDICĂ — DEFINITIV

SHAKESPEARE ÎN R. P. UNGARĂ...

Teatrul „Petöfi“ din Veszprem (teatru care a efectuat, la sfârșitul anului trecut, un turneu în țara noastră) a prezentat în premieră *Macbeth*. Regia este semnată de György Pethes, decorurile, de Miklos Feher, iar costumele, de Maria Hruby. Aceeași piesă a fost prezentată în premieră, la începutul lunii februarie, pe scena Teatrului „Szigligeti“ din Szolnok, în regia lui Imre Csizsar.

Anunțată pentru luna martie, *Totul e bine cind se termină cu bine* va constitui un eveniment pentru Teatrul de Comedie din Budapesta.

La rîndul său, Teatrul „Madach“ din Budapesta continuă seria spectacolelor cu *Hamlet*.

...ȘI ÎN R.F.G.

În R. F. Germania, stagiunea a fost dominată de Shakespeare. Astfel, la Hamburg, în cadrul Săptămînilor de teatru, precum și la München și la Frankfurt, au fost prezentate noi montări originale. Printre acestea, *Poveste de iarnă* (la Hamburg), în regia lui Peter Zadek, spectacol care durează cinci ore, *Visul unei nopți de vară* (la „Münchner Kammerspiele“), în regia lui Dieter Dorn, și un *Othello* modern (la „Frankfurter Schauspielhaus“), în regia lui Peter Palizsch, elev al lui Brecht.

TEATRU ÎN LIMBA ESPERANTO

La Gdansk a fost organizată prima întîlnire internațională a teatrelor în limba esperanto, cu participarea a nouă teatre din Bulgaria, Finlanda, Franța, Polonia și Iugoslavia. Cele mai interesante realizări le-au obținut

Théâtre Espérantiste International din Paris, care grupează actori profesioniști din numeroase țări, și Teatrul bulgar în limba esperanto, care și-a început activitatea în 1957 și dispune, și el, de o trupă de actori profesioniști. Teatrul în limba esperanto din Varșovia a fost înființat în urmă cu cîteva ani, repertoriul său cuprinzînd îndeosebi piese de autori contemporani. Întîlnirea de la Gdansk, incluzînd și un simpozion pe tema „Limbaajul internațional al teatrului“, contribuie la lărgirea schimburilor culturale internaționale.

CENTRU DRAMATIC SPANIOL

Centrul național dramatic spaniol are drept scop efectuarea unor cercetări asupra artei scenice, precum și perfecționarea profesională a oamenilor de teatru. Următoarele spectacole ale acestui organism teatral: *Noapte de război în Muzeul Prado* de Rafael Alberti, *Procesul de Kafka* (în versiunea lui Peter Weiss), *Deschide ochii* de Ruiz Zorrilla, *Portretul unei doamne cu cătețul* de Luiza Riaza.

JEAN MARAIS LA 66 DE ANI

Timp de opt ani, Jean Marais nu a apărut în nici un film. Stabilită Vallamis, pe Coasta de Azur, a creat obiecte de ceramică, foarte căutate de amatori. Apoi, a început să scrie; a terminat volumul de memorii „Istoria vieții mele“, a scris o serie de povești pentru copii, pe care le-a și ilustrat. Pregătește un disc, pe care-l va realiza împreună cu Michèle Morgan. Celebrul interpret al lui Tristan și al lui Ruy Blas, care a împlinit de curînd 66 de ani, apare acum într-un spectacol cu *Regele Lear* de Shakespeare, în care deține, bineînțeles, rolul titular.

„CAPITALA LUI PIERROT“

Marcel Marceau a deschis recent la Paris, în subsolul Teatrului de la Porte Saint-Martin, o școală internațională a „sensibilității“. Sînt admiși la acest Institut pentru mimodramă tineri între 18 și 30 de ani, pentru un curs cu durata de trei ani. Sînt prevăzute studii de dans clasic și modern, lupte, acrobație, improvizație, măști — pe lingă disciplina de bază, expresia corporală, disciplină predată de Marceau, Maximilien Decroux și Pavel Rouba.

Cursul de teatru experimental se integrează unui amplu program cultural, care intenționează să facă din Paris un centru internațional al artei pantomimei sau, după cum se exprimă Marceau, „capitala lui Pierrot“.

SPECTACOL JUBILIAR

De curînd, Teatrul „Studio“ din Varșovia a prezentat al 250-lea spectacol cu piesa *Replica* de Jozef Szajna (premiera, la 8 octombrie 1973), cunoscută și spectatorilor români din turneul efectuat de acest teatru la București, în 1977. Veniturile realizate cu ocazia spectacolului jubiliar au fost destinate Centrului de sănătate a copilului din Polonia.

AMINTIRI

Populara actriță Tolnay Klári (binecunoscută cineaștilor din țara noastră) publică, în revista „Film-Színház-Muzsika“, un interesant serial de amintiri, intitulat „Răsfoind albumul meu“; în memoriile mării actrițe de teatru, operetă și film se oglindește istoria mișcării teatrale maghiare, din deceniul al patrulea și pînă în zilele noastre.

RONCONI ȘI STREHLER

În orașelul Prato (provincia Florența, regiunea Toscana), sub titlul „teatro e territorio“, se desfășoară un experiment teatral al grupului intitulat „Laboratorio di progettazione teatrale“, condus de regizorul Luca Ronconi.

Grupul și-a propus realizarea unor spectacole cu *Bacantele* de Euripide, precum și cu o trilogie compusă din *Viața e vis* de Calderon de la Barca, *Turnul* de Hugo von Hofmannstahl și *Calderon* de Pier Paolo Pasolini.

După doi ani de muncă intensă au avut loc, recent, spectacole cu trei dintre piesele incluse în experiment (*Bacantele*, *Turnul* și *Calderon*): ele se desfășoară pe parcursul a cinci seri (*Turnul* durează 12 ore, iar *Calderon*, șase — în câte două seri succesive), în trei locuri diferite. Scenografa cu care lucrează Ronconi, Gae Aulenti, este arhitectă, ea nu „decorează“, ci construiește spații de joc: *Turnul* se desfășoară într-o hală de fabrică, dezafectată, decorul reprezentînd sala de bal din Palatul de la Würzburg, un spațiu de 27/18 m., plcat cu oglinzi, cu pereți albi în stucatură și cu tavanul decorat în fresce după Tiepolo; reprezentanța cu *Calderon* are loc pe scena Teatrului „Metastasio“ din Prato, într-un decor inspirat din tabloul lui Velasquez, „Las Maniñas“, iar *Bacantele* îi poartă pe spectatori într-un periplu prin sălile vechiului Palat al Institutului Magnolfi.

„FURTUNA“... ECOLOGICĂ

La Teatrul Dramatic din Stockholm a avut loc o acțiune fără precedent în istoria teatrului suedez: un spectacol

colectiv, desfășurat în toate spațiile teatrului și cu participarea celor 78 de membri ai trupei, ca și a personalului tehnic, spectacol intitulat *Furtuna*. Nu, nu e vorba de Shakespeare, ci de un discurs scenic despre democrație, despre ecologie și despre utilizarea pașnică a energiei nucleare.

TEATRU ANTIC ÎN IUGOSLAVIA

În orașele din sudul Iugoslaviei, Skoplje, Ohrid, Heraklea, Bitola și Stobi, arheologii și restauratorii sînt intens preocupați de repunerea în circuitul valorilor a unor teatre antice recent descoperite.

S_e prevede ca pe aceste scene în aer liber, vechi de secole, să aibă loc din nou spectacole de teatru, concert și alte manifestări culturale. O atracție deosebită reprezintă Teatrul antic din Ohrid, pe scena căruia se va organiza, în viitorul apropiat, un Festival de teatru antic.

PĂRINȚI ȘI COPII

La Paris și la Venetia se turnează filmul *Mica romanță*. Interpretul principal, Sir Laurence Olivier, apare alături de fiul său, Richard Olivier, în vîrstă de șaptesprezece ani.

Fieca lui Jean-Pierre Aumont, Tina Aumont, care a jucat în cîteva filme realizate de Fellini și de Comencini, s-a stabilit, de curînd, la Paris, pentru a fi, și din punct de vedere profesional, în preajma tatălui său.

SAGA DESPRE CHICANO

La cererea Teatrului „Mark Taper Forum“ din Los Angeles, Luis Valdez, creatorul, conducătorul și teoreticianul teatrului chicano — minoritate mexicană din S.U.A. — „El Teatro Campesino“, a scris și regizat piesa *Zoot Suit*, avînd ca temă conflictele rasiale și sociale din anii '40, care au culminat cu procesul intentat unor membri ai grupului „zoot suit“ (îmbrăcăminte prin care tinerii hispano-americani, așa-numiții *pachucos*, își manifestau apartenența la o cultură și la o mentalitate ce se abătea de la normele nord-americane). Piesa este construită din scene scurte, care se succed într-un ritm amețitor; unitatea lor este asigurată de un narator, El Pachuco, comentator și, totodată, „conștiință“. Un rol important în realizarea ritmului scenic îl au muzica (Dan Kuramoto) și coregrafia (Patricia Birch), bazate pe jazz, pe swing și, în general, pe dansurile din anii '40. Spectacolul se bucură de un imens succes.

JULES VERNE DRAMATIZAT

Romanul lui Jules Verne, *Ocolul pămîntului în 80 de zile*, scris în 1872, a fost pus în scenă la „Deutsches Schauspielhaus“ din Hamburg, de către Jérôme Savary, într-un spectacol de 27 de tablouri, pe care criticul de specialitate de la „Die Zeit“ îl găsește de-a dreptul pasionant. Pe scenă apar nave ce plutesc pe o mare agitată, elefanți, urși polari, vaci sacre, dansatoare de can-can de la „Moulin Rouge“, scene din teatrul japonez, un rug pe care erau arse văduvele indiene, campanii electorale americane, tam-tam-uri africane, localuri de fumat opiu din Extremul Orient.

■ PAUL CORNEL CHITIC

Trei scenografi sovietici

O recentă călătorie documentară făcută în U.R.S.S. mi-a oferit prilejul de a cunoaște trei scenografi sovietici. Din atelierele lor m-am întors cu un bogat material iconografic: fotografii din spectacole, în care se văd cel mai bine decorurile. În fața imaginilor, te izbește un anume aer de familie al acestui nou decor cu altele, văzute cîndva. O înrudire de structură a imaginarii și nu identități în soluție. Am cerut fiecăruia dintre cei trei scenografi să-mi povestească spectacolul: nu cel al actorilor, ci acela al decorului.

În discuții, dialogul prin translator modifică postura: cerind explicații și punînd întrebări, adesea anticipam ceea ce avea să-mi spună scenograful. Și urma inevitabilă întrebare: am văzut cumva spectacolul cu acel decor? Desigur, nu-l văzusem.

Așadar, decorurile celor trei oameni de teatru sovietici aparțin unei tipologii universale a limbajului scenografic.

Iată decorul lui Ilmars Blumbergs la spectacolul cu piesa *Brand* de Ibsen, montat la Teatrul Academic de Artă din Riga. Pe o scenă centrală, similară celor de la Teatrul „Bulandra” și de la Naționalul din București, decorul este o platformă trapezoidală, din lemn.

Sub platformă, la intersecția diagonalelor trapezului, se află un pînten de metal, care ridică placa, astfel încît trapezul se reazemă doar pe o latură pe orizontala scenei. Benzi groase de cauciuc, așezate dedesubt, pe laturile lui, permit ca, la trecerea actorului dintr-un punct în altul pe această suprafață, sub greutatea lui, trapezul să-și schimbe lent latura de contact cu scena. Un singur punct fix are platforma: cel de deasupra pîntenului. Personajele, în mișcarea lor, produc tangaj; orice traversare a podiumului înseamnă, pînă la un punct, ascensiune, iar, apoi, inevitabil, coborîre. „Solu” scenei nu e niciodată sigur: mulțimea personajelor, împrăștierea, gruparea și regruparea lor elatină, înclină placa.

În descumpănirea aceasta perpetuă, destinele, traiectoriile sînt în cumpănă. Nici încremenirea nu înseamnă siguranță. În fabulația sa imagistică, Ilmars Blumbergs întrona o viziune regizorală: el își concepe astfel decorul, pentru ca *Brand* să rămînă tot spectacolul nemîșcat, în imposibilitate de a

face un pas dincolo de vîrfurile virtualei piramide descrise de cele patru posibile înclinări ale suprafeței de joc; să rămînă nemîșcat, pînă în final, cînd, decizîndu-se pentru o altitudine, pasul făcut să însemne dezechilibrarea, căderea pe pantă, pierderea supremației ierarhice.

Este aproape imposibil să nu asociezi acest decor cu cel al spectacolului de la Naționalul oucreștean cu *Năpasta*. Într-adevăr, este un decor topologic, un decor care comunică senzorial spectatorului starea de dezechilibru politic din drama ibseniană.

O altă strălucită performanță a scenografiei topologice este decorul realizat de Andris Freibergs pentru *Boris Godunov*, la Teatrul Tineretului din Leningrad, pe același tip de scenă, numit de noi „centrală”; pe un disc ațed, orizontal, alb, drama cneazului rus este vizualizată scenografic printr-o mulțime de sfere negre.

Grămada piramidală, așezată în mijlocul discului-scenă, este, chiar și în simbolistica cea mai rudimentară, semn al avuției, al abundenței pînă la saț, al limitei care nu trebuie atinsă, al forței adormite, care nu trebuie zgîndărită, căci amenință cu cotropirea, prin simpla rostogolire peste orice curios scormonitor în fragila lor orînduire.

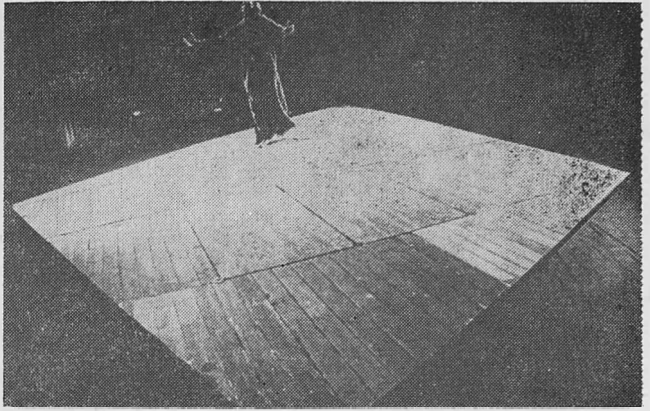
Godunov, prinzînd în căsușul palmei una dintre sfere, este, conform tradițiilor reprezentării iconografice, imaginea autorității imperiale.

Locul bilelor se schimbă permanent în spectacol; falsa mișcare browniană a acestor puncte negre duce către o altă poziționare de referință. Iată-l pe Godunov așezat: în fața unei bariere? Sau a unei însiruri ostășești disciplinate, în front? Godunov stăpînește și strunește turma de executați orbii? Sau înfruntă amare gînduri negre, rostogolite în cumințenia tăcerii impuse?

Ghiulea de bombardă, piatră a lapidării, abreviație a puterii cosmice, bilele negre dezvoltă o amfibolică amenințătoare: autoritatea și recursul la ea, exercitare și suspendare, supremație și supraviețuire; salvă împroșcată de unul singur, contra altor altora, dar și drăcescul arsenal al mulților amenințați, care, în sfîrșit, îndrăznesc să-și rostogolească pedepsa, orizontal, către verticala cneazului: o popicărie cu nenumărate bile pentru o singură doborîre. Și Godunov se va prăbuși, chircită umbră pe o tîpsie cu multe fructe negre ale păcatelor.

Dintr-o incomodă obligație de a economisi spațiu, ne-am rezumat la a „povesti” cele două decoruri. Dincolo de didactica imaginii, ceea ce rămîne, din păcate, neseseizat este „trucul” senzorial — transcenderea percepției senzoriale în moralitate. „Divanul fermecat” — discul care, învîrtindu-se, îl zvrile

← Ilmars Blumbergs



Ilmars Blumbergs : decor la „Brand“ de Ibsen, Teatrul Academic de Artă „Rainis“, Riga.

Pe verso, sus, Andris Freibergs : momente din evoluția decorului la „Boris Godunov“, Teatrul Tineretului din Leningrad ; jos, Mart Kitaev : decor la piesa „Aventurile lui Bill Pilgrim“, Teatrul Academic al Armatei din Moscova.

← Andris Freibergs



pe cutezătorul ce ar încerca să umble pe el, pe saltelele așezate circular — și oceanelu-calcidoscop sînt, poate, cele mai ingenue aparate de actualizare a oricărei povestiri, a oricărei fabulări arhaice.

Este vădită analogia dintre divan și platforma trapezoidală a lui Blumbergs, dintre calcidoscop și vinzolirea (simetrică, în virtutitatea oglinzilor morale) a bilelor-ghiulea care îl macină pe cneaz, din decorul lui Freibergs.

Ceea ce caracterizează cele două scenografii este agresiunea cinetismului : dinamica personajelor pe „platforma lui Brand“ sau a uriașelor boabe de mătâni sumbre, răspindite și ordonate misterios, parcă de mîna unui fanatic bigot, pîndește, amenință și înfrînge verticala unui personaj principal.

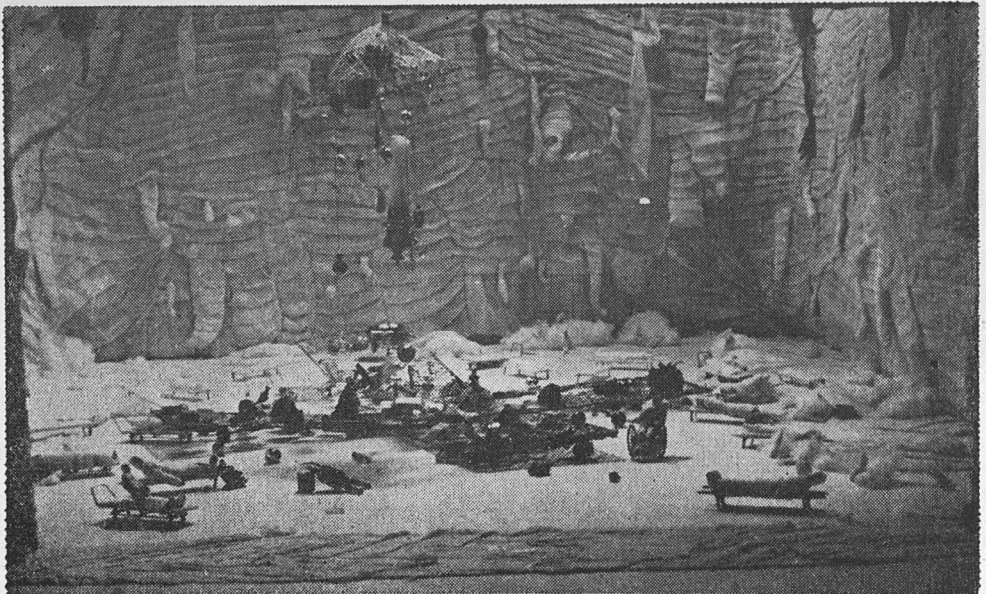
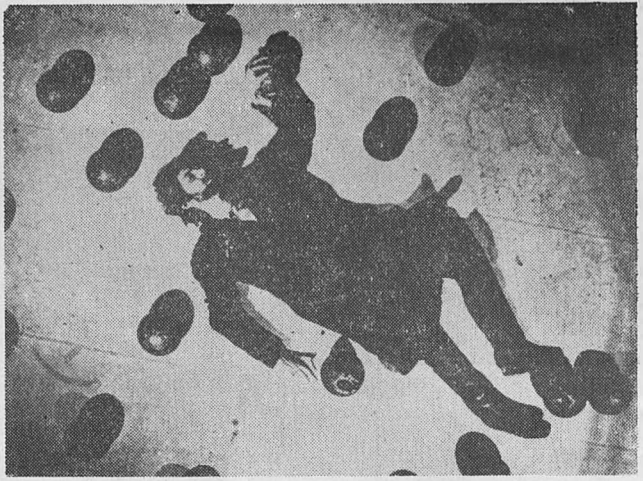
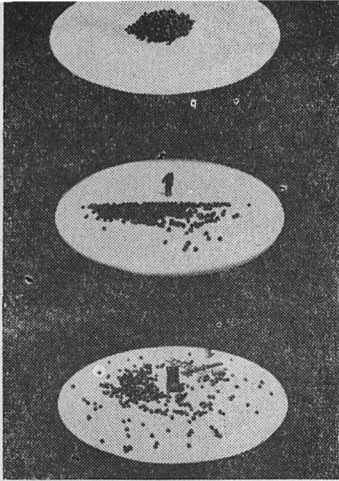
Verticala — simbol al demnității, al autorității, al virilității și al supremelor aspirații spre puritatea ceaștă — este într-un singur caz semnul disperatei neputințe, al definitivei înfrîngerii : căderea, care, în varianta ei ipocrit-protectoare împotriva zdrobirii, se numește scufundare, coborîre în adînc.

Sub aceeași zodie simbolică se află și scenografia semnată de leningrădeanul Mart Kitaev la piesa : *Aventurile lui Bill Pilgrim* (*Abatorul nr. 5 sau cruciada copiilor*) de Kurt Vonneguth, în spectacolul montat pe scena Teatrului Academic al Armatei din Moscova.

Cuția scenei este capitonată cu benzi buretoase : cavitatea unui uriaș intestin mistuitor, din pereții căruia atîrnă cacecum-uri, coluri duodenale, devoratoare porți către beznă. Lumina vine de sus, ca și cum, în răsturnarea-i lacomă, gitlejul, al cărui afund este sciundura scenei, stă etern deschis, înghițînd tot, chiar și lumina.

Intrarea în scena-pîntec se face pe sus, de unde coboară lent hîrzobul unui dumaticat, alunecînd perpendicular. Ienînd, hîrzobul se fărîmîțează parcă, desfăcîndu-și cele patru laturi-grilaj de sîrmă, din care se desprind sumedenie de obiecte — pradă sorbită de-a valma.

Deznădăjduitoarea imagine a iadului-războilagăr de tortură/extermînare este varianta digestivă a Apocalipsului, dezlănțuibil oriînd de către om. O singură imagine-etalon, desfășurată, însă, în variante de coșmar : tîrgi, scaune cu roțile pentru ologi, pentru paralizici, pentru mutilați, pe care sînt așezate manechine de trupuri umane. Nesfîrșite feșe de bandaj cuprînd laolaltă trupul schilodit, zdrobit, rupt, sfîșiat, ars, macerat, supurînd împreună cu suportul inert — fie aceeașta tîrgă, scaun cu roțile ori stelaj de atele pentru infinitul număr de fracturi. O țintuire definitivă, eternă. Infernul lui Dante pare să rînînă o naivă alegorie pentru uzul



sufletelor pioase ; căci nicicînd nu a îndrăznit renaștentistul să-și înclihuie cazna pentru o colectivitate : un grup de prinși-răniți, ținuți în picioare, „bandajați” împreună, într-o sugrumătoare fașă, care-i leagă fedeleș, în snop. Atrocitatea rămîne, totuși, „cîștigul” adus umanității de ultimul război mondial.

Este inutil să mai spunem care este mesajul, „morală” acestei scenografii. Trebuie însă rostit cu glas tare faptul că cei trei scenografi sovietici citați ating maxima amplitudine a semnificației morale, evitînd ilustrația, simbolistica manicheistă, simplismul fablei — alternative care sînt extrascenografice, extrateatrale și antiartistice.

Nu e vorba numai de o ingeniozitate fără margini, dovedită de aceste trei scenografii „povestite”. Cei trei scenografi pe care am avut bucuria să-i cunosc : Ilmars Blumbergs, Andris Freibergs și Mart Kitaev au o gîndire scenografică integratoare.

Aceste trei decoruri, pe care le-am ales pentru prezentare din seturile lor de creații, realizate de-a lungul mai multor ani, pot fi socotite *scenografii totale* : decoruri care se edifică pe o fundamentală și universală reprezentare simbolică ; plurivalența fiecărui edificiu scenografic demonstrează că scenografii gîndesc reprezentările vizuale ca manifestare a spațiului. Ritmul, dimensiune a timpului, conferă *dominanta* în ceea ce întreprinde actorul. Spațiul ajunge să fie un „obiect gînditor”, iar actorul este retorica acestei gîndiri.

Dealtmînteri, în R.S.S. Letonia (în special în teatrele din Riga), se dezbate furtunos chestiunea hegemoniei scenografiei asupra regiei. Iată, deci, că teatrul evoluează pe traiectoria sa tocmai grație conflictelor în însuși faptul creației. Iar decorurile „povestite” sînt un cîștig universal al acestei arte.



Teatrul

RETROSPECTIVĂ

9

martie 1957

Însăși tema de care ne vom ocupa în cele ce urmează — Goethe și teatrul — ne oferă din belșug aspecte interesante.

Se înțelege că, în primul rînd, ne interesează ipostaza lui Goethe ca autor dramatic.

O primă observație surprinzătoare: poetul a cărui cea mai renumită și monumentală operă, *Faust*, este intitulată tragedie, poetul care a dăruit repertoriului viu al teatrului german, precum și literaturii universale, capodopere nepieritoare ca *Götz*, *Egmont*, *Ifigenia* și *Tasso*, acest poet nu numai că și-a tăgăduit sieși însușirile de dramaturg, în accepția curentă a noțiunii, dar a și găsit mulți critici competenți care i-au împărțășit punctul de vedere.

Firește că ceea ce ne interesează, în primul rînd, este părerea proprie a lui Goethe în această privință. (...) „Nu sînt născut pentru a fi poet tragic, deoarece am o fire conciliantă; din această pricină nu-mi poate stîrni interesul un caz exclusiv tragic, care de fapt și de felul lui se cuvine să fie ireconciliabil. Și, de altfel, în această lume de o extremă platitudine, ireconciliabilul mi se pare a fi cu totul absurd.“ (...) Trebuie... să regretăm că din imboldul firii sale neobișnuite... Goethe a atenuat ulterior conceptele dramatice, juste la origine, le-a slăbit efectul sau le-a anihilat... Totuși, nenumăratele zguduiri tragice pe care ne-a fost dat să le trăim asistînd la reprezentarea pieselor goetheene nu ne îngăduie să credem că Goethe ar fi dat cu desăvîrșire greș în idealnicirea de autor tragic. Treptat, se încheagă în mintea noastră gîndul că în persoana lui Goethe și-a făcut apariția un nou tip de autor dramatic, care, pentru întîia dată, depășește cadrul dramei aristotelice, și anume — creatorul conflictului lăuntric, psihologic al dramei vieții sufletești. (...) În concepția lui, avantajul formei dramatice constă, mai presus de orice, în faptul că ea permite omului să-și desfășoare în întregime viața interioară. Lupta dintre două forțe adverse,

care este un postulat al poeziei lui Aristotel, lipsește aproape cu desăvîrșire la Goethe. Totuși, o atare luptă este indispensabilă pentru crearea tensiunii... În dramele goetheene nu găsim eroi care să iasă biruitori sau să cadă înfrînti luptînd împotriva unor forțe exterioare, ci numai oameni sfliați de o luptă lăuntrică. Dar acești eroi, aparent inactivi, luptă pentru idealurile unei epoci noi, pentru idealurile viitorului, așa cum luptă Oreste pentru omenie, împotriva prejudecăților întunecate, crude, ale unei epoci în agonie — și ei rămîn învingători, căci viitorul nu poate fi stăvilit. Götz nu moare în luptă, ci este răpus de o boală obișnuită; dar figura lui e scaldată în lumina zorilor unui veac nou, care-i va recunoaște întreaga semnificație. Iar „inactivul“ Faust este simbolul măreț al spiritului omenesc, al cărui marș victorios nu poate fi oprit.

Este Goethe autor dramatic? Întreaga literatură dramatică a lumii, fără a-i excepta pe tragicii greci și pe Shakespeare, nu ne poate oferi nici măcar un rînd căruia să-i fie proprii paroxismul tensiunii, atmosfera saturată de groază și tragismul zguduitor ale scenei carcerii din *Faust*!

(...) Trebuie să recunoaștem că teatrul românesc s-a arătat destul de refractar față de dramaturgul Goethe...

Alfred Margul Sperber, „Goethe și teatrul“, „Teatrul“, nr. 3/1957, p. 20.

telex-„teatrul“ • telex-„teatrul“ • telex-„teatrul“

(Continuare din p. 53)

secția maghiară repetă A cui o pădurea? de Eltető Jozsef, Micii cu lina de aur de Bajor Andor și Pungața cu doi bani de... cine credeți? Regizor: Antal Pál, Semne bune are anul... copiilor! ● La redacție continuă să sosească texte. Toate sînt citite

(prompt, atent și competent, credem noi!), cele bune se aleg: portofoliul, cum se zice, e doldora. Cum condițiile obiective ne permit să publicăm doar circa douăsprezece piese pe an, oferim din prisosul nostru teatrelor aflate în căutare de piese noi, originale, unele

texte cu premise mai mult decît promițătoare: Eclipsa de Mircea Marian, Investiția abia începe de Horia Tecuceanu și Cochilii de Eugen Șerbănescu, Atît, deocamdată, dar vă mai promitem. ● Între 1 și 4 martie a avut loc la Buzău un

(Continuare în p. 96)

■ TEODOR MAZILU

Recorduri...

Sînt oameni care-sî fac și din stupiditate un fel mareș, se antrenează, se zbat, se chinuie să demonstreze totala lor lipsă de umor. Aspirația spre performanțe stupide, rîvna de a te face de risul lumii e de neînțeles în lumea sportului, lume a echilibrului, a sănătății și a bunului-simț. În artă te poți face de ris fără efort, n-ai decît să-ți protejezi timbrul tău propriu. În sport, însă, trebuie să te zbați, să te antrenezi, să ai nu numai rude foarte bine intenționate, ci și mușchii foarte dezvoltati.

O editură britanică publică un fel de antologie a recordurilor stupide, o antologie pe care o improspătează din timp în timp, ca să țină cîitorii la curent cu tot ce e nou în acest domeniu.

Ce sînt asemenea recorduri, ce feluri mareșe își propun, ce bariere vor să depășească? Acești campioni își propun feluri grandioase care le sînt la îndemînă: cîte halbe de bere pot fi bătute stînd într-un picior, cine străbate mai repede o anume localitate, mergînd pe bicicletă și citînd presa în același timp, cine poate vorbi fără întrerupere la telefon, zile și nopți întregi, cine poate sorbi cu poștă o farfurie de supă coborînd scările de la cel puțin etajul zece, cine își poate ocări soția legitimă simultan cu repararea și întreținerea automobilului...

Lista acestor recorduri stupide e nesfîrșită și demonstrează că și idioții au fantezie, și încă din belșug. Stupiditatea și-a găsit și formele de organizare, necesare marșului ei triumfal: campionate care se desfășoară în public, controlate de arbitri obiectivi, care veghează ca idiotul să fie idiot cu adevărat și penalizează pe idioții impostori sau fără rezistență fizică. Armata compactă a idioților privește pe cei mai puțin idioți drept niște delincvenți pe care arbitrii, aflați dincolo de bine și de rău, trebuie să-i penalizeze, să-i excludă din competiție. Ciudat e, însă, altceva: acești campioni ridicoli nu vor să-și pună cununa de lauri cu mina lor, au nevoie de martori, de spectatori, de arbitri și, culmea nebuniei, de obiectivitate. Ei țin ca prostia lor să fie omologată, să fie apreciată onest și competent. Idiotul urăște discreția, el vrea ca performanțele lui să se dezvalui în fața lumii întregi.

Un ziarist a încercat să-și explice această avalanșă de campioni zdrențuiți, orgolioși, cerșetori și nebuni. A găsit răspunsul, răspuns pe care noi, cu toată modestia care, cînd ne caracterizează, cînd nu ne caracterizează, îl bănuiam, fără să simțim nevoia unor investigații speciale. A găsit răspunsul pe care noi îl știam de mult: dorința de notorietate, speranța de a fi celebru. Ca să devină cit de cit celebri, n-au nici mamă, nici tată, sînt gata să-și devoreze propriul caracter... Dacă prin stupiditate ajungi celebru, merită să fii stupid — își spun ei. Dar cine aspiră să fie stupid nu și-a îndeplinit, oare, aprioric, visul?

telex-,,teatrul“ • telex-,,teatrul“ • telex-,,teatrul“

(Continuare din p. 95)

Festival al dramaturgiei originale, organizat de teatrele populare. Dacă ne-ar fi invitat, am fi fost și noi acolo și am fi putut să vă spunem mai multe despre ce și cum a fost. Așa... ● FAIMA vă propune un concurs-ghicitoare. Despre ce este

vorba? Cineva, dintr-un teatru care a participat cu un spectacol la Săptămîna teatrului scurt de la Oradea, fără să ia nici un premiu, a afirmat că juriul a fost un juriu incompetent. Iată întrebarea noastră: dacă spectacolul teatrului în discuție lua un premiu, ce se în-

țîmpla? Teatrul accepta premiul, deși i-ar fi fost atribuit de un juriu incompetent? Sau refuza premiul, din mai sus arătatele motive? Cei care vor da răspunsul exact vor primi cîte două bilete la spectacolul Aventură în banal ●

FAIMA

Rareș" (Teatrul de Stat „Valea Jiului“ din Petroșani); „Anotimpul speranței“ (Teatrul de Nord din Satu Mare — Secția română); „Cine se teme de crocodil?“ (Teatrul „Ion Creangă“); „Zbor de sticleți“ (Teatrul Mic); „Însemnările unui necunoscut“ (Teatrul Național din București); „Pluralul englezesc“ (Teatrul Mic); „Cinema“ (Teatrul de Comedie); „Menajeria de sticlă“ (Teatrul Național din Cluj-Napoca); „Floriile unui geambaș“, „Interviu“, „Noaptea pe asfalt“, „Emigranții“, „Fedra“ (Teatrul Național din Tîrgu Mureș); „Pescarul și norocul“ (Teatrul „Tăndărică“) — Semnează: RADU ALBALA, DUMITRU CHIRILĂ, MIHAI CRIȘAN, VALERIA DUCEA, ANTOANETA C. IORDACHE, MIRA IOSIF, VIRGIL MUNTEANU, CONSTANTIN RADUMARIA, ILIE RUSU, VALENTIN TAȘCU, PAUL TUTUNGIU p. 35

REPREZENTAȚIA NR... (Semnează: CRISTINA DUMITRESCU și AL. COVACI) p. 54

TV

C.R.M.: „Vin clienții“ de Teodor Mazilu și „Picnic pe cîmpul de luptă“ de Fernando Arrabal p. 55
I. N.: „Rampa“, acum 50 de ani p. 55

MUZICĂ

LUMINIȚA VARTOLOMEI: „Poveste din cartierul de vest“ la Teatrul de Operetă p. 56

ANUL INTERNAȚIONAL AL COPILULUI

SANDA DIACONESCU: Elogiu modestiei p. 57

TEATRUL DE POEZIE

DORU MIELCESCU: Poezie populară p. 58

TURNEE DE PESTE HOTARE

BOGDAN ULMU: Teatrul de Stat din Malmö (Suedia) p. 59

PREMIERA SE AMINĂ
farsă-reverie în trei acte
de DAN DEȘLIU

. p. 60

MERIDIANE p. 90
PAUL CORNEL CHITIC: Trei scenografii sovietice p. 92



RETROSPECTIVA „TEATRUL“ (9) p. 95

SPECTACOLUL SPORTIV

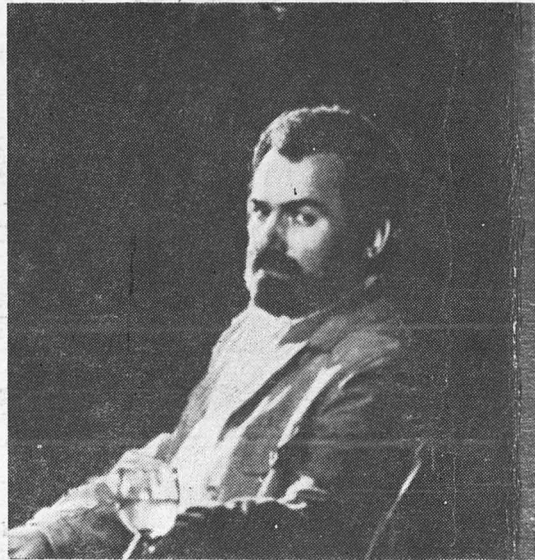
TEODOR MAZILU: Recorduri p. 96

REDAȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7
Tel. 14.35.88 și 14.35.58



*John 35
Van*

ALEXA VISARION (Premiul pentru regie — Da sau Nu, Teatrul Giulești) ; PAUL BORTNOVSCHI (Premiul pentru scenografie — Gencroăsa Fundație, Teatrul Național din București) ; OVIDIU IULIU MOLDOVAN, COCA BLOOS, VISKY ÁRPÁD, SEBASTIAN COMĂNICI (premii pentru interpretare)



Laureați
ai
Festivalului
de teatru contemporan
Brașov, 1979

