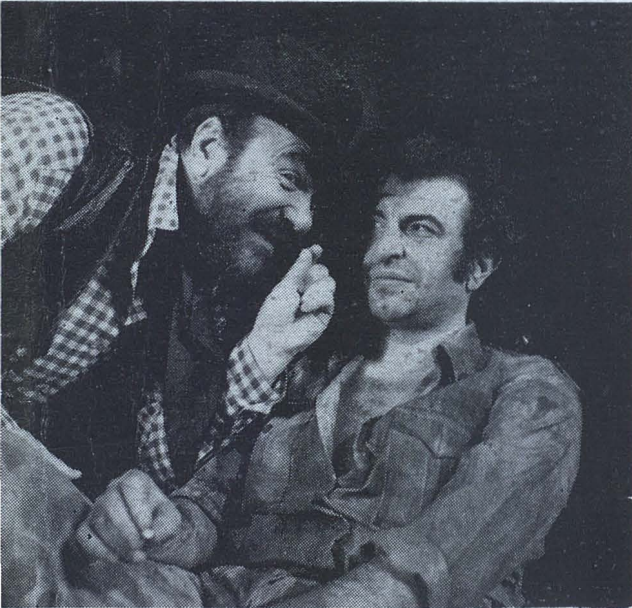


TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



George Constantin și Ștefan Sileanu în „Jocul-vieții și al morții în deșertul de cenușă” de Horia Lovinescu, Teatrul „Nottara”. Regia, Dan Micu.

În acest număr :

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

Marea întrecere



Două piese de D. R. Popescu văzute de
LAURENȚIU ULICI și
FĂNUȘ BĂILEȘTEANU



PAUL EVERAC

Dramaturgi români și sovietici
la masa rotundă

VALENTIN SILVESTRU

Simpozionul internațional de teatrologie
de la Novi Sad

ȘTEFAN IUREȘ

Lumea într-o replică

ION D. SÎRBU
COVOR OLTENESC
dramă în două părți

Sărbătoarea artiștilor
păpușari



Prezențe teatrale
românești
peste hotare



● cronica dramatică ● idei la
● timp ● viitorul rol ● arta
● istorului ● televiziune ●
● patru radiofonice ● cartea
● teatru ● telex-„Teatrul”
● meridiene



„Tyl Ulenspiegel”
la „Tândărică”.
Regia,
Cătălina
Buzoianu.

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

- * * * Din cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU
la marea adunare populară din Capitală consacrată
zilei de 1 Mai p. 1
* * * O nouă și rodnică misiune românească de pace, soli-
daritate militantă și colaborare pe pămîntul Africii . . . p. 3
* * * Întîlmirea românească — triplă semnificație . . . p. 4

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

- În etapele superioare ale marii întreceri
MAGDALENA BOIANGIU : Timișoara — Teatrul stu-
dențesc p. 6
CRISTIAN LIVESCU : Piatra Neamț — Pionierii și șco-
larul p. 7
GEORGE GENOIU : Ploiești și Slobozia — Exigențele re-
pertoriului p. 8
VIRGIL MUNTEANU : Birlad — Confruntări inegale ;
Motru — Cîteva spectacole notabile p. 9
MIHAI DIMIU : Oradea — Revitalizarea rădăcinilor . . p. 9



TELEX-„TEATRUL” p. 10, 21, 61
SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Primărița din Pirjol p. 11
IDEI LA RAMPĂ

HENRI WALD : Vorbire și rostire în geneza artei . . . p. 12



IONUȚ NICULESCU : „bpt” (serie nouă) — 1000 . . . p. 15
INTERFERENȚE

FLORIAN POTRA : Fonotecă, bibliotecă, filmotecă . . . p. 16
I. N. : Restituiri necesare : Teodor T. Burada p. 16

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

Două piese de D. R. Popescu

LAURENȚIU ULICI : „Rugăciune pentru un disc-jockey” p. 17
FĂNUȘ BAILEȘTEANU : „Muntele” p. 17
PUNCTE DE VEDERE

V. MÎNDRA : Insemnări despre istoriografia teatrală . . p. 20



EMANOIL ENGHIEL : Sugestii pentru stagiunea estivală p. 22
LAURENȚIU ULICI : Mîbnea Gheorghiu, o aniversare p. 23
* * * „Zilele culturii popoarelor și naționalităților din
Iugoslavia” p. 24

MOSCOVA : Masă rotundă româno-sovietică

PAUL EVERAC : O întîlnire utilă și plăcută p. 24

PREZENȚE TEATRALE ROMĂNEȘTI PESTE HOTARE

* * * SOFIA și QUEDLINBURG : „Un conflict real și
adevărat” p. 26
* * * WEIMAR : „Teatru viu, palpitant” p. 26
* * * AARHUS : „O curajoasă versiune scenică” p. 27
* * * OSLO : „Fantezia și realitatea s-au contopit” . . . p. 27

MĂRTURII DE CREATIE

VIRGINIA ITTA MARCU : Dorința de autodepășire . . . p. 28



FLORIN TORNEA : Sătö — cit e de atunci ? p. 29

NOVI SAD : Simpozionul internațional de teatologie

VALENTIN SILVESTRU : Actorul, o idee controversată . p. 30

O nouă și rodnică misiune românească de pace, solidaritate militantă și colaborare pe pământul Africii

Succedind istoricelor itinerare realizate în anii trecuți pe mai multe continente ale lumii, noua vizită întreprinsă de președintele Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, în opt țări ale Africii, reprezintă o contribuție de excepțională însemnătate la cauza păcii, a progresului și independenței tuturor popoarelor.

Timp de 18 zile, poporul nostru a urmărit cu dragoste și neșărmurită încredere misiunea românească de solidaritate militantă în Libia, Gabon, Angola, Mozambic, Zambiya, Burundi, Sudan și Egipt, nouă și pregnantă afirmare a politicii externe dinamice și constructive a României socialiste.

Bilanțul acestei ample și strălucite acțiuni politice, bogăția de idei puse în lumină în cursul întâlnirilor președintelui Nicolae Ceaușescu cu șefi de state și partide progresiste, revoluționare, cu oameni ai muncii africani, subliniază încă o dată sprijinul pe care partidul și poporul nostru îl acordă luptei de eliberare națională și de emancipare politică, economică și socială a tinerelor state din Africa.

Este cunoscut faptul că personalitatea tovarășului Nicolae Ceaușescu, atât de respectată pretutindeni în lume, este înconjurată de cele mai alese sentimente de înaltă considerație și simă din partea popoarelor africane, o expresie simbolică a acestei prețuiri constituind-o Premiul „Simba“, decernat președintelui țării noastre, socotit, pe bună dreptate, ca un mare prieten al Africii, al tuturor popoarelor aflate în luptă pentru deplina lor neatrănare.

Dealtfel, țara noastră, care întreține la ora actuală relații cu 47 de țări africane, consolidează în mod consecvent relațiile de prietenie cu popoarele de pe continentul Africii, având un suport comun în aspirația spre dezvoltare liberă pe calea progresului, spre lichidarea subdezvoltării, spre înfăptuirea unei noi ordini economice și politice mondiale.

Đind glas voinței întregii noastre națiuni, Comitetul Politic Executiv al C.C. al P.C.R. a adoptat o hotărîre în care se aprobă întru totul activitatea soliei românești în Africa, „activitatea intensă, neobosită, desfășurată de tovarășul Nicolae Ceaușescu“, relevîndu-se „contribuția esențială a secretarului general al partidului și președintelui Republicii la transpunerea consecventă în viață a orientărilor de bază stabilite de Congresul al XI-lea al partidului privind extinderea și adîncirea prieteniei, solidarității și colaborării cu țările care au pășit pe calea dezvoltării libere, de sine stătătoare, cu toate statele lumii“.

Dar solia românească a avut menirea să sublinieze și sprijinul pe care partidul și poporul nostru îl acordă mișcărilor de eliberare. „Unii ne-au pus întrebarea — a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu pe cînd se afla în Zambia — de ce am ales regiunea aceasta de încordare pentru a vizita o serie de state. Desigur, nu am făcut aceasta într-un scop turistic. Am venit în aceste state prietene pentru a întări colaborarea bilaterală, dar și pentru a manifesta solidaritatea cu poziția lor fermă, cu lupta pe care ele o duc împotriva dominației străine în Africa australă“.

Numeroasele documente semnate cu acest prilej, tratate de prietenie, declarații comune, acorduri de cooperare economică și tehnico-științifică, care au dat expresie hotărîrii comune de a fructifica toate posibilitățile oferite de potențialul economic al României și al statelor africane vizitate, în forme cît mai variate și mai eficiente, prin noi acțiuni de cooperare reciproc avantajoasă în sectoare importante ale industriei, energiei, agriculturii, tehnologiei și în alte domenii de interes comun, ne determină să remarcăm cu satisfacție că misiunea de pace condusă de tovarășul Nicolae Ceaușescu a avut un veritabil caracter de lucru. Întreaga activitate politică românească în Africa corespunde intereselor fundamentale ale țării noastre, dar și aspirațiilor supreme ale întregii umanități. Se demonstrează astfel convingător cît de important este rolul partidului nostru, al statului nostru, în frunte cu eminenta personalitate a tovarășului Nicolae Ceaușescu, în rezolvarea problemelor cruciale cu care se confruntă azi omenirea.

Ideile promovate în lume de tovarășul Nicolae Ceaușescu au o valoare filozofică și practică fundamentală. Conducătorul poporului nostru sublinia că „istoria ne-a oferit infinite exemple că niciodată aspirarea unui popor nu a fost veșnică. Popoarele s-au ridicat întotdeauna la luptă și au obținut victoria... Libertatea popoarelor, independența lor, nu pot fi nimicite niciodată, de nimeni!“

Evidențiind sensul soliei românești de solidaritate militantă, rolul de exponent cel mai autorizat al intereselor supreme ale țării noastre, pe care îl deține, prin neobosită sa activitate creatoare, tovarășul Nicolae Ceaușescu, președintele Republicii gaboneze, Omar Bongo, spunea: „Prin persoana dumneavoastră, care simbolizează și întruchipează aspirațiile legitime ale întregului popor român, purtător al unui îndelungat și bogat trecut istoric, al unor multiple înfăptuiri și, mai mult încă, al unui imens potențial — noi întâmpinăm cu o bucurie generală țara prietenă România, patria umanismului latin, deschisă astăzi realizărilor moderne“. La rindul lor, Kenneth David Kaunda, președintele Republicii Zambia, arăta că preocuparea tovarășului Nicolae Ceaușescu „pentru promovarea cauzei umanității, pentru promovarea intereselor omenirii este demonstrată“, președintele Mozambicului, Samora Moises Machel, sublinia: „...am primit în Republica Populară Mozambic, în capitala noastră Maputo, pe marele nostru prieten, conducător al revoluției române, marele luptător antifascist, anticolonialist, împotriva apartheidului, a rasismului, tovarășul Nicolae Ceaușescu“, iar președintele Republicii Burundi, Jean Baptiste Bagaza, vedea în șeful statului român pe „omul sub a cărui conducere dinamică poporul român a obținut mari victorii... și a cărei viață întreagă se confundă cu istoria recentă a țării sale“.

Națiunea noastră resimte o satisfacție legitimă luînd cunoștință de sentimentele de înaltă stimă și admirație manifestate de conducătorii țărilor vizitate, de popoarele lor, față de solii României socialiste, și sprijină neabătut politica internă și externă a partidului și statului nostru; au demonstrat-o, dealfel, entuziasmele telegrame adresate, după efectuarea vizitei, tovarășului Nicolae Ceaușescu, telegrame în care oamenii muncii români, maghiari, germani și de alte naționalități se angajau să-și sporească eforturile pentru a întâmpina cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român și cea de-a 35-a aniversare a zilei de 23 August cu noi și noi realizări de seamă în opera de jaurire a societății socialiste multilateral dezvoltate.

Întîimaiul românesc — triplă semnificație

Angajat cu entuziasm și energie creatoare în nobila misiune de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate, poporul nostru a întâmpinat 1 Mai 1979 cu noi și valoroase realizări în producția de bunuri materiale și spirituale, în perfecționarea relațiilor sociale. În acest an, tradiționala zi de primăvară în care, în întreaga lume, se celebrează solidaritatea celor ce muncesc, în lupta pentru demnitatea Muncii și a Omului, a însumat câteva istorice aniversări.

S-au împlinit, mai întîi, 90 de ani de la primul Congres al Internaționalei a II-a, ținut, în iulie 1889, la Paris, congres la care mișcarea muncitorească din România era reprezentată de cinci socialiști și în care s-a hotărît, în unanimitate, ca proletariatul din întreaga lume să-și afirme concomitent, într-o zi anume, în ziua de 1 Mai, de la an la an mai puternic, opțiunile politice și sociale înaintate, opunînd alianței internaționale a burgheziei solidaritatea frățească, unitatea revoluționară a tuturor muncitorilor.

Și, într-adevăr, această zi de mai, care, întâmplător, la români este și o veche sărbătoare cîmpenească, Armindenul, a devenit, pentru proletariatul din țara noastră, o emblemă a viguroasei sale acțiuni de emancipare, împotriva asuprii și exploatării. Prin crearea, la 8 mai 1921, a Partidului Comunist Român, clasa muncitoare din România a dobîndit un detașament de avangardă, un stejar al intereselor fundamentale ale întregului popor muncitor, ceea ce a conferit un substanțial și nou avînt luptelor politice și sociale desfășurate de masele largi populare.

Întruchipînd cele mai de seamă virtuți ale clasei muncitoare, Partidul Comunist Român a acționat, între 1924 și 1944, în condiții de opresiune și teroare, în ilegalitate, conducînd bătălii de clasă de amplă rezonanță națională și internațională, definindu-și limpede rolul de strateg al luptei pentru fericirea maselor largi de oameni ai muncii, de apărător al intereselor clasei muncitoare și al libertăților democratice, împotriva fascismului și a războiului.

La 1 Mai 1939, un tânăr revoluționar comunist, cu o maturitate politică excepțională pentru cei douăzeci și unu de ani ai săi, se impune ca un conducător eminent în lupta antifascistă, care căpătase o importanță fără precedent. Acest tânăr se numea Nicolae Ceaușescu. Primise, împreună cu alți tovarăși, din partea Partidului Comunist, sarcina de a da Armindenui din București un caracter cu totul deosebit. În acel an, 1 Mai coincidea cu organizarea celui dintâi Congres al breslelor din România, iar cercurile burgheze conducătoare sperau că, dând un cadru legal Zilei muncii, vor obține adeziunea breslelor la regimul de dictatură regală, impus cu mai bine de un an în urmă. Partidul Comunist, îmbinând mijloacele de luptă ilegale cu cele legale, hotărîse ca, în cadrul programului aprobat de autorități, să se organizeze, de fapt, o amplă manifestare antifascistă și antirăzboinică: „Jos Garda de fier!”, „Vrem amnistie pentru deținuții antifasciști! Vrem arestarea fasciștilor!”, „Pace, pîine, pămînt, libertate!” — iată numai cîteva dintre lozincile demonstrației din fața palatului regal, al cărei ecou internațional a fost suficient de puternic ca să fie socotită ca una dintre cele mai mari manifestații antifasciste din Europa, aflată în preajma unui cumplît război mondial. Marcată de puterea de muncă excepțională și de talentul de conducător comunist ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, manifestația de acum patruzeci de ani a confirmat prestigiul și autoritatea politică a Partidului Comunist în rîndurile clasei muncitoare.

La 1 Mai 1944, în plin regim de dictatură militară fascistă, înțelegînd necesitatea istorică a unirii mișcării muncitorești, veritabilă coloană vertebrală a coaliției antifasciste, cele două partide muncitorești, comunist și socialist, în urma unui acord de front unic, dau publicității un manifest, în care se proclama: „Muncitorimea în front unic își strînge astăzi rîndurile, la noi ca pretutindeni. În ziua de 1 Mai, ziua ei de luptă și speranțe, muncitorimea organizată unită, de la comuniști la social-democrați, cheamă întreaga clasă muncitoare, pe toți muncitorii organizați și neorganizați, întregul popor român, toate clasele și păturile sociale, toate partidele și organizațiile, indiferent de culoare politică, credință religioasă, apartenență socială, la luptă hotărîtă pentru pace imediată, răsturnarea guvernului antonescian, formarea unui guvern național din reprezentanții tuturor forțelor antihitleriste din țară, sabotarea și distrugerea mașinii de război germane... pentru o Romînie liberă, independentă și democratică”.

Manifestul de 1 Mai, al Frontului Unic Muncitoresc formula sarcinile naționale vitale ce stăteau în fața poporului român, demonstrînd convingător patriotismul clasei muncitoare, forța socială cea mai avansată, a cărei luptă a determinat evenimentele cruciale ce au jalonat istoria modernă a Romîniei. Manifestul reprezenta un prim document de maximă importanță în procesul de restabilire a unității depline a clasei muncitoare. Frontul Unic Muncitoresc va constitui nucleul coaliției patriotice care, sub conducerea comuniștilor, a înfăptuit Insurecția națională armată antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944. O dovadă în plus a creșterii potențialului de luptă unită a clasei muncitoare a fost înfăptuirea unității de acțiune a tineretului muncitoresc, la 5 septembrie 1944. În realizarea Frontului Unic al Uniunii Tineretului Comunist și Uniunii Tineretului Socialist, precum și a principiilor de acțiune comună, un rol de mare importanță i-a revenit tovarășului Nicolae Ceaușescu, pe atunci secretar general al Uniunii Tineretului Comunist, care și-a dăruit, în această acțiune militant-comunistă, întreg talentul și pasiunea revoluționară.

Iată, așadar, că întîiul românesc încorporează o triplă semnificație, pentru lupta revoluționară a clasei muncitoare.

Dealtfel, am putea spune că întreaga lună mai, la romîni, cuprinde sărbători de cea mai mare importanță ale militantismului revoluționar; ne gîndim în primul rînd la ziua de 8 Mai, ziua de naștere a Partidului Comunist Român, ne gîndim, de asemenea, la ziua de 9 Mai, care păstrează în ea două emoționante evenimente: proclamarea Independenței de stat a Romîniei (1877) și încheierea victorioasă a războiului antifascist (1945).

Și aceste evenimente de glorie și mîndrie au fost, sînt și vor fi în inima poporului nostru, de cîte ori Armindenul arde pe steagurile roșii și tricolore. Pentru că 1 Mai trebuie să însemne totdeauna victoria Omului. Tuturor acestor generoase sensuri, trebuie să le adăugăm faptul că, de 34 de ani, așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la marca adunare populară din 30 aprilie 1979, „Oamenii muncii din Romînia sărbătoresc 1 Mai trecînd în revistă mărețele succese obținute, la început în lupta pentru democratizarea țării, pentru transformarea revoluționară a societății, apoi în zidirea celei mai drepte și mai umane orînduirii, orînduirea socialistă, în făurirea noii civilizații materiale și spirituale, pe pămîntul patriei noastre. Fiecare 1 Mai reprezintă o nouă treaptă pe care poporul nostru, liber și stăpîn pe destinele sale, o urcă pe drumul progresului, al bunăstării și fericirii”.

„T”

În etapele superioare ale marii întreceri

Așadar, zilele acestei primăveri sînt însuflețite de sărbătoreasca întrecere în care se află angajați, cu toate forțele lor, cei peste două milioane de artiști de toate profesiiile, de toate vîrstele, de toate naționalitățile, creatori sau interpreți, profesioniști sau amatori. În luna martie a avut loc etapa județeană, de fapt, o etapă de mase, în adevăratul înțeles al cuvîntului, luna aprilie a marcat începutul etapei interjudețene. Caracteristic vorbind, sfîrșitul primăverii va coincide cu încheierea acestei etape, la sfîrșitul căreia vom cunoaște participanții la întrecerea finală, pe toți cei care vor fi prezenți la marea competiție de nivel republican.

S-au încheiat concursurile finale ale studenților, în marile centre universitare; s-au încheiat și întrecerile purtătorilor cravatelor roșii, ale școlărilor, ale școimilor patriei; se confruntă instituțiile muzicale, marile ansambluri profesioniste de cîntec și dans; se înfățișează juriile teatrele dramatice și de păpuși, cu spectacolele cele mai reprezentative pentru activitatea lor din această stagiune. Și, tot acum, se confruntă direct județele țării, cu tot ce au mai bun în mișcarea artistică amatoare.

Artiștii amatori din județele țării se întîlnesc, de-a lungul lunilor aprilie și mai, în paisprezece centre de concurs. Cîte trei județe se confruntă, în fiecare din aceste centre, în cele mai variate domenii ale creației și interpretării artistice.

Trecerea în revistă a tuturor formațiilor, ierarhizarea valorilor, selecționarea pentru etapa republicană, revin atît publicului cit și celor trei juriți alcătuite din specialiști și din reprezentanți ai oamenilor muncii din județele participante; date fiind amploarea participării și calitatea manifestărilor, sarcina acestor juriți nu este deloc ușoară.

În ceea ce ne privește, încercăm să reflectăm în paginile noastre momente semnificative ale acestei „ample manifestări naționale a geniului creator al poporului român”, cum definea tovarășul Nicolae Ceaușescu Festivalul „Cîntarea României”.

În finală

● Timișoara :

Teatrul studentesc

La Timișoara, la faza finală a concursului formațiilor de teatru studentesc, a existat o categorie de premii atribuite teatrului experimental. De fapt, această calitate, de a fi experimentale, au avut-o mai toate spectacolele. Aproape nimic din ce s-a prezentat acolo nu seamănă cu ceea ce se vede, în mod obișnuit, pe scenă. Așa cum observam și altă dată, virtutea și farmecul teatrului studentesc sînt determinate de obstinația cu care tinerii caută formule inedite, prin care să se exprime pe ei și să-i convingă pe ceilalți. S-ar putea ca această nevoie să fie motivată și de faptul că dramaturgia, să-i zicem așa, tradițională, nu coincide cu sfera lor de preocupări, sentimente și gânduri, nu oferă posibilitatea unor modalități scenice adecvate lor nu naște atmosfera specifică spectacolelor studentești. Din repertoriul „consacrat”, doar două titluri, *Maniacii* de Dumitru Solomon și *A opta zi, dis-de-dimineată*

de Radu Dumitru s-au integrat temei centrale a Festivalului: nevoia, pe care tinerii o resimt foarte acut, a unei lumi raționale, a unei lumi în care doar certitudinea păcii poate asigura ritmul normal al respirației, logica gândirii, autenticitatea sentimentului. Aproape toate piesele, montajele și colajele s-au înscris, cu argumente mai mult sau mai puțin expresive, în această sferă tematică. Și, chiar dacă uneori exprimarea era abruptă și realizarea scenică, stîngace, întensitatea trăirii ideilor dădea reprezentațiilor o vibrație cu totul aparte.

La capitolul teatru a fost remarcat spectacolul formației de teatru „Fulmen”, a studenților de la Institutul de petrol și gaze din Ploiești, *Recviem pentru cei mulți din dreptul inimii* (scenariu și regia, studentul Ciprian Ioniță). Scenariu, și nu piesă, pentru că textul folosește citatul folcloric, documente despre un soldat căzut în timpul războiului — un soldat oarecare, o moarte oărecare — precum și versuri, și toate aceste elemente se îmbină într-o structură dramatică impresionantă, într-un spectacol care trăiește prin coeziunea și prin gândirea colectivă a întregului grup.

Tot un asemenea spectacol de grup a prezentat și formația Casei de cultură a studenților din Tg. Mureș, cu *A opta zi, dis-da-*

dimineață. Un spectacol care izbutea să fie, în același timp, ironic și patetic, cu o mișcare rafinată, cu o organizare scenică complexă, în care interpretii au știut să se întrezărească, trecând cu abilitate și cu finețe de la un personaj la altul, construind gagul scenic cu măsură și cu bun-gust.

Studentii de la Facultatea de cibernetică economică (A.S.E.-București) au prezentat o piesă scrisă de Varujan Pambaccian, un tânăr de douăzeci de ani, student la Facultatea de matematică. Cu bune lecturi, evidente, încă, în scrisul său, tânărul autor oferă o metaforă sugestivă a pericolului autodistrugerii societății contemporane, rezultat al indifferenței morale și al indolenței intelectuale: *Poate, dacă ați învățat să vă priviți, și nu doar să vă vedeți...* Mesaj însușit cu vigoare de interpretii care izbutesc să dea viață, dramă, concretețe unor idei exprimate cum „în general”.

Numeroase, spectacolele-montaj s-au dovedit, de astă dată, destul de convenționale, realizate după o rețetă îndelung verificată. În acest context, s-a detașat net spectacolul studenților de la Institutul politehnic din București, *Spunînd da, spunînd nu* — montaj inteligent, alcătuit de studenta Domnița Petri și realizat, cu comunicativă pasiune, de colegii ei. La capitolul colaje, singurul premiu acordat a încununat formația Casei de cultură a studenților din Cluj-Napoca, pentru optimismul, ironia, delicatețea reprezentăției lor. În atmosfera de gravitate a competiției de la Timișoara, studenții din Cluj-Napoca au adus nu doar neliniștea întrebărilor, ci și vigoarea, robustețea răspunsurilor.

● Piatra Neamț:

Pionierii și școlarii

Am avut prilejul, în aprilie, la Piatra Neamț, să urmărim adevărate talente în domeniul teatrului ale noii generații. Ampla trecere în revistă a fost, în multe privințe, superioară primei ediții a Festivalului, mai ales în ceea ce privește punerea în valoare a aptitudinilor reale ale tinerilor și foarte tinerilor interpreți.

În spectacolele de teatru, a impresionat siguranța cu care a fost folosit limbajul specific scenei: modalități de expresie esențializate, decor rezumat la elemente puține, dar sugestive, dezinvoltură în mișcare. Ne gândim, de pildă, la autenticul mo-

ment de teatru oferit de elevii Liceului industrial nr. 28 din București, care au prezentat piesa *A opta zi, dis-de-dimineață* de Radu Dumintru, într-o viziune modernă, plină de farmec și culoare; la spectacolul *Toți copiii lumii doresc pacea*, realizat cu mijloace ingenioase de teatrul de animație al Școlii generale nr. 15 din Brașov; la montajul *Spic de grâu*, al Școlii generale nr. 2 din Petroșani, în care puritatea jocului s-a împletit armonios cu ingenuitatea teatrului folcloric; după cum, nu lipsite de măiestrie au fost și reconstituiri teatrale-coregrafice, deosebit de plastice, ale baladei *Miorița*, în variantele oferite de elevii din Siliștea de Jos (Maramureș) și Cobadin (Constanța). Bineînțeles, această enumerare nu epuizează bogatul palmares al Festivalului; ar mai trebui amintit măcar foarte frumosul

După cum reiese din înșiruirea de pînă acum, temele specifice vieții studentești ar fi lipsit din finala de la Timișoara; ceea ce nu e într-un tot adevărat. Două formații, una din Craiova, cealaltă din Bacău, au prezentat două piese „din viața studenților”; puerile, ca gândire și ca realizare, ele nu și-au justificat existența în finală. Ba chiar ne-au făcut să ne întrebăm de ce dialogul cu lumea cea largă e mai inteligent, mai adecvat, decît dialogul cu viața de fiecare zi.

Un posibil răspuns l-a oferit finala concursului formațiilor de brigăzi artistice și grupuri satirice de la Cluj-Napoca (20—22 aprilie). Aici, viața studenților a fost prezentă, tinerii artiști dovedind o deosebită aptitudine de a se implica, de a lua atitudine, de a găsi un numitor comun unor fapte disparate. Cele mai bune spectacole au criticat formalismul, prin formule acide și percutante, au vorbit despre nevoia și despre obligația de a realiza acordul dintre vorbe și fapte, dintre ceea ce ești și ceea ce pari. Intransigența tinereții, sentimentul responsabilității, starea de luciditate, alergia la prostie au caracterizat atît finala de teatru, cît și cea a brigăzilor. Ceea ce nu înseamnă că ele s-au manifestat în fiecare spectacol; ceea ce nu înseamnă că suficiența, clișeeul, gluma trivială n-au mai apărut — ba, uneori, chiar cu o neașteptată agresivitate. A fost un merit al juriilor din finale faptul că, prin dezbaterile și deciziile lor, au oferit nu doar o *scară a valorilor*, ci și *criterii de valoare*, utile pentru orientarea activității viitoare.

Magdalena Boiangiu

montaj intitulat *Roata lui Horia*, prezentat de Școala generală Măguri-Răcățău (județul Cluj), în care am sesizat un mod inedit de a concepe un gen îndobîțite static, înviorîndu-l prin motive folclorice autentice.

În categoria reprezentațiilor de muzică și poezie, o impresie bună a lăsat, prin spiritul lor antirutinier, spectacolele realizate de cenaclurile Liceelor „Nicolae Bălcescu” din Craiova și nr. 26 din București.

Nici în rîndurile interpretelor, descoperirile actualei ediții a Festivalului nu sînt puține. Iată cîteva promisiuni, despre care, cu siguranță, vom mai auzi: Carmen Croitoru, Corina Șuteu (Liceul nr. 28 din București), Paula Solomon și Iulian Bălățescu (Piatra Neamț), Paul Proda (Buzău).

Cristian Livescu

● Ploiești și Slobozia:

Exigențele repertoriului

În două dintre centrele fazei interjudețene de concurs, Ploiești și Slobozia, au fost promovate în etapa finală colectivele Teatrelor Populare din Buzău (*Interviu* de Ecaterina Oproiu), Călărași (*A treia țepă* de Marin Sorescu), Slobozia (*Cuibul* de Tudor Popescu), Medgidia (*Citadela sfărmată* de Horia Lovinescu). De asemenea, a fost promovată formația Căminului cultural din Gherăceni, județul Buzău (cu piesa *Busu!* de Constantin Brăiescu).

Judecând evoluția formațiilor de teatru chiar și în numai aceste două centre, avem suficiente argumente pentru a elogia mișcarea teatrală de amatori. Calitatea și diversitatea repertoriului, nivelul transunerii scenice, omogenitatea distribuțiilor ne determină, în primul rând, să apreciem drept competentă și calificată îndrumarea primită din partea oamenilor de artă, a activiștilor culturali. Avem în vedere spectacolele Teatrelor Populare din Călărași, Slobozia și Buzău, cele ale colectivelor artistice din Medgidia (unul dintre ele a interpretat *Vieți paralele* de Ovidiu Genaru), din Ploiești și din Buzău (care au pus în scenă *Clipa*, dramatizare de Virgil Stoescu după romanul lui Dinu Săraru, și *Interesul general* de Aurel Baranga).

Referindu-ne la repertoriu, este locul să menționăm că, alături de scriitorii consacrați, au fost prezenți și creatori amatori: Constantin Brăiescu, cu piesa satirică *Busul*, Alexandru Minzat, autorul piesei-dezbatere *Ucenicia lui Cucu*, sau Dumitru Stanciu, autorul poemului dramatic *Nepieritoarea iarbă a cîmpului*, prezentat de colectivul Casei de cultură din Găești.

Din păcate, n-au lipsit nici texte schematice, neconvingătoare, contrafăcute (*Mi-am cumpărat un bătrîn* de Aurel Storin, prezentat de Teatrul Popular din Tulcea) sau experimente confuze (*Grog* de Valeriu Sirbu, Teatrul Popular din Cîmpina). Așadar, și în acest context s-au putut observa unele carențe ale dramaturgiei într-un act — baza repertoriului mișcării teatrale de amatori — deficiențe care transpar în și mai mare măsură la această categorie de interpreți, care au nevoie de partituri bine construite ca fabulație și tipologie.

Amatorul are nevoie de piesa bine scrisă, de textul care vorbește simplu, dar convingător, despre existența noastră în istorie.

De ce amatorii joacă foarte bine piesele lui Alecsandri și Victor Ion Popa (ca să dau numai două exemple de dramaturgi)? Tocmai

pentru faptul că această dramaturgie se identifice cu specificul românesc, iar amatorul-interpret se exprimă prin ea lesne, cu sinceritate.

Apreciem faptul că majoritatea spectacolelor s-au impus datorită buneii îndrumări artistice; acela al buzoienilor, de pildă (*Interviu* de Ecaterina Oproiu), a fost regizat de artista emerită Dina Cocea. Ceea ce impresionează, la acest spectacol, este munca dusă cu interpreții amatori, care s-au concretizat în câteva roluri remarcabile; Viorica Busuic Dan (Primăria) și Mioara Olteanu (Reporteră) sînt două dintre interpretele excelente pe care le-am văzut în ultimii ani pe scenele amatorilor.

Colective omogene, deosebit de valoroase ca potențial artistic, sînt cele de la Călărași, Slobozia și Medgidia; aci am constatat din nou influența stimulatorie a unui repertoriu dificil. *Citadela sfărmată*, *A treia țepă* sau *Cuibul* pun în valoare distribuții cu un amplu registru tragic și comic.

Repertoriul pentru teatrul de amatori rămîne, însă, o problemă deschisă.

George Gheorghiu

● Birlad:

Confruntări inegale

În vreme ce la Vaslui se desfășurau concursurile de coruri și dansuri, municipiul Birlad găzduia întrecerile formațiilor de teatru și montaje. Dispersarea s-a dovedit inspirată nu numai din punct de vedere organizatoric. Interesul arătat de publicul birlădean pentru manifestările teatrale din cadrul etapei interjudețene a justificat cu prisosință această inițiativă.

Pe scena Teatrului „Victor Ion Popa” au evoluat formațiile artistice de amatori din județele Bacău, Iași și Vaslui.

A deschis competiția județul Bacău, cu un program scurt, variat, de bună calitate. Un spectacol amuzant, vioi a realizat formația de teatru a Căminului cultural din comuna Luizi Călugăra, cu piesa *Arvinte și Pepeleu* de Vasile Alecsandri. Un alt spectacol, plin de vervă, elaborat cu fantezie, interpretat cu sinceritate și voieșie, a prezentat Căminul cultural din comuna Pirjol, interpreta principală Eugenia Țuculeanu, ca și Nicolae Heșu, arătînd calități deosebite. Sub nivelul cu care ne obișnuiseră, categoric sub posibilitățile lor, s-au prezentat membrii colectivului Teatrului Popular din municipiul Gheorghie Gheorghiu-Dej, cu un colaj cenușiu și dezarticulat, alcătuit din fragmente de piese istorice, de la *Apus de soare* la *Burebista* de Emil Popanu.

Corecte, atrăgătoare, dar fără strălucirea originalității au fost montajele literar-muzicale. Recitatorii n-au impresionat.

Județul Iași n-a strălucit. În afara reprezentației cu dramatizarea *Ochiul babci* după Ion Creangă, realizată de colectivul Spitalului județean Iași sub îndrumarea lui George Măcovei de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, celelalte manifestări din domeniul teatrului s-au situat sub nivelul competiției și sub posibilitățile acestui județ. Direcția regională C.F.R. Iași a prezentat piesa lui Ionel Hristea *Zorile la 4,54*, Casa Armatei din Iași a prezentat *Ecaterina Teodoroiu* de N. Tăutu. Spectacolele banale. Interpreți talentați, dar îndrumați fără convingere, fără entuziasm. Teatrul Național „Vasile Alecsandri” rămîne, astfel, dator echipelor de teatru din județul Iași.

Vasluienii, „tari” în alte compartimente (la coruri, dansuri, brigăzi artistice), s-au prezentat modest, prea modest, cu echipele lor de teatru. Singurul moment notabil a fost spectacolul întreprinderii de rulmenți Birlad cu piesa *Ucenicia lui Cucu* de Al. Minzat, în regia actriței Elena Petrican de la Teatrul „Victor Ion Popa”. Și la cei din județul Vaslui s-a făcut simțită absența inițiativei în investigarea fondului dramaturgiei.

● Motru:

Cîteva spectacole notabile

În etapa interjudețeană care a reunit la Tg. Jiu județele Dolj, Mehedinți și Gorj, organizatorii au avut inițiativa de a ceda localității miniere Motru oficiile de gazdă pentru formațiile de teatru. Astfel, Motru a cunoscut două zile de animație deosebită, concentrată la Casa de cultură, veșnic arhiplină, unde s-au prezentat cîteva spectacole notabile, dintre care cel prezentat de formația de teatru a Clubului „Electroputere”-Craiova, cu piesa *Năpasta* de Ion Luca Caragiale (instructor, Rodica Radu de la Teatrul Național din Craiova), cel al Teatrului Popular din Drobeta-Turnu Severin cu piesa *Alexandru Lăpușeanu* de Virgil Stoenescu (regizor, Constantin Moruzan), dar, mai cu seamă, excelenta reprezentare a Teatrului Popular din Drobeta-Turnu Severin cu *Dămulț... mai dă dămalt* după I. L. Caragiale (regizor, Constantin Fugașin de la Teatrul Național din Craiova) au reținut atenția spectatorilor și a juriului. Unele reprezentații au fost de slabă valoare. Piese schematice, cu locuri comune, de valoare literară scăzută, ca *Încercarea* de Jana Șerbănescu sau *Reîntîlnirea* de Radu F. Alexandru, au fost prima stavilă pentru artiștii amatori din Tg. Jiu, respectiv Craiova, în calea promovării lor în etapa republicană. Meritoriu, spectacolul formației de teatru a Căminului cultural din comuna

Bîrca (județul Dolj), cu piesa *Burebista* de Emil Poenaru, spectacol realizat sub îndrumarea lui Lucian Albanezu de la Teatrul Național din Craiova.

Și aci, la Motru, ca și la Bîrlad, montajele literar-muzicale precum și recitatorii nu s-au prezentat la un nivel prea înalt. Într-o oarecare măsură, a trezit interes, priu valoarea versurilor, ca și prin realizarea scenică, montajul literar-muzical-coregrafic al Casei de cultură din Băilești, după scenariul *Omul din vatra de piatră* de Ion Meșoiu. Repertajul nostru se încheie aici, cînd nici jumătate din etapa interjudețeană nu s-a consumat. Continuarea relatării acestor momente, ca și unele comentarii necesare, în numerele viitoare ale revistei.

Virgil Munteanu

● Oradea:

Revitalizarea rădăcinilor

Faza interjudețeană a „Cîntării României”, ediția secundă, găzduită recent la Oradea, cu participarea formațiilor de teatru și de montaj literar din județele Arad, Bihor și Satu-Mare, ne-a suscitât un interes aparte.

Cercetînd repertoriul, constatăm o transformare radicală față de trecutele concursuri republicane „I. L. Caragiale” și față de prima ediție a „Cîntării României”; în vreme ce atunci precumpăneau piesele preluate din circuitul scenelor profesioniste sau textele pentru artiști amatori lansate la București prin cărți și cărțicele (unele, cei drept, serioase, dar și destule confecționate de artizani care-și comercializau pe bandă rulantă abilitățile și rutina, sau de veleitari cărora teatrele de stat le rămîneau inaccesibile), acum începe să se contureze o tendință îmbucurătoare, manifestată și în întîlnirea de la Oradea: se compun texte destinate unor anume formații, de către autori de prin partea locului. Această stimulare a creativității semnaleză democrație, atitudine activă, generatoare de artă la nivelul maselor.

Am întîlnit numele a doar doi dramaturgi consacrați: D. Solomon și D. R. Popescu — acesta din urmă, cu *Baladă pentru nouă cerbi*, text care, deși editat de vreo cinci ani, a fost consecvent ocolit de către teatre; i-a revenit Căminului cultural din Șiria (județul Arad) meritul premiei absolute, merit amplificat prin modernitatea spectacolului (instructor, Traian Chevereșan, sub îndrumarea lui Costin Marinescu). Alte cîteva nume de notorietate diferită — Kocsis István, Emil Poenaru, Aurel Ifrim — au încheiat lista dramaturgilor din afara județelor confruntate. Din totalul titlurilor, mai mult de două treimi se datorau unor autori din cele trei județe vestice.

Unele texte nu poartă semnătura unor autori, ci se iscă spontan pe scenă, rod al unor hazoase și agere improvizatii pe temă dată. Mai văzusem așa ceva în anii trecuți, chiar în Bihor, la Holod, precum și în alte colțuri de țară, — la Ciomăfaia, la Măru și, bineînțeles, la Șanț (județul Bistrița-Năsăud), unde activează formația cea mai consecventă pe un drum ale cărui prime jaloane pot fi întrezărite în *versus fescennini*, în *sature* și în *fabula atellana* ale etruscilor, ale oscilor și ale primilor romani, ca și în *commedia dell'arte*. Fără îndoială că nu există o filiație directă între mărturiile prototeatrale din Latium și manifestările de teatru nescris de la noi (deși la Gohor, județul Galați, dăinuie o „judecată a satului“ surprinzător de pură, în spiritul spectacolelor-judecată, antice, de improvizatie, anual-periodice, din bazinul sud-estic mediteranean și din cel al Golfului Persic); dar și în spectacolele înfățișate acum, la Oradea, de către sătenii din Betfia și din Tirșolt, se lăsa bănuț un substrat ancestral, prin filiera tradiționalelor „strigăte peste sat“, a jocurilor de șezătoare și a strigăturilor de la horă. Ni s-au dăruit momente de teatru excelente, printre care al celor trei cumetre din Betfia, care, într-un ritm incredibil pentru zona transcarpatină, cu o vervă irezistibilă, înfățișau cu strălucire un soi de „gilcevi din Chioggia“ transplantate între Crișuri.

De remarcat că și aici, ca și în toate celelalte cazuri de teatru nescris nouă cunoscute,

elementul motor, esențial, al improvizatiilor, se dovedeau femeile. Lăsăm altor comentatori să analizeze de ce...

O altă manifestare a atitudinii creatoare populare am găsit-o în texte, uneori versificate, prin care autori din orașe sau rapsozi de la țară încercau să învie ecouri ale istoriei, legate de locurile respective. Ion Vădan evoca trecerea lui Mihai Viteazul prin Moldin, poetele țărânci Cornelia Bulzan și Emilia Iercoșan încercau să infiripe episoade dramatice inspirate din trecutul îndepărtat al acelor plaiuri, iar Vasiliu Jurcă (din satul Dobrești), din viața grea a țărânimii, de dinainte de instaurarea noii orânduiri; apreciem călăuzirea artistică asigurată de Teodor Uiuu, Maria Vanci, Veronica Dana. Certe însușiri vădesc spectacolele semnate de Iulian Copacea, Emilia Dima Jurcă, Gh. Ardelean, Ecaterina Mureșan.

În interpretarea săteanului Iosif Nistor de la Gelu-Ardud, Mihai Viteazul a apărut ca o plămuire populară învecinată cu mitul, iar tovarășii săi, frații Buzești, ca un fel de crai-magi și totodată ca niște mocani infoliți în sarici mițoase. Trecut și prezent deveneau una, fostul Ban al Craiovei și țaranul de la Sătmar se suprapuneau pînă la coincidență.

Interpretarea creatoare a istoriei de către mase, în etapa interjudețeană de la Oradea, iată o realizare a acestei ediții a „Cintării României“.

Mihai Dimiu

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

Teatrului „Nottara“ i s-a decernat de curînd „Diploma pentru cea mai bună formație teatrală străină“ a „Festivalului măștilor“ de la Morelia (Mexic), pentru prezentarea, în 1978, a spectacolului cu piesa A opta zi, disdiminează. Felicitări! ● În zadar își ascute FAIMA auzul, dinspre teatre știrile vin anevoios, vin rar, vin tirziu. De la Piatra Neamț aflăm, prin adresa expedită în 25 aprilie a.c., că în 22 aprilie... va avea (?) loc premiera piesei Cuibul de Tudor Popescu. Tot de la Piatra Neamț aflăm că aici se repetă Cei trei mușchetari. Regizorul e un francez al cărui nume nu-l cunoaștem. Oare n-ar putea

secretarul literar, al cărui nume îl cunoaștem, să ne spună și nouă ce se mai întimplă pe la ei? Aflăm, din alte surse, că tînărul regizor Alexandru Dabija repetă O noapte furtunoasă. După Nicolae Scarlat, Magda Bordeianu, Alexa Visarion. Mircea Cornișteanu, Nae Cosmescu, încă un regizor din generația tînără își încearcă puterile cu această capodoperă. ● O noapte furtunoasă se repetă și la Pitești, în regia lui Savel Știopul. Urmează noi și noi filme cu actori piteșteni. ● La Teatrul Giulești s-a reluat șirul spectacolelor cu piesa lui Theodor Mănescu, Dragoste periculoasă. În rolul tinerei Rodica, interpretat inițial de

Rozina Cambos, a intrat studenta anului IV la I.A.T.C. Adriana Trandafir. ● La Moscova, a avut loc o masă rotundă dedicată problemelor dramaturgiei, la care au participat scriitori sovietici și români. Delegația noastră a fost formată din Paul Everac, Paul Anghel, Mehes György, Iosif Naghiu și Dan Tărculă. ● În R. S. F. Iugoslavia, la Novi Sad, s-a desfășurat Simpozionul internațional de teatrologie, la care au fost delegați, din partea română, Valentin Silvestru și Alexa Visarion. ● Revista „Luceafărul“ din 28 aprilie 1979 publică piesa Arminden, a doua parte a unei trilogii de Valentin Munteanu. Foarte interesantă, vă asigur. ● La (Continuare în p. 21)

Primăria din Pîrjol

Să nu vă inchipuiți, cumva, că un membru de juriu are numai satisfacții, numai bucurii, numai plăceri. Adică, stă frumusețel într-un fotoliu în umbra lojii, are apă minerală pe îndestulate, carnețel și pix, lămpișă să-i lumineze filele cu notații și notări, doar duce mâna la frunte, și în palma întinsă a tovarășului de la municipiu, care trebuie să răspundă de integritatea juriului, lucește staniolul Fasconalului tămăduitor...

Un membru de juriu (în zilele când ceilalți muritori ies la iarbă verde, cu bere și mici, sau stau la televizor, că e serialul...) își părește familia, mult tristă din această pricină, se grăbește, la primul ceas al dimineții — în-crucșiindu-se cu lăptări și cu harnicii minuitori ai tomberoanelor —, către parcajul de la „Eva“, unde așteaptă un autocar condus — întotdeauna, dar întotdeauna — de un șofer ursuz, străbate în goană străzile orașului a-dormit, apoi șoselele nesfârșite, aglomerate și prăfoase, după vreo șase-șapte ore co-boară amorțit, mototolit, înfometat, însetat, într-un oraș necunoscut, altminteri frumos, curat, împodobit sărbătorește, așteaptă cheia unei camere de hotel pe care o împarte cu un tovarăș din juriul de dansuri tematice sau de fanfare, se spală în fugă, se schimbă în grabă, pentru că peste cinci minute fix e masa și fix peste o oră începe întrecerea formațiilor din concurs, stă țintuit în scaun cinci ceasuri, niciodată mai puțin de cinci ceasuri, dă să iasă și el o clipă în hol să se dezmorefească și se vede pe dată înconjurat de doi, de trei,

de patru oameni necunoscuți care-i spun pe nume și-l întreabă, îndatoritor, ce-i trebuie, ce-i lipsește, cu ce-ar putea ei să-i fie de vreun folos...

Să nu vă inchipuiți, însă, cumva, că numai de neplăceri are parte un membru de juriu. Nu, un membru de juriu are parte și de satisfacții, unele dintre ele cu adevărat unice. Deschid o paranteză: ce știe un membru de juriu, care nu e reporter sătesc, despre un primar? Ce poate ști un membru de juriu, care se învîrte în cercul cam strîmt al sălii de teatru, bibliotecii, redacției, despre îndatoririle, obligațiile, sarcinile unui primar dintr-o comună oarecare? Știe, din ziare, cărți, piese, uneori din filme și din modesta lui experiență nemijlocită, că un primar răspunde, pe toată durata mandatului lui, zi și noapte, de mersul lucrărilor agricole — de arat, de semănat, de prășit și de cules; de starea pășunilor, de starea livezilor, de producția de lapte și de ouă, de apa fîntinilor, de sănătatea oamenilor, de locuința medicului și a învățătorului, de starea drumurilor și de mersul autobuzelor, de moara din sat și de navetiști, de epidemia de gripă și de cîinii vagabonzi, de buna aprovizionare a magazinului mixt și de mersul lucrărilor la amenajarea salinelor, de policialificarea tinerilor și de neregulile de la fabrica de cărămizi. Un primar răspunde de absolut tot ce face viața comunei lui. Frunțașul comunei, exemplul viu, conștiința înaintată, primarul răspunde de tot și de încă ceva pe deasupra. Închid paranteza.

Așadar, un membru de juriu, căruia îi sînt întotdeauna hărăzite și bucurii, și satisfacții, urmărește ore în șir, cu atenție, cu interes, cu pasiune, ce? Cum artiști amatori, tineri sau vîrstnici, muncitori, țărani, funcționari, profesori, medici, au rupt din timpul lor liber, din timpul lor de odihnă, și stau după-amiezile, și stau serile și nopțile, ca să pregătească, după talentul și priceperea lor, spectacole. Și se gîndește membrul juriului că toată neodihna lor, de nimeni impusă, e făcută din dorința de a-și face auzite glasurile întru cîntarea României. Un simplu muncitor, după opt ore de strung, un țaran, după o zi-lumină, un învățător, după orele de catedră, merg la cămin, la casa de cultură, la sala de festivități a școlii, și repetă. Ore și ore în șir, repetă. Oricum ar arăta spectacolul lor, oricît de stingaci, oricît de naiv, ei merită omagiul tuturor, pentru efort: nesilit, însuflețit de pasiune și dăruire.

Dar, un primar, un om care muncește mai mult ca oricine, un om care are cele mai mari răspunderi, un primar care rupe nu din orele de repaos, ci din orele de somn, ca să repete, alături de ceilalți, într-un spectacol, ce omagiu merită?

Ce vorbe de laudă o poștă răsplăti pe tovarășa Eugenia Țuculeanu, primăria comunei Pîrjol din județul Bacău, care răspunde, zi și noapte, de tot ce se întîmplă pe raza comunei sale, femeie în toată firea, cu căsa grea, cu copii mari, pentru că a mai găsit timp să constituie și să anime echipa de teatru, prezentă la etapa interjudețeană a Festivalului cu piesa Deșteapta pămîntului de Victor Ion Popa, în care ea, Eugenia Țuculeanu, primăria, joacă și rolul principal?

IDEI LA RAMPĂ

■ HENRI
WALD

Vorbire și rostire în geneza artei

I luzia că formele neverbale de expresie, cum sînt muzica, plastica și dansul, n-au nici o legătură cu vorbirea este întreținută mai ales de lipsa distincției dintre vorbire și rostire. Însă, a nu rosti nu înseamnă, neapărat, a nu vorbi, ci doar a nu pronunța. În vreme ce vorbirea se opune tăcerii, rostirea se opune și liniștii. Când gîndești fără să rostești nu păstrezi tăcerea, ci doar liniștea. Istoria culturii a început din clipa în care a apărut prima ființă în stare să rupă tăcerea naturii rostind prima vorbă. Oricît de zgomotoasă ar fi, natura e tăcută. Numai omul poate vorbi, înălțîndu-se, astfel, din anonimatul naturii pînă la creațiile culturii. Fără vorbire, nici o reacție psihică nu poate deveni gînd, idee, semnificație. Saltul calitativ de la inteligența necuvîntătoarelor la intelectul uman este contribuția vorbirii. Lucrurile capătă un înțeles numai dacă sînt numite. Înaintarea de la necunoscut la cunoscut trece prin vorbire. Nu aflăm ce „este“ un lucru decît dacă știm cum „se cheamă“. Înțelesul lucrurilor nu este altceva decît semnificația cuvintelor care le numesc. Un „obiect“ este un lucru pe care vorbirea l-a scos din anonimatul naturii și l-a așezat în fața unui „subiect“ în stare să-l transforme în cultură. Nici un lucru din natură nu poate deveni obiect al culturii fără capacitatea vorbirii de a ține realitatea la o anumită distanță față de subiect. Un „stejar“ nu poate deveni „scrin“ decît sub comanda vorbirii, care protejează transformarea primului în celălalt. Inteligența nu îngăduie animalelor decît să folosească ceea ce găsesc în natură; vorbirea le permite oamenilor să-i adauge naturii ceea ce-i lipsește: un rost. Lumea nu poate să aibă

altă valoare decît aceea pe care sînt capabili oamenii să i-o dea. Este deosebit de interesant că limba noastră a păstrat legătura dintre *rost* (gură) și *rost* (noimă), precum și dintre *rostire* (vorbire) și *rostuire* (organizare).

Vorbirea a debutat ca rostire, ca dialog; vorbirea nerostită, monologul interior, este interiorizarea celei rostite, a dialogului. Însă, prin interiorizare, rostirea devine preponderent predicativă și polisemică, prescurtîndu-se și accelerîndu-și ritmul. Cine își vorbește sieși poate să lase subiectul gramatical și logic subînțeles; important devine predicatul, sediul lingvistic al plusului de informație. Plimbîndu-te într-o pădure, identifici copacii pe lingă care treci, spunîndu-ți „fagi“, și nicidecum „toți copacii care au proprietățile x.y.z. sînt fagi, aceștia sînt copaci care au proprietățile x.y.z., deci, aceștia sînt fagi“. Nu îți spui decît predicatul concluziei.

De asemenea, cînd „ne vine“ o idee nouă, ea nu se poate forma decît prin intermediul unor cuvinte vechi. Nici o experiență nu devine idee înainte de a căpăta o anumită expresie verbală. Însă, deseori, vechile cuvinte cu care am făurit noua idee în vorbirea interioară ar provoca neînțelegeri în cea rostită, deoarece ar întîmpina rezistența vechilor înțelesuri. Tocmai pentru a evita reducerea noii idei la una veche se caută un cuvînt nou sau o nouă combinație a unor cuvinte vechi. Pînă la găsirea unor expresii mai potrivite, cuvintele folosite au și sensurile vechi și pe cele noi. A existat un moment în istoria lingvisticii cînd cuvîntul „sunet“ avea și înțelesul de substanță și pe cel de structură. Apoi, a fost făurit termenul „fonem“ și fonologia s-a diferențiat de fonetică. Dealtfel, întreaga istorie a vorbirii, gîndirii și cunoașterii progresează prin ridicarea cuvintelor de la un sens de minimă generalitate pînă la generalitatea extremă a universalelor. Cîmpul semantic al unui cuvînt este arhiva semnificațiilor pe care le-a străbătut pînă la noi. Oricum, vorbirea interioară este mai puțin incomodată de polisemie decît cea rostită.

Fîind predicativă și polisemică, vorbirea nerostită este eliptică și mult mai rapidă decît rostirea. Cit de predicativă, polisemică, prescurtată și rapidă este vorbirea interioară apare evident ori de cîte ori vorbitorul nu are răgazul să o traducă în vorbire exterioară și o rostește ca atare, riscînd, de cele mai multe ori, incompreensiunea.

Invocarea „minciunii“ ca argument al independenței gîndirii față de vorbire nu e nici ea convingătoare. A minți nu înseamnă, după cum se crede de obicei, a gîndi una și a vorbi alta, ci a-ți vorbi una și a rosti pentru ceilalți alta. Adevărul se construiește tot cu vorbe, ca și minciuna. Nu deosebirea dintre gîndire și vorbire, ci distincția dintre vorbire și rostire permite opoziția dintre adevăr și minciună. Dealtfel, înainte de a fi rostită, minciuna stă alături de adevăr, în vorbirea interioară. De aceea, minciuna este

„un păcat, în vreme ce eroarea este doar o greșeală. Minciuna este o abatere etică, în timp ce eroarea e doar una gnoseologică.

Pentru înțelegerea rolului pe care îl joacă vorbirea în procesul de creare a formelor neverbale de expresie, distincția dintre vorbire și rostire devine, însă, hotărâtoare. O operă plastică nu poate fi decât un semnificant secund menit să redrezeze conotația unor cuvinte, cel mai adesea nerostite. O statuie ridică în picioare, tridimensional, aria figural-emoțională așternută, unidimensional, în conotația unor semnificații verbale. „Sărutul“ lui Rodin nu descrie o scenă reală, ci transcrie conotația unei semnificații verbale. Referentul, conotația și denotația aparțin totdeauna vorbirii, sub îndrumarea căreia este creată orice operă. Viața nu poate trece în artă decât prin mijlocirea vorbirii. Înainte de vorbire, nu există decât lucruri și reacții naturale față de ele. Operele sînt creații culturale și nu pot fi făurite decât sub comanda vorbirii. Vorbirea este principalul instrument al culturii. Numai vorbirea poate transforma un lucru într-un semnificant, o împrejurare, într-o expresie, o emoție naturală, într-una culturală. Există o deosebire esențială între o emoție spontană în fața realității și o emoție estetică în fața unei opere de artă, între spaima resimțită în fața unei amenințări reale și contemplarea ideii de spaimă în fața unui tablou. „Tăcerea“ unei picturi este „grăitoare“, deoarece este expresia unei vorbiri nerostite. De asemenea, o îmbrățișare „spune“ ceva deoarece este semnificantul secund gestual al unor vorbe nespuse. *Vorbăria* apare astfel ca rostire a tăcerii, de vreme ce nu mai spune nimic.

Făcînd parte nu numai din cultură, dar și din natură, oamenii mai comunică între ei și nelingvistic, prin semnale ca strigăte, tresăriri, fercală, fugă, care se propagă nemijlocit de la unul la altul. Dar, prin maturizare culturală, mimica și gesturile devin din ce în ce mai mult manifestări paralingvistice care vizualizează conotația unor semnificații verbale. Comunicarea prelingvistică, moștenită de la necuvîntătoare, intră mereu mai mult sub controlul vorbirii, devenind semnificantul ei secund.

Oamenii au simțit mereu nevoia să contracareze tendința spre arbitrar a semnificantului verbal prin remotivare poetică și creare de semnificații secunzi artistice. Orice dezechilibru între adevăr, bine și frumos este resimțit ca o criză culturală și oamenii încearcă s-o remedieze prin „renașterea“ valorilor vitregite.

Estetismul și moralismul ultimelor decenii au ripostat împotriva scientismului din primele decenii ale veacului nostru. Obiectivitatea științifică fără subiectivitatea morală și artistică educă nu oameni, ci „bestii exacte“, cum spunea Paul Valéry. Numai că, luptînd să se elibereze de scientism, moralității și ar-

tiștii zilelor noastre au început, la un moment dat, să suspecteze orice legătură cu intelectul, rațiunea, logica, conștiința. Și, din clipa în care s-a descoperit că „păcatul original“ începe cu vorbirea, nu cu gîndirea, a început lupta de eliberare de sub dominația limbajului: fenomenologia, existențialismul, dadaismul, suprarealismul, intuiționismul, vitalismul.

A nega valoarea vorbirii este totuna cu a afirma că Eva a fost o femeie sterilă. Nici la încercarea de a depăși limbajul nu s-ar fi ajuns fără dezvoltarea vorbirii. Înțelegerea rolului pe care îl are vorbirea în construirea culturii nu e nici ea posibilă fără întoarcerea vorbirii asupra ei însăși, sub forma gramaticii, logicii, retoricii.

Artele non-verbale nu sînt independente față de vorbire, ci au doar o relativă autonomie față de ea. „Luați tablourilor puțința unui discurs interior sau altfel și îndată cele mai frumoase pinze din lume își pierd sensul și scopul“¹, scrie Paul Valéry. Spre deosebire de literatură, arta plastică nu transcrie desfășurarea sonoră a unui discurs în materia arbitrară a grafemelor alfabetice, ci înfățișează conotația semnificațiilor verbale prin materia motivată a imaginilor. Arta este, prin esența ei, o continuă împotrivire față de tendința vorbirii de a-și pierde conotația în procesul firesc de abstractizare și de generalizare. Arta a fost, de la început, destinată să salveze conotația vorbirii, amenințată de nevoile cognitive ale comunicării zilnice.

De aceea, o operă plastică nu este „discursivă“, ca vorbirea rostită, ci „iconală“, ca figuralitatea emoțională a conotațiilor predicative. În vreme ce *pictograma* transcrie o sintagmă orientată spre denotația predicatului, *pictura* reprezintă o sintagmă cu fața spre conotația predicatului. Iată de ce *pictograma* e scriere și *pictura* e artă. Esențială este, deci, nu opoziția dintre succesivitatea temporală a scrierii și simultaneitatea spațială a imaginii, ci deosebirea dintre înorînația intelectuală pe care o comunică prima și cea emoțională pe care o exprimă cealaltă. De altfel, scrierea nu este numai succesivă, de vreme ce cititorul trebuie să rețină *întregul* discurs pentru a-l înțelege, iar imaginea nu e numai simultană, de vreme ce privitorul trebuie să treacă *de la un detaliu la altul* pentru a o cuprinde. Și scrierea și plastica vizualizează vorbirea, dar prima urmărește să înștiințeze și reprezintă denotația, iar cealaltă vrea să emoționeze și redă conotația. Ilustrarea unui text comunică altceva decât comentariul unei opere plastice. L. S. Vigotski spunea că „după cum intelectul nu este decât voință inhibată, tot astfel trebuie, probabil, să ne reprezentăm fantezia drept sim-

¹ Paul Valéry, „Oeuvres“, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 1307.

țire inhibată”². Întrezărind faptul că semnificantul plastic prelucrează mimica și gesturile vorbitorului pentru a ajunge să exprime conotația semnificațiilor formate în discursul creator, L. S. Vigotski scrie: „Am putea arăta că arta este emoția centrală sau emoția care se rezolvă cu preponderență în scoarța cerebrală. În loc să se manifeste prin strângere de pumni și prin tremur, ele își găsesc rezolvarea mai ales în imaginile fanteziei”³.

Gaston Bachelard s-a apropiat și mai mult de înțelegerea rolului pe care îl joacă vorbirea în artele plastice. După ce subliniază că „în cele din urmă, adevăratul domeniu pentru a studia imaginația nu este pictura, ci opera literară, cuvântul, fraza”⁴, Bachelard precizează: „Vocea proiectează viziuni. Buzele și dinții produc spectacole diferite. Există peisaje care se concep cu pumnii și cu fălcile...”⁵. Incordarea fălcilor, scrișnetul dinților, strângerea pumnilor exprimă conotația unor fraze nespuse.

Pentru a exprima aria emoțională a conotației, semnificantul muzical dezvoltă supra-segmentalele vorbirii: tonul, timbrul, intonația, accentul, ritmul, debitul. Sunetul este mult mai emoționant decât imaginea. Un cîntec stîrnește mai lesne plînsul decît un tablou. Spre deosebire de imagini, care pot fi și epice, ca frescele, și chiar dramatice, ca în filmele lui Walt Disney, muzica este totdeauna lirică. Ea nu desfășoară și dimensiunea figurală a conotației, ca plastica, ci doar elementul ei emoțional. Așa se explică de ce „muzica, prin ea însăși, nu e niciodată comică”⁶, după cum spune Edgard Varèse. Dealtfel, Varèse s-a apropiat mult de originea lingvistică a muzicii cînd spunea că „urechea interioară este steaua polară a compozitorului”⁷. Compozitorul este în mai mare măsură organizator al sunetelor vorbirii decît al sunetelor naturale. Nicolas Ruwet ajunge la concluzia că „întreaga istorie a polifoniei occidentale este de neînțeles dacă nu se ține seama de rolul structurant, de rolul de model sau de sprijin pe care l-au jucat formele lingvistice, mai ales la nivelul sintaxei”⁸.

Combinînd supra-segmentalele cu mimica și cu gesturile, adică muzica și plastica, dansul este cea mai veche expresie cvadridimensională a conotației. În loc să se întoarcă înapoi la interjecții și la gesturi dezordonate, vorbirea se depășește prin dans.

Nimeni nu susține că artistul plastician sau muzician „rostește” un discurs în timp

ce își făurește opera, dar greu se mai poate nega că el gîndește ceea ce face și că ideile despre ceea ce face se ivesc în și prin vorbirea sa interioară. Artă nu transmite însăși emoția creatorului, ci conotația în care s-a cristalizat emoția prin intermediul vorbirii. Artă nu reprezintă experiența anterioară vorbirii, ci expresia în care vorbirea a transfigurat experiența. În acest sens, artă este totdeauna un semnificat secund. Tot dependența artei de vorbire determină și deosebiriile dintre receptarea spontană a unui eveniment real și receptarea estetică a unei opere de artă; spre deosebire de emoția obișnuită, cea estetică este *organizată, socială și reiterativă*: *organizată*, deoarece sensibilizează un înțeles în cadrul spațial sau temporal determinat al unei opere, *socială*, deoarece se adresează celorlalți, comunității, *reiterativă*, deoarece poate fi repetată. Capodoperele sînt recitite, revrivite, reevaluate de nenumărate ori, de nenumărate generații.

Într-un studiu recent, Gabriel Liiceanu este de părere că simbolurile artei plastice exprimă nostalgia „originii plebeie” a semnificațiilor mai abstracte. „Simbolul — scrie el — devine astfel semnul prin intermediul căruia se reface legătura vizuală și intuitivă cu lumea, pierdută pe drumul construirii unor abstracții în care deopotrivă imaginea obiectului și încărcătura *afectivă* a subiectului trebuiau părăsite pentru realizarea intereselor pragmatice ale cunoașterii. Operei de artă simbolice îi revine funcția acestei restituiri”⁹. Cu alte vorbe, artele plastice încearcă să reconstituie „paradisul” perceptual și emoțional, pierdut prin vorbire și cunoaștere. Mi se pare, însă, că o operă plastică exprimă, mai degrabă, conotația unor semnificații verbale în care se cristalizează atitudinea *prezentă* a artistului față de lumea sa, decît grija de a restabili contactul cu o experiență *trecută*. Formele neverbale de expresie sînt destinate să *salveze* conotațiile verbale, permanente amenințate de abstractizare, dar nicidecum să *întoarcă* arta la origini. Remotivarea artistică a semnificanțului verbal trebuie să se producă fără înjosirea semnificației. Istoria culturii înaintează prin creșterea continuă a cîmpului semiotic creat între semnificat și semnificație. Preferința heideggeriană pentru vorbirea „în statu nascendi” ascunde indistinția anistorică dintre metafora „plasticizantă” și cea „revelatorie” și anulează, astfel, toate victoriile cunoașterii, de la Aristotel și pînă la Wittgenstein. Simbolul euristic are un semnificat mimetic nu de dragul fenomenelor, ci pentru a se ști la esența cui se referă semnificația.

⁹ Gabriel Liiceanu, „Geneza și structura simbolului în artele plastice”, în „Studii și cercetări de istoria artei”, tom 25, 1978, pp. 103—104.

² L. S. Vigotski, „Psihologia artei”, Ed. Univers, 1973, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 270.

⁴ Gaston Bachelard, „L'eau et les rêves”, Paris, 1942, p. 252.

⁵ *Ibid.*, p. 254.

⁶ Edgard Varèse, în „Entretiens avec...” de Georges Charbonnier, Paris, 1970, p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁸ Nicolas Ruwet, „Langage, musique, poésie”, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 54.

Arta lipsește și când ideile nu sînt trăite, dar și când trăirile nu sînt gîndite. Luiceanu nu ajunge la un nou rousseauism, dar, alarmat de inflația ideilor netrăite, este atras mai mult de izvorul afectiv al simbolului decît de ținta lui conceptuală. „În simbol — scrie el — este decisivă forța trăirii unui ideal unic împletit cu înalta proprietate a mijloacelor formale prin care el este slujit...”¹⁰

Că îl preocupă mai mult trecutul senzorial al simbolului decît expresivitatea lui prezentă, reiese și din insistența cu care revine mereu asupra afirmației că „opera simbolică trimite permanent la geneza sensibilă a abstracției și, astfel, ea este memoria întreținută a desprinderii conținutului semnificativ dintr-un conglomerat intuitiv”¹¹. Nu este însă mai adevărat că simbolul folosește trecutul

¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹¹ *Ibid.*, p. 120.

„bpt“ (serie nouă) — 1000

Sigla „bpt“ are în cultura românească o demnitate anume. Ea înseamnă „biblioteca pentru toți“, o colecție de literatură unică, poate, în lume prin longevitatea ei (apare din martie 1895), prin calitatea textelor tipărite, prin tiraj, prin prețul foarte modest. Această colecție are, înainte de toate, o importanță patriotică. Multe generații au avut prin ea acces la textele clasice ale culturii naționale. Colecția a fost solidară cu școala, pătrunzînd în cele mai obscure cătune, răs-punzînd setei de cunoaștere a tuturor.

Dacă vechii editori ai colecției trebuiau să facă față unor situații materiale deosebit de grele, această serie literară a dobîndit, în anii socialismului, strălucirea meritată. Tipărirea ei s-a continuat imediat după instaurarea Republicii, pînă în 1960, cînd s-a trecut la altă formulă grafică și s-a revenit la numerotarea volumelor. Noua serie „bpt“ se inaugura cu *Poeziile* lui Mihai Eminescu. De la acel număr 1 și pînă azi, cînd, marcînd momentul festiv, numerele 1000—1001 conțin colecția de literatură populară și poemelc de inspirație folclorică ale Lucafărului (ediție datorată veteranului eminescolog D. Murărașu), tirajul tuturor celor 1000 de volume se ridică la sute de milioane de exemplare.

Folosim acest prilej aniversar pentru a scruta, în catalogul celor 1000 de numere ale noii serii, tipăriturile de teatru. Recordul îl dețin, firesc, cu cite două ediții, I. L. Caragiale și V. Alecsandri. Urmează clasicii Davila, Hasdeu, Delavrancea, cu dramele istorice, apoi Camil Petrescu, cu o cuprinzătoare selecție în două volume. Nu lipsesc Sorbul, Eftimiu, Kirîtescu, Iosif — Anghel; dintre

pentru a vorbi despre invariant, că el „rui-nează“ concretul pentru a construi abstracția?

Nici o artă nu e posibilă fără tensiunea afectiv-intelectuală prin care vorbirea trans-figurează experiența în expresie conotativ-denotativă. Însă vorbirea a fost inventată pentru a scruta viitorul. Prezentul poate fi perceput, trecutul poate fi memorat, numai viitorul este accesibil doar vorbirii. Însăși nostalgia este o proiecție secretă a trecutului în viitor. Fiind principalul instrument al culturii, vorbirea îndreaptă toate creațiile spre viitor. Cel mai omenesc moment al timpului este viitorul. În numele lui este omul în permanență nemulțumit de prezent. Cultura este, mai presus de toate, un mijloc de înaintare, nu de întoarcere. Erorile pot fi depășite nu prin degradarea abstracțiilor, ci prin corectarea, dezvoltarea și motivarea lor.

contemporani, însă, figurează numai Aurel Baranga. În 1964 apărea, cîstînd două decenii de la Eliberare, o selecție în două volume, „Dramaturgia română contemporană“, cu titluri de Davidoglu, Lovinescu, Voitin, Sütö Ándras, Lucia Demetrius etc. Dramaturgiei române de azi, „bpt“ îi rămîne, s-o recunoaștem, serios datoare (cu volume consacrate operei dramatice aparținînd acelor scriitori contemporani care hrănesc viața teatrului românesc de azi: Paul Everac, Horia Lovinescu, Al. Voitin, D. R. Popescu, Sütö Ándras, Marin Sorescu, Ecaterina Oproiu, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, D. Solomon etc.).

Din dramaturgia clasică, cea mai biuc reprezentată este cea antică (elină și latină). Să consemnăm doar teatrul integral al lui Plaut, în cinci volume, tradus de N. Teică. În fondul de aur al „bpt“ rămîn, desigur, *Faust* de Goethe, tradus de Lucian Blaga (două ediții), *Richard al III-lea* de Shakespeare, tradus de Ion Barbu, *Avarul* și alte comedii de Molière, în tîlmăcirea lui Argehi, teatrul lui Brecht tîlmăcit în românește de Argehi, I. Cantacuzino și Florin Tornea, piesele lui Shaw, traduse de Petru Comarnescu, precum și comedii ale Calderon, transpuse în limba noastră de Al. Popescu-Telega, sau capodopera traducerii „Faustului maghiar“ al lui Imre Madách, *Tragedia omului*, semnată de un mare tîlmăcitor al literaturii țării pîretene, Octavian Goga. Memoria cititorilor reține, firește, și alte titluri din dramaturgia românească și universală.

Ce-i putem ura prestigioasei colecții, editate, cu atîta statornicie, de Editura „Minerva“? Menirea și-a statornicit-o singură, în deceniile-i de rîvnă culturală. Fie ca lumina ei să încălzească sufletele și să înăvuiască mințile altor zeci și zeci de generații, întru slava cuvîntului românesc!

Ionuț Niculescu

Interferențe

■ FLORIAN POTRA

Fonotecă, bibliotecă, filmotecă

Simbăta, indeobște, la mijlocul după-amiezii, ne întinpină pe undele programului radio 2 o emisiune de o valoare inestimabilă: Fonoteca de aur. De o valoare inestimabilă, pentru că nu au fost încă stabilite caracterele pentru a măsura importanța pătrunderii în casele noastre a atitor figuri ilustrate ale culturii, științei și artiștii românești, chiar dacă prezența lor e limitată la dimensiunea sonoră, a vocilor. E extraordinar, pasionant, fermecător și totodată instructiv să auzi, să știi cum au vorbit — care le-a fost timbrul, care, cadența și inflexiunile, frazarea, accentele, în definitiv, ținuta oratorică sau capacitatea lor declamatorie — un Argezi, un Blagă și un Bacovia, un Sădoveanu, un Gala Galaction și un Zaharia Stancu, un Călinescu, un Vianu și un Streinu, un Iorga, un Daicovicu și un C. C. Giurescu, un Romulus Ladea și un Corneliu Medrea, un Grigore Moisil și un Miron Nicolescu, pentru a pomeni doar un număr infim de nume. Pentru a nu mai aminti de actorii faimoși — ca interpreți de roburii sau „spunători” de versuri — de la Ion Manolescu și George Vraca la Ludovic Antal. Evident, o asemenea zestre are nevoie de un custode,

răbdător și tenace, generos și selectiv, informat și competent; el se numește Iulius Țundrea, și lui îi datează cei de față și mai ales cei viitori șansa de a dispune de un „corpus” de voci celebre, înrămate în veritabile spectacole sonore, spre documentarea și deslătarea auditorului.

Așa cum se întâmplă, din păcate nu arareori, inițiativa și hărnicia în ora scot în relief inerția și indiferența altora. Bunăoară: prin Fonoteca de aur mă familiarizez cu felul de a vorbi al Soniei Cluceru, dar, dacă trebuie să-i aflu datele de stare civilă exacte (loc, zi, lună, an de naștere sau de moarte), sint pierdut. Fișierul, cândva cu grijă alcătuit și păstrat de A.T.M., s-a rătăcit, iar dicționarele enciclopedice (și chiar monografia dedicată marii comedienne) sint aproximative și incomplete. Se instaurează, astfel, o situație paradoxală; putem ghici și cunoaște — după voce — temperamentul, stilul, într-o măsură, caracterul unei personalități, dar nu sintem în stare să-i reconstituim elementare date biografice. Atenție, la producerea și conservarea acestor instrumente de lucru indispensabile: posteritatea îi va judeca aspru pe respon-

sabilii instrăinării sau pierderii lor.

Dar componenta audio, a radioului, trimite aproape automat la componenta-soră video, a televiziunii, mai precis, la una audiovizuală. Ce, cât și cum există — cchivalind „muzeul sonor” al radioului — la televiziune? E vorba, adică, de „medali-oane”, „(micro)monografii”, prezențe de orice fel, înregistrate pe pelicula cu pistă magnetică. Bănuiesc că un „letopisef” — ca la Studioul „Sahia”, dar cum e valorificat și acela? — sau o „filmotecă” s-o fi și constituit, în cadrul Televiziunii române; urmează doar s-o vedem în activitate, fructificată în emisiuni de evocare cultural-artistică.

Fonotecă-filmotecă-bibliotecă, iată un lanț ale cărui verigi sint tot atâtea „piese” dintr-o istorie vie, în montaj fotodinamic și vorbitor, a valorilor culturii și științei naționale. Mîine, poate că produsele fiecărei tehnici — bandă de magnetofon (disc), peliculă, tipar — se vor stringe laolaltă într-un unic depozit al culturii și civilizației românești. Sub conducerea firește, a celor care încă din ziua de azi se dovedesc activi, teameinici constructori de spiritualitate și difuzori asidui ai acesteia. Cum este un Iulius Țundrea, de exemplu, a cărui voce se adaugă în fiecare simăbătă și în același timp dă o direcție tuturor vocilor „păstorite” cu atît de pioasa lui băgare de seamă.

Restituiri necesare: Teodor T. Burada

După ediția integrală a „Istoriei teatrului în Moldova”, apărută în 1975, datorată învățatului I. C. Chițimia, muzicologul Viorei Cosma a inițiat, în Editura Muzicală, seria de „Opere” a aceluiași Teodor T. Burada. Este o restituire mai mult decît necesară. Burada s-a manifestat în epoca do-

minată de figura lui Hasdeu, împrumutînd procedee ale școlii acestuia, în cercetarea folclorului muzical și a celui al obiceiurilor, precum și a istoriei teatrului. A fost unul dintre pionierii etnografiei, la noi, concluziile sale dovedindu-se utile și în domeniul istoriei teatrului. Studii cum sint „Cîntecul cununei”,

„Caloianul”, „Privești și datini populare din Moldova”, au fost fructificate cu succes în primul volum al tratatului academic „Istoria teatrului în România” (1965). Citim, de asemenea, în volumele apărute, studiile capitale despre Conservatoarele din Iași și București, precum și cel despre Societatea Filarmonică a lui Heliade-Cimpineanu (1833).

I. N

Două piese de D. R. Popescu

■ LAURENȚIU ULICI

„Rugăciune pentru un disc-jockey“

Departate de a fi doar un exercițiu deconectant între două romane, dramaturgia răspunde, în cazul lui D. R. Popescu — ca, dealtfel, și în al altor „intruși“: Marin Sorescu, Sütö Ándras, Paul Anghel, Ion Băieșu, Teodor Mazilu, Romulus Guga —, unei vocații incontestabile, probată sistematic în ultimul deceniu, fără complexe și fără prejudecăți inhibante, dimpotrivă, cu aplomb și cu orgoliu. Că această vocație nu e una oarecare o atestă, pe de o parte, succesul, pe de alta stilul pieselor lui D. R. Popescu. Dincolo

de diferențele tematice și stilistice dintre piese, stilul dramaturgiei comportă o seamă de trăsături constante, care fac, în ultimă instanță, personalitatea dramaturgului. Nu e aici locul de a privi analitic întreaga lui literatură dramatică, dar, fie și enumerativ, o consemnare a notelor particulare poate fi utilă, cel puțin ca aide-mémoire pentru cititor. Așadar: univers tematic divers, supus însă mereu unei priviri printr-o lentilă de



■ FĂNUȘ
BĂILEȘTEANU

„Muntele“

O „Scrisoare lui Valentin Silvestru“ (republicată și în volumul „Virgule“, Ed. „Dacia“, 1978) oferă numeroase detalii privind nașterea piesei *Muntele*, detalii de excepțională valoare pentru înțelegerea piesei și pentru viitoarele exegeze ale operei lui D. R. Popescu.

Se reține de aici că piesa a încolțit într-o discuție prietenească, purtată îndelung, pe malul mării; deci, într-un colț de țară, care, în pofida celor câte au trecut peste el, a păstrat atâtea vestigii antice, rămânând, prin excelență, o mărturie a civilizației vechilor traci. Se mai reține că autorul a purces la scrierea piesei după o serioasă documentare, care, departe de a inhiba spiritul creator al unui scriitor recunoscut ca un talent nativ, i-a dat aripi imaginației, l-a inspirat, în seusul cel mai generos al cuvântului. (Printre altele, D. R. Popescu mărturisește că, respectând „cu strictețe“ datele istorice, a dat nume unor personaje pornind de la „cuvinte vechi“ pe care le-a „luat“ din studiile lui I. I. Rusu: „Polistaiului, învățatului, tătăduitorului, preotului, i-am zis Riborasta «brusture». Andra, Becos, Argilos, Sado — numele acestor personaje vin tot din acele cuvinte străvechi.”)

Și se mai reține, în sfârșit, ideea finală că „o piesă de teatru de-abia de-aici încolo începe“. După fixarea cadrului și edificarea deplină a autorului asupra subiectului abordat. Scrisă parcă în joacă — *ad usum Delphini* —, această „Scrisoare“ este o mare lecție de etică a creației.

Pentru că, ajungând la drama propriuzisă, de un verosimil estetic, de un firesc aproape nefiresc, nu-ți vine să bănuiești că în culisele ei se ascunde o atît de solidă și de riguroasă documentare. Într-atît e de absorbit în actul creator propriu-zis, în meditația scriitorului, încît nu depistezi nici o urmă a livrescului. Desigur, experiența dramatică a lui D. R. Popescu, autor al unor piese de referință în dramaturgia română contemporană (*Acești îngeri triști*, *Pasărea Shakespeare*, *Pisica în noaptea Anului Nou*, *Piticul din grădina de vară*, *Două ore de pace*, *Balconul* etc.), a avut un cuvînt greu de spus în reușita artistică a acestei piese. Dar aceasta nu explică totul. Nu numai pentru că orice nouă creație a unui artist re-



simboluri, uneori explicite, altele sugerate de contextul poetic al dialogurilor; caracterologie bazată mai puțin pe descriere comportamentistă și mai mult pe explorarea gândirii personajelor, consecință firească a predominanței situațiilor conflictuale din planul ideilor; tensiune dramatică menținută pe tot parcursul textului, prin abile schimbări de planuri scenice; preferința pentru soluții de tip deschis, cu o anumită tendință spre afirmarea condiției morale, atât a personajelor ce se confruntă cât și a confruntării înseși; dialogul în limitele vorbirii libere, firești, nu o dată ambiguu, mai ales atunci când personajele se găesc în dezacord, nu o dată poetic, atunci când sensul e numai sugerat.

Rugăciune pentru un disc-jockey conservă aceste atribute de viziune dramaturgică și de stil, cu mai puțină acuitate conflictuală decât alte piese ale scriitorului, dar cu o remarcabilă suplete a paginării scenice a ideilor. Tema este dintre cele mai delicate și mai dificile, din perimetrul problematicei morale a lumii contemporane: motivele și consecințele înstrăinării fizice a omului de spațiul natural, etnic, lingvistic și socio-istoric

în care s-a născut, s-a format și s-a conturat ca personalitate, cu alte, mai simple, cuvinte, chestiunea emigrării, urmărită nu din perspectiva sociologică și psihologică a emigrantului înfrânt în toate aspirațiile (ca la Mroček, de pildă), ci din aceea a lăcelui de zădărnici, înțeles, deopotrivă, ca „obiect“ al dorului emigrantului și ca „subiect“ judecător al faptului emigrării. Fiecare dintre cele două acte ale piesei dezvoltă câte un caz, luminându-i semnificațiile dramatice, fără ostentație, însă, ci printr-un sugestiv joc de contraste, ce par că se linișesc într-o penumbră ocrotitoare și în același timp divulgatoare a sensului mai profund al textului. Prim-planul actului întâi e ocupat de Teofil, un muncitor constructor emigrat din motive, ca să zic așa, economice („să amce-mi doresc, bani, «Mercedes» alb...), căutător printre ai săi ca turist; două probleme se ivesc în acest episod: una, a lui Teofil (succesul exterior nu rezolvă criza interioară, determinată de sentimentul de zădărnici), și una, a foștilor colegi de muncă (în atitudinea cărora față de el, deloc omogenă,

putat nu devine automat o capodoperă (s-au mai văzut și situații inverse, chiar între lucrările lui D. R. Popescu), dar pentru că, oricât s-ar fi perfecționat stilul scriitorului, aceasta nu era de ajuns pentru a atinge extrema decantare a textului, *Muntele*. Nu există aici nici o urmă din balastul care se mai întâlnește și în opere celebre și pe care stilul dezvoltat (prea dezvoltat, câteodată) al romancierului îl presupune aproape cu necesitate. Dimpotrivă, totul este cristalin și cițelut până la cel mai mic amănunt.

Să nu se înțeleagă, de aici, că dramaturgul a ajuns la o prețiozitate, la un baroc suigeneris (care, dealtfel, este specific romanțierului). Și nici că piesa ar rămâne o simplistă reconstituire istorică. De o maximă simplitate, ea este, totodată, de un subtil rafinament. Nu este vorba nici despre efectul stilizării „naive“ din, de pildă, lirica lui Zaharia Stancu, care, armonizând un tradiționalism naturist cu ecurile venite dinspre Francis Jammes, crea o poezie cu o retorică specifică, a percepției primare. Nu. Dealtfel, termenul de „stilizare“ nici nu se potrivește prea bine (dacă nu chiar o jignește) acestei piese. Ea are — precum spuneam — un firesc neverosimil de firesc sau, făcând un joc de cuvinte, o verosimilitate nefiresc de verosimilă. Limbajul nu este nici arhaizat, dar nici împetrit cu neologisme. Atestate sau nu în documente istorice, personajele par a fi desprinse dintr-o cronică a timpului. Mișcarea sentimentelor este, desigur, contemporană, dar acestea n-au nimic strident, ostentativ. Conceptul estetic de *mimesis* funcționează atât de organic, încât, la prima ve-

dere, acel fantastic straniu, bizar, insolit, altminteri atât de familiar și de comun, care invadează pe neașteptate viața personajelor lui D. R. Popescu, a dispărut complet. El subzistă, dar a devenit în așa măsură immanent gestului anonim, încât trebuie să recurgi la — ca să zic așa — legea numerelor mari, adică să scrutezi structura de ansamblu a piesei, ca să-l poți percepe. Pe fragmente mici, nimic neobișnuit; pe spații mari, totul devine abscons și ambiguu, plin de tîlc.

Iată, de pildă, chiar titlul piesei: *Muntele*. De unde până unde? O geografie muntoasă presupune, cel puțin în plan psihic și moral, tipologii umane intransigente, chiar refractare, presupune, în plan războinic, o luptă acerbă, de gherilă, de „vînători“; or, dincolo de faptul că piesa nu are obișnuitele, cămild-petrescienele indicații de regie, că, deci, nu specifică, în exclusivitate, un decor montan pentru conflictul dramatic ce urmează, malabilitatea, lupta fără arme, în care (cel puțin, la lumina zilei) Dromichaiteș îl învinge pe Lisimah, dezvoltura și pacifismul daciilor, preocupările lor de „alchimie botanică“ și metafizica lor naturistă nu trimit spre un relief montan, ci, mai degrabă, spre unul al orizontului înfrânt, al libertății maxime, al cîmpiei. Spre plaiul ondulat, dar deloc terifiant, caracteristic spațiului mioritic. Într-un cuvînt: nici vorba de munte, în piesa lui D. R. Popescu. De unde, atunci — stăruie întrebarea — titlul piesei?

În amintita „Scrisoare“, în treacăt, reamintindu-și sursele de informare, D. R. Popescu

se poate citi o întreagă tipologie morală și ideologică). E interesant că personajul emigrantului are o prezență cu totul sporadică în scenă, dramaturgul fiind preocupat mai mult de problema impusă de personaj și de modul în care o înțeleg și reacționează la ea ceilalți, adică foștii concetățeni și colegi. Subtile disocieri și nuanțări (o altă constantă a dramaturgiei lui D. R. Popescu) duc la o despărțire fără echivoc a celor două forme de fermitate morală a personajelor, una, bazată pe înțelegerea fondului problemei și a sensului posibil ascuns în starea de fapt a cazului în discuție, alta, întemeiată pe obtuzitate, interes meschin și demagogie; Nae (pentru prima) și Grigore (pentru secunda) sînt termenii unui conflict la distanță, dar esențial pentru semnificația piesei.

În al doilea act, emigrantul este Vasile, tinărul disc-jockey din primul act, visător de o mare puritate morală, plecat pentru a vedea lumea și pentru a se vedea mai clar pe sine într-un orizont existențial gîndit iluzoriu, dar resimțit, finalmente, tragic. De data aceasta, emigrantul nu mai apare deloc în scenă (exceptînd proiecțiile imaginare ale

Valeriei), întreaga tensiune dramatică concentrîndu-se asupra conflictului de mentalități deschis în actul anterior. Tragedia tinărului disc-jockey (plătește cu viața acolo, departe de casă, naivitatea de a crede într-o iluzie tocmai în momentul cînd vîlul inocenței pare că se destramă) este așezată într-un cadru poetic și simbolic, de un lirism grav, ca de recviem, în vreme ce conflictul de mentalități, ocupînd, cu excepția finalului, tot actul, este urmărit și descris în spirit realist, fără participare afectivă din partea autorului, dar cu o puternică angajare în numele legii morale. Ideea că înainte de a judeca pe altul se cade să te cunoști pe tine însuși, cu și aceea, mai subtilă, că „non idem est si duo dicunt idem“, primesc în piesa lui D. R. Popescu o înfățișare dramaturgică pe cît de semnificativă pe atît de suplă. Poate că meritul dintîi al acestui text este că, într-o apropiere îndrăzneală de un teritoriu problematic dificil, a reușit să evite orice ostentație moralizatoare, vulgarizările și simplificările. Discreția e, aici, o expresie a inteligenței artistice, iar nuanțarea, o expresie a puterii de reflecțiune a scriitorului. ■

face trimiteri la Strabon, la alți istorici și la „Creanga de aur“ a lui Sadoveanu. Într-adevăr, Strabon „vorbește despre un munte sfînt, Kogaionon“. Într-adevăr, după alte documente, „țara e așezată în jurul muntelui, adică a lui Zamolxe“. Într-adevăr, în celebrul roman al lui Sadoveanu, Decheneu își are reședința în creier de munte. S-ar putea ca și cetatea lui Dromichaites să fi fost așezată undeva între munți — o posibilă Sarmizegetusa —, deși desfășurarea epică a piesei n-o indică, deși capitala statului lui Burebista, de exemplu, ultimele cercetări arheologice o situează pe malul Argeșului — cum ar spune poetul, „Pe Argeș în jos“. S-ar putea...

D. R. Popescu n-a acordat atenție aspectului geografic. Sau, mai bine zis, prin ambiguitatea liniei desenului său, l-a lăsat susceptibil de multiple interpretări. Fie-mi permisă și mie una. Cred că scriitorul a ajuns — pare-se, după nu puține căutări — la o noțiune pe cît de simplă („muntele“ — substantiv articulat, deci), pe atît de stranie și, în ultimă instanță, fantastică (un fantastic al familiarului, însă), ca să accentueze și mai mult semnificația morală și patriotică a piesei. Dacă, la Sadoveanu, muntele însemna, deopotrivă fizic și spiritual, un simbol al rezistenței, al rezistenței prin vechime (geologică) și prin înțelepciune milenară. la D. R. Popescu, cu o oarecare întîietate a peisajului sufletesc în fața celui geografic, muntele semnifică, parabolic, tot o înțelepciune străveche, un pacifism structural, de

dimensiuni cosmice. Felul în care Dromichaites se lasă, chipurile, învins de Lisimah, învingîndu-l zdrobitor, în cele din urmă, prin inteligență, spirit și vorbă înțeleaptă, devine o pildă nemuritoare, în timp și în spațiu, definind fundamental înalta etică a strămoșilor daci și traversînd spectral întreaga istorie națională, ca o coordonată esențială a psihologiei românești, pe care, finalmente, o înțelege, o admiră și o aplică însuși războinicul, dușmanul de moarte, Lisimah. „Muntele“ reprezintă, prin urmare, o metaforă a înțelepciunii, o *axis mundi*, în jurul și pe baza căreia se ordonează pînă la sublim întreaga existență a personajelor din piesă. Pornind de la un fapt istoric — el însuși, o fabulă în sine — autorul i-a dat o expresie dramatică tragicomică (mai mult comică decît tragică, mai mult de farsă ludică decît de încrîncenată tragedie), pe cît de liberă, de solară și de captivantă în planul creației epice, pe atît de încordat lirică și de potențată intelectual, pe cît de frumoasă în planul jocului și al limbajului, pe atît de gravă în dimensiunile ei filosofice, morale și politice. *Muntele* lui D. R. Popescu este, înainte de orice, un munte de înțelepciune și de statornicie românească. (De aici cred că i-a venit numele.) Și nu mai puțin un munte literar de o frumusețe stranie, o capodoperă a creației lui D. R. Popescu și a dramaturgiei românești contemporane.

P.S. În sprijinul acestor ipoteze viu și însemnările lui D. R. Popescu însuși pe marginea baladei „Miorița“ (cf. „Scrisoare lui Octavian Paler“, în „Tribuna“, 19/1979, p. 3).

■ V. MÎNDRA

Însemnări despre istoriografia teatrală

Examînd mersul lucrurilor în istoriografia teatrului românesc, observăm imediat ritmul lent al aparițiilor. S-au acumulat, cu timpul, mai multe monografii de autori, regizori, actori, pe lângă care s-au ivit și cîteva investigații privind genurile dramaturgiei sau cronologia spectacolelor. Dominantele acestei activități sînt acribia documentară și auturul descrițiilor. Avem posibilitatea să aflăm, cu un spor al exactității, cînd s-a jucat întîia oară o piesă, care a fost repertoriul unui mare actor, cum a fost întîmpinat de critică și de public un anume eveniment teatral.

Utilitatea unor asemenea relații este, bineînțeles, mai presus de orice discuție. Trebuie să adăugăm chiar că, în pofida tomurilor apărute, sîntem departe de a fi dobindit un „corpus“ exhaustiv de documente și de știri privind întregul drum al teatrului nostru național. Totodată, ar fi greșit să credem că lipsesc cu totul eforturile de interpretare a datelor informative. Unele lucrări din ultima vreme s-au preocupat „în mare“ de semnificațiile materialului faptic, stabilind legături, mai mult sau mai puțin convingătoare, cu dezvoltarea în timp a civilizației naționale. În cele mai multe cazuri, comentariul n-a introdus, însă, criteriile fenomenalității artistice. Mai limpede spus, între narațiunile documentară și evaluarea estetică nu s-a conturat relația intimă, proprie unei viziuni specializate.

Nu este în intenția noastră de a umbri meritele cercetărilor istorico-teatrale de o certă onestitate profesională. Pe lângă incursiunile care s-au limitat la „dosarul“ unor creatori, au fost întocmite compendii cu caracter de popularizare sau manuale didactice. În ceea ce privește sintezele, trebuie să ne mulțumim, deocamdată, cu cele trei volume ale „Istoriei teatrului din România“, fără îndoială singura întreprindere sistematică de așezare a materialului în pagină, conform unor criterii, chiar dacă discutabile. În vădit progres de la un volum la celălalt, tratatul exprimă, paralel cu ordonarea explicativă a informațiilor, prudente judecăți de valoare. Parcurgînd această întinsă expunere istorică, cititorul capătă o situație clară în timp a evenimentelor, nu însă și o expli-

citare în adîncime a dezvoltării teatrului românesc. Impresia de exterioritate vine, într-o mare măsură, din stăruința cu care „Istoria...“ desparte filonul dramaturgiei de acela al „artei scenice“ și amîndouă aceste laturi ale unui unic fenomen de „ideile despre teatru și critica dramatică“. Dacă tratarea, detașată, în capitole introductive, pe epoci, a vieții instituțiilor de spectacol se poate justifica, devine surprinzătoare separația continuă dintre dramă și spectacol, urmărîte în albiile paralele, care — potrivit definiției din geometrie — nu se întîlnesc niciodată. În pofida promisiunilor din prefața tratatului, comunicațiile dintre dezvoltarea literaturii dramatice și evoluția formelor spectaculare rămîn la nivelul informării minore.

După cîte credem, teatrul, ca artă autonomă, nu poate fi cercetat diacronic fără a se ține seamă de structura sa binară. Teatrul nu este nici dramaturgie pură, nici doar o „artă a spectacolului“. Plecînd de la textul literar-dramatic și urmărind valorificarea latențelor sale scenice în spectacol, știința teatrului are în vedere o fenomenologie artistică duală. Este greu, de pildă, să înțelegem profilul actoricesc al lui Matei Millo în afara analizei repertoriului său filo-clasic și a determinărilor culturale ale acestuia. Corelația dintre comediografia lui Alexandri și stilul cerut de interpretarea ideală a Chiriței Birzoi ne lămurește mai bine despre ceea ce va fi fost specificul marelui comic decît ar putea-o face toate foiletoanele cronicarilor. De asemenea, întîlnirea dintre prima reușită a dramei romantice românești (*Răzvan și Vidra*) și Mihail Pascaly, ca autor al premierei absolute, clarifică, în ambele sensuri, momentul-cheie din 1867, chiar dacă (și tocmai fiindcă) nu mai repetă simbioza dintre Alexandri și Millo. Pe o altă treaptă a dezvoltării, în 1890, *Năpasta* îi va găsi pe principalii actori bucureșteni nepregătiți pentru interpretarea unei tragedii ostile manierei romantice și-și va defini structura prin nepotrivirea care a provocat „căderea“ piesei. Această suită de situații indică evoluția precipitată a întregii noastre mișcări teatrale. În diferite etape ale teatrului cult, apropierea dintre dramaturgie și reprezentarea scenică atinge cotele ei maxime și obligă la o analiză atentă a acestei conexiuni. Pe măsură ce se complică întreaga cultură modernă, se instalează, și la noi, decalajul caracteristic dintre elanul inovator al poeziei dramatice și conservatorismul scenelor profesioniste. O istorie a teatrului nu se poate situa dincolo de reflectarea acestui proces dialectic.

★

Prin obligația de a converti cercetările analitice la o expunere de sinteză, lucrările care-și propun să urmărească evoluția tea-

trului, național sau universal, pe lungi trasee, se văd nevoite să asigure echilibrul dintre informație și comentariul de substanță. Nu începe îndoiială că o istorie a teatrului românesc trebuie să conțină un documentar. Dar, dacă istoriograful nu va reuși să-și domine materialul, el nu va reuși niciodată să se ridice la semnificațiile fiecărui moment în parte și, cu atât mai puțin, la înțelesurile întregului proces evolutiv. Îngrămădind amănuntele fără a respecta rolul ordonator al gândirii critice, orice istorie trădează sensul înaintării în timp. Istoria artelor nu îl poate reliefa decât prin permanența examenului critic de specialitate. Este de la sine înțeles că nu putem face istoriografie teatrală (literară, muzicală etc.) fără a discerne, cu unelte criticii de artă, valoarea operelor care compun o evoluție, ca și valoarea informațiilor necesare pentru înțelegerea evenimentelor de ansamblu.

Există, desigur, și modalitatea „analelor” descriptive, ilustrată, mai cu seamă în primul sfert al secolului, de lucrări cu caracter memorialistic, cum sînt „Amintirile unui spectator” de M. Faust-Mohr, sau — într-o altă tonalitate — de masiva cronografie a lui T. T. Burada cu privire la teatrul din Moldova. Absența unui amplu dicționar cronologic al teatrului românesc justifică, încă și astăzi, o lucrare cum este cea a lui Ioan Masoff, din care au apărut pînă acum șapte volume abundent informate. În acest caz, nu este vorba despre o istorie propriu-zisă, ci, mai curînd, de o serie calendaristică a întâmplărilor din viața teatrului nostru, foarte multe, puțin sau deloc cunoscute. Extrase din acte de arhivă sau din presă și supuse apoi unui efort de selecție, aglomerate — de la un moment dat — cu amintiri personale, știrile sînt absorbite în tablouri evocatoare. De data aceasta, dramaturgia, fără a fi analizată literar, este implicată doar rezumativ în relatarea listelor repertoriale și subordonată total activității instituțiilor teatrale. Principalele dificultăți ale unei asemenea „priviri istorice” provin tocmai din simplificarea excesivă a evaluării pieselor de teatru, provocînd inadvertențe care se răsfrîng și asupra documentării spectacologice. Pentru a înțelege, de exemplu, controversa di-

rectorială dintre Pompiliu Eliade și A. Davila, nu poate fi ocolită analiza de fond a opțiunilor literare diferite. Imprecisă apare uneori și calificarea pieselor din creația modernă europeană care au provocat în teatrul românesc de după 1900 „căderi” sau — dimpotrivă — explozii semnificative.

Nici una dintre istoriile ramurilor unei culturi naționale nu se poate dispensa de raportarea la coordonatele universale ale domeniului în cauză. Dar, spre deosebire — să zicem — de istoria literaturii (unde contextul mondial capătă relief numai în discutarea filiațiilor și influențelor), în evoluția sa, teatrul din fiecare țară se află într-o comunicare mai largă cu restul lumii, deoarece actorii unei națiuni interpretează, cu mijloace specifice, un mare număr de piese străine. Prin chiar obiectul său, istoria națională a mișcării teatrale, preocupîndu-se prioritar de relațiile dramaturgiei proprii cu spectacologia, conturează — în acealși timp — modalitatea caracteristică de receptare pe scena autohtonă a operelor care aparțin altor literaturi. În această ordine de idei, relația dintre text și spectacol nu-și pierde însemnătatea principală pentru istoriograf, care, specializat în critica literaturii dramatice, ca și în critica valorilor spectaculare, nu poate rămîne departe de instrumentația comparatismului. Nu trebuie să uităm că cei dintîi comentatori serioși ai marilor autori universali au fost, la noi, criticii de teatru din secolul trecut, puși, prin forța lucrurilor, față-n față cu obligația de a urmări în spectacolele românești sensul operelor lui Molière, Alfieri și Hugo.

Nu ne putem îndoi că pe tărîmul istoriei teatrului românesc vor apărea, în anii ce vin, sinteze mereu mai consistente. Principiul primatului dramaturgiei, ca pivot al determinărilor istorice, nu poate fi desprins de această înaintare în adîncime. Dar, dacă ne imaginăm că, în compoziția lucrărilor pe care le așteptăm, acest principiu va opera, exclusiv, asupra raportului cantitativ dintre paginile rezervate peripețiilor dramei și spațiul închinat spectacolelor, pierdem din vedere esențialul. Cu adevărat importantă pentru înțelegerea faptelor care alcătuiesc evoluția fenomenului teatral rămîne interacțiunea dintre poezie și scenă.

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

(Continuare din p. 10)
Craiova, a luat ființă un studio de teatru și poezie pentru tineret, „T 94”. O să-i urmărim activitatea. ● Editura „Dacia” publică primul volum al unei antologii a pie sei scurte. Antologia este alcătuită de Valentin Silvestru. ● Găsim în librării volumul de teatru al poetului Gellu Naum. Volumul cuprinde

piesele *Insula*, *Ceasornicăria Taus* și *Poate Eleonora*. ● Noi pași în direcția cunoașterii publicului face Amza Săceanu cu al cincilea volum al său de cercetare sociologică, „Dialog la scenă deschisă”. ● Doi dintre colegii noștri sînt prezenți în librării cu volume: *Mira Iosi*, („Teatrul nostru cel de toate serile”) și *Paul Tutungiu*

(„Orații în Carpați”). ● La Focșani, oraș fără teatru profesionist, a avut loc o microstagiune teatrală, susținută de elevii din localitate. Frumos! ● Teatrul de păpuși din Craiova a fost într-un scurt turneu în R. S. F. Iugoslavia — în cadrul schimburilor culturale cu Teatrul Tineretului din (Continuare în p. 61)

S -a acreditat de cîțiva ani ideea că stagiunea teatrală și muzicală este permanentă, așa-zisa „perioadă estivală” nefiind o întrerupere, ci o prelungire în sezonul cald, cu producții artistice adecvate. S-au făcut unele eforturi în direcția elaborării unor formule de reprezentare potrivite desfășurării în aer liber; au apărut diverse montări de sunet și lumină în locuri istorice, muzee, case memoriale, parcuri etc.; au

Sugestii pentru stagiunea estivală

fost create spectacole speciale, pe ruinele unor monumente, în locuri pitorești sau, pur și simplu, au fost transplantate în grădini de vară montări concepute pentru sală. Citeodată, folosindu-se elemente de cadru natural (Cetatea Sucevei, ruinele Palatului domnesc de la Tirgoviște, Portul Tomis, Cetatea Histria) și o mișcare de anvergură, făcîndu-se apel la figurație, cai, corăbii etc., s-au obținut spectaculoase rezultate; în cazul simplei mutări a spectacolelor de pe scenă în aer liber, reușita a fost, însă, din capul locului, handi-capată de această forțată schimbare a condițiilor. E greu de crezut că o dramă psihologică, discret orchestrată, în care se mizează pe efectul unei anume atmosfere, într-o sală de teatru, va putea fi urmărită la același diapazon emoțional, într-o grădină de vară. Nu sîntem pentru exclusivitatea divertismentului în spectacolul estival în spații deschise; dar nici nu putem fi de acord cu un program în care predomină piesa gravă. Am ascultat replici din *Zamolxe* la Teatrul de vară din Mamaia, asezonate cu muzică ușoară, prin aportul involuntar al ambientului respectiv. Urmăream opera *Regele Istros* la Cheile Dobrogei și număram tractoarele și camioanele care treceau pe șoseaua alăturată, și remarcam cu îngrijorare eforturile balerinilor de a se strecura și sări peste bolovanii și mărăcinii „scenei naturale”.

Dacă vrem să întîmpinăm în mod corespunzător vara care începe, ținînd seamă de sărbătorirea celei de-a XXXV-a aniversări a Ziiberării patriei, de a doua ediție a Festivalului național „Cîntarea României”, este cazul să trecem la fapte. Pregătirea unor spectacole speciale impune luarea unor măsuri cu privire la scenariu, alegerea și amenajarea locului, rezolvarea problemelor de ecleraj și sonorizare. Dacă nu, facem ca și în ceilalți ani: ne mutăm cu repertoriul curent la gră-

dina de vară. Merge, nu merge, e riscul spectatorului, care vine sau nu.

Într-o discuție cu animatorii Serilor de teatru antic de la Constanța, amintindu-ue cu plăcere de *Legendele Atrizilor* în impresionantul cadru ruine-mare de la Histria, s-a propus reluarea spectacolului, în vara viitoare, într-un șir de reprezentații organizate în colaborare cu Centrala O.N.T.-Litoral. În alte convorbiri cu oameni de teatru, s-au născut diferite sugestii, pe care am să încerc să le rezum aci. Astfel, am putea reflecta asupra unor producții artistice în decorul natural al Monumentului cu mozaic de la Constanța, a unor producții artistice în decorul natural al Cetății Callatis ori al Monumentului de la Adamelisi (unde, cu ocazia unui concert, corul „Madrigal” s-a auzit ca într-o catedrală); un recital de poezie eminesciană la statuia poetului, de pe faleză, ar putea oferi turiștilor seri de neuitat.

Cetatea Sucevei, Cetatea Neamțului, Cetatea Huniazilor, ruinele Curții domnești de la Tirgoviște și Curtea de Argeș sînt „locuri teatrale” neasemuite; de asemenea, unele clădiri și monumente din Sibiu, Brașov, Oradea, Sighișoara, Cluj-Napoca, Tg. Mureș, Timișoara. Împrejurimile orașelor Piatra Neamț, Baia Mare, Botoșani, Reșița, Petroșani, Arad, Satu Mare oferă condiții naturale excelente pentru spectacole în aer liber. În vastul amfiteatru din Țara Moților, Teatrul Național din Cluj-Napoca revine an de an, cu spectacole istorice, atrăgînd mii de spectatori. Preluînd acest exemplu, teatrele din preajma Sarmizegetusei ar putea pregăti un amplu spectacol sau chiar un festival cu tematică istorică, cu ocazia sărbătoririi celei de a 2050-a aniversări a fundării statului dac al lui Burebista.

Craiovenii nu au uitat *Gilcevil* din *Chioggia* montate de Dinu Cernescu pe lacul din parcul orașului. De ce nu s-ar încerca ceva similar, acolo sau în altă parte? Parcurile de pe Bega, malul Mureșului — la Arad, al Dunării — la Galați și la Brăila, parcurile din Bîrlad și Botoșani, zona carstică a Cheilor Dobrogei așteaptă o utilizare. În afara tradiționalelor spectacole de sunet și lumină, sub egida Teatrului Mic, la Rotonda Scriitorilor din Cîsmigiu, alte inițiative (la Lapidarium Muzeului de istorie, la ruinele Curții voievodale bucareștene, la Casa memorială Minovici, la Muzeul militar, la Muzeul muzicii, la Ateneul Român, în Parcul Herăstrău etc.) au avut un caracter sporadic, uneori chiar o tentă de formalism — lucru cu atît mai regretabil cu cît teatrele bucareștene sînt primele în măsură să permanentizeze acțiunile artistice speciale cu caracter estival, consacrindu-le o minuțioasă pregătire calitativă.

Problema rămîne deschisă, ideile originale meritînd să fie dezbătute pe larg, poate chiar în paginile revistei „Teatru”.

Emanoil Enghel

MIHNEA GHEORGHIU, o aniversare



Este, într-adevăr, neverosimil, dar e, pare-se, fără putință de tăgadă, fără putință de îndoială : Mihnea Gheorghiu a împlinit 60 de ani. Da, cu silueta lui încă de licean, cu ochii lui, când neastîmpărați, când visători, Mihnea Gheorghiu a împlinit șaiszeci de ani. Patru decenii de activitate — literară, politică, socială, gazetărească — s-au îngrămădit, deci, în urma lui, slujind și de scară a acestei activități, care, sub toate formele ei, atinge astăzi treptele cele mai de sus. Titlurile, cu deosebire importante, pe care Mihnea Gheorghiu le-a adunat în sectoarele dramaturgiei și teatrului, îndeamnă măcar la o rapidă reamintire, mai curînd un curriculum.

Tendința de a acoperi, după model renescentist, mai multe teritorii artistice, în speță, literare, e lesne depistabilă în activitatea lui Mihnea Gheorghiu. Nu știu dacă această risipire în poezie, proză, dramaturgie, eseu, traducere, publicistică reprezintă un efect al ispitei totalității, destul de frecventă la scriitorii noștri, încă de la primii pași ai literaturii culte, sau răspunde unei perpetue insatisfacții, care ia, de regulă, la firile optimiste, forma aceasta a trecerii de la o specie la alta, sau chiar de la un gen la altul. Realitatea, însă, dincolo de posibilele explicații, este limpede : poet (Anna-Mad — 1942, Ultimul peisaj al orașului cenușiu — 1946, în linia unui avangardism moderat, cuplat, mai mult strategic, cu o ordine interioară bazată pe o justă intuiție istorică și pe o logică optimistă a devenirii, Întimplări din marea răscoală — 1953, Balade — 1956, în linia unui didacticism, de asemeni moderat, oscilînd între prozaismul tras în accente patetice și descriptivismul liric al evocării istorice) ; prozator (A venit un om din răsărit — 1969, revizuire a unei cărți mai vechi, un fel de biografie romanțată a lui Dimitrie Cantemir, interesantă mai puțin prin materia epică înglobată, cît prin ambiguitatea tehnică a scriiturii : amestec de libertate a discursului, caracteristică eselui, și de supunere strictă la obiect, prin acceptarea „regulii jocului“ narațiunii, care restituie aproape documentar istoria) ; dramaturg (bibliografie mai cuprinzătoare, de la Tudor din Vladimiri — 1955 la Zodia taurului, Capul, Patetica '77, piese de inspirație istorică, într-o „paginare“ dramaturgică modernă, în care textul epic — evenimente și figuri din istoria națională — funcționează ca pretext pentru scoaterea la suprafață, din străfunduri neclare, a unor semnificații recurente ; ce se remarcă e libertatea compoziției, și, încă mai mult, obstinția cu care elementul dramatic e tratat ca mesager demonstrativ al unei confruntări în planul ideilor) ; eseist (Orientări în teatrul contemporan — 1948, Walt Whitman — 1955, Orientări în literatura străină — 1958, Scene din viața lui Shakespeare — 1958, Dionysos — 1969, vîndînd o preocupare specială pentru literatura dramatică, în primul rînd din spațiul anglo-saxon. Cartea despre Shakespeare l-a consacrat printre cei mai buni cunoscători europeni ai operei marclui brit. În genere, eseurile denotă mobilitate intelectuală, unele idei fiind, însă, prea repede abandonate, după ce au fost emise) ; traducător (din autori diverși din toate punctele de vedere, de la Shakespeare la Beecher-Stowe, de la Cooper la Whitman, de la Dickens la Marquez). Dacă ar fi să aleg, dintr-o atare polivalență sau completitudine, ariile care-l reprezintă cel mai bine, în sensul și al fidelității și al valorii, pe Mihnea Gheorghiu, aș numi dramaturgia și eseistica. Personalitatea scriitorului e aici mai subliniată și mai expresivă.

Felicitările și urările sînt indispensabile, profund meritate, și din inimă.

Laurențiu Ulici

Sub înaltul patronaj al

tovarăşului
NICOLAE CEAUŞESCU şi al

tovarăşului
IOSIP BROZ TITO

s-au desfăşurat în ţara noastră

„Zilele culturii popoarelor şi naţionalităţilor din Iugoslavia“

Între 24 mai şi 2 iunie, publicul românesc a avut prilejul să cunoască şi să cinstească valori ale culturii ţării vecine şi prietene Iugoslavia. Organizate sub egida Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, „Zilele culturii popoarelor şi naţionalităţilor din Iugoslavia“, expresie a relaţiilor de frăţească prietenie şi de fructuoasă colaborare dintre România şi Iugoslavia, reprezintă o manifestare de o deosebită semnificaţie politică şi culturală, care pune în lumină rolul constructiv al cooperării şi al schimburilor culturale internaţionale.

Sub impulsul acestei iniţiative — ce va fi continuată, în ţara vecină, prin „Zilele“ consacrate acolo artei şi culturii româneşti — schimbul de experienţă şi de opinii, cu prestigios ecou în întreaga lume, a însemnat, neîndoios, o contribuţie rodnică la continua consolidare a relaţiilor de prietenie dintre ţările noastre.

Afişul „Zilelor culturii popoarelor şi naţionalităţilor din Iugoslavia“ a inclus spectacole de teatru, concerte ale unor variate formaţii (simfonice, muzică uşoară, corale etc.), expoziţii de pictură şi de grafică contemporană, expoziţii de vestigii ale civilizaţiilor de pe teritoriul iugoslav, expoziţii de carte şi de publicaţii, conferinţe, seri literare, mese rotunde, gală de filme etc.

Mesageri prestigioşi ai artei teatrale iugoslave, Teatrul Naţional de Dramă din Belgrad, Teatrul Naţional din Novi Sad şi Teatrul de Păpuşi din Ljubljana şi-au înscris prezenţa în cadrul acestei manifestări; spectacolele lor, cu piesele Singe impur de Bora Stancovici şi Gilceville din Chioggia de Carlo Goldoni (pe care trupa din capitala iugoslavă le va prezenta la Bucureşti, la Craiova şi la Arad), Bostanul găunos de Iovan Sterija Popovici (pe care echipa din Novi Sad o va oferi publicului din Constanţa, Mangalia şi Tulcea), precum şi reprezentaţiile artiştilor păpuşari din Ljubljana (la Sibiu, Mediaş, Cislădie) vor fi comentate în numerele viitoare ale revistei.

MOSCOVA :

Masă rotundă româno-sovietică

 PAUL
EVERAC

O întâlnire utilă şi plăcută

Ce ne-au spus dramaturgii sovietici, la Colocviul moscovit la care am luat parte?

Ne-au spus, mai întâi, că dramaturgia este, la dinşii, cum e firec, în progres. Că scriitorii de teatru sînt destul de mulţi, avînd să acopere 600 de teatre profesioniste, ce se exprimă în peste 70 de limbi literare, ceea ce, fireşte, e o sarcină imensă. Ne-au mai spus că dramaturgia sovietică reflectă îndeaproape procesele sociale şi politice care au loc, şi care sînt de o mare complexitate, dar ele capătă, prin metoda realismului socialist, o soluţionare literară adecvată. Idealurile acestei literaturi sînt umaniste, ea se străduie în di-

recţia ameliorării sufletului omenesc, spre un om mai bun, spre pace. Ne-au spus, de asemenea, că la anul are loc Congresul dramaturgilor sovietici. În privinţa dezvoltării, noi le-am spus lucruri asemănătoare: şi noi ne dezvoltăm pe baza aceloraşi idealuri, şi noi avem sentimentul unui oarecare progres. Despre Congresul nostru (Colocviul de la Cluj-Napoca) erau cu totul la curent, citiseră dările de seamă.

Apoi, dramaturgii sovietici ne-au spus că au, în cadrul Uniunii Scriitorilor, cinci seminarii de dramaturgie, conduse de dramaturgi serioşi. Aici ne-am gîndit că al nostru, din

cadrul Asociației bucureștene, s-a cam dezafectat în ultimii ani și nu poate fi luat în serios. Cineva, dintre noi, trebuie să-și facă autocritica.

Le-am arătat dramaturgilor sovietici că în stagiunea curentă teatrele noastre au programat 70 de premiere cu piese rusești și sovietice, performanță, după părerea noastră, apreciabilă. Colegii noștri au apreciat-o cu adevărat. Ei ne-au spus, la rîndul lor, că în cadrul Festivalului din 1974 au fost jucate piese românești în 56 de teatre sovietice și că anul viitor (1980) va avea loc, la ei, un al doilea Festival al dramaturgiei românești, pentru care pregătirile au și început. Evident, ne-am bucurat mult. Ne-am bucurat mai puțin cînd am aflat că documentarea (circulația, propaganda) cu piesele noastre se petrece cam anevoios, probabil dintr-un cum de preocupări suprapuse la diversele noastre organisme culturale. Poate nu e chiar așa, dar asta e ce am înțeles.

Eroul pentru care militează dramaturgia sovietică s-a conturat, în cursul discuțiilor, a fi omul ce dorește mai binele și luptă pentru el, mereu nesatisfăcut de el însuși; omul ce devine, cu timpul, mai bun și mai dezințersat. Am fost cu totul de acord asupra acestui punct, fără să putem însă circumscrie foarte exact acest „mai bun”, fără de care definiția a rămas cam vagă. La fel de greu ne-a fost să dăm o definiție direcției pe care e angajat progresul sufletului omnesc, în relația lui dialectică cu progresul civilizației. Culturile particularizate au o tendință de conservare a datelor primordiale ale sufletului omnesc și intră uneori în alte ritmuri decît cele ale progresului material, propunînd ajustări sau conflicte. La fel, destinul individual nu se suprapune identic, în fiecare caz, rezultantei sociale, de aici și posibilitatea tensiunii interioare și a dramei, ca fenomen de adaptare sau de rezistență. Progresul însuși creează situații neașteptate, ori chiar de criză, care nu sînt legitime, ci doar fenomenale, cum ar fi un anume grad de disoluție a familiei, de care amintea un coleg sovietic. Se pune chestiunea de a se ști care este apărarea cea mai bună a fericirii sufletului omnesc, solicitat la maximum de ritmurile dezvoltării tehnico-industriale. Aceste aspecte au fost doar mîngiate, nu s-a intrat mai adînc în probleme. În fața întrebării: unde merge lumea sub raport sufletesc și ce-i cu acest „mal de siècle” provenit din decalajul dintre progrese materiale și rămîineri în urmă spirituale, nu s-au ivit, în cursul discuției, răspunsuri sentențioase. S-a conturat, însă, ideea că omul trebuie păstrat ca un bun ecologic primordial și ferit de mutilări și dezastre și că echilibrul sufletesc sporește cînd individul e învățat să dea mai mult decît să ia, să se jertfească, lucru ce-ar ține de specificitatea socialistă, în măsura în care idealul e comunitar. Deși nuanța acestei tendințe spre jertfire a fost mai apăsată la partea sovietică, nici aici nu s-au ivit controverse.

Ne-am cîinat, cu egală voluptate, de abuzurile regizorocrațiilor, neuitînd să subliniem cît de mare și important e rolul regiei în punerea în valoare a mesajului unor piese, și ce progrese a imprimat ea teatrului. Am primit, cu îndreptățită plăcere, complimente pe seama regiei românești. Actorul român a fost, de asemenea, obiectul unor laude rezervate, întrucît „unește adîncimea sufletească de tip rusec cu temperamentul de tip sud-european, latin, francez”. Mi-a revenit sarcina să explic că noi arătăm prețuirea cuvenită și pentru vodka și pentru șampanie, de pildă; rămîinînd, însă, cît mai credincioși vinurilor noastre. (Pe care, în treacă-tie zis, le-am băut cu plăcere și în hotelurile moscovite.)

Am fost obligați să constatăm că publicul sovietic e extrem de doritor de teatru și foarte receptiv la dramă. Succese care la noi par „de excepție” se înscriu în capacitatea obișnuită de consum a publicului din U.R.S.S., care arvunește biletele cu luni înainte. Nu am avut, însă, despre public, nici un schimb de idei generale, teoretice.

Alimentarea acestui public se face cu piese istorice și eroice, revoluționare, dar și cu piese critice, care, ni s-a spus, sînt abundente, avînd o pronunțată tendință educativă. Ni s-au indicat și cîteva piese care se înfruntă deschis cu orînduirile adverse, și mi-am notat următoarele: *Dialog neterminat* de Cicikov, *Interviu la Buenos Aires* de Berdik, *Sfînta simplitate* de Makaionok, *Caii albaștri* de Șatrov, *Emigrația* de Soironov, *Ultima rugămintă* de Lavrenciuk, *Așteptarea* de Arbutov. Mi-am adus aminte (în gînd) că la Colocviul de la Cluj-Napoca am constatat puținătatea pieselor din repertoriul nostru, care să ia în discuție, fără menajamente, principiile altor orînduiri, asociindu-se pieselor *Un fluture pe lampă* sau *Acord* (aceasta din urmă, „dezacordată” rapid...). E o cerință de împlinit de aci înainte, formulată, nu o dată, de forurile noastre conducătoare.

După cinci ore de zbor planat peste frontul dramaturgiei mondiale, dar în special peste cea sovietică și română, escadrila noastră a aterizat la un dejun frășesc, plin de complimente și efuziuni. Pot să spun că ne-a fost rezervată o călătorie deosebită. Din escadrila noastră făceau parte, ca aripă precumpănitor „istorică”, Dan Tărchilă și Paul Anghel, și ca aripă precumpănitor „contemporană”, Iosif Naghiu și Mehes György. Formația sovietică conținea distinși critici și redactori, lucrători în domeniul schimburilor culturale, cu veche experiență, și dramaturgi de prima linie, ca Aleksei Arbutov, Aleksandr Stein, Afanasii Salinski (gazda noastră atît de amabilă), Mihail Roșcin, Mihail Șatrov, Lev Ustinov, Iuliu Edlis, Henrik Baravik. Ziua întîlnirii a fost 11 aprilie. Utilitatea întîlnirii o vor certifica performanțele noastre viitoare. Plăcerea întîlnirii a fost reală.



PREZENȚE TEATRALE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

SOFIA și QUEDLINBURG (R.D.G.) :

„Un conflict real și adevărat“

Drama *Nu sintem țigari* de Paul Ioachim, jucată pe câteva scene din țară, a fost reprezentată în premieră internațională la Sofia, anul trecut, la Teatrul „Lacrimă și ris”. Mesajul piesei a fost acreditat în fața publicului bulgar printr-o punere în scenă românească : regia, Anca Ovanez-Doroșenco, scenografia, George Doroșenco. În rolurile principale, vedete ale scenei sofioțite : Iurii Iakovlev, Ani Baikalova, Stoicio Mazgalov, Vasili Dimitrov. Oferim cititorilor o imagine din spectacol.

La începutul stagiunii curente, piesa a fost pusă în scenă și în R.D.G., la Teatrul Municipal din Quedlinburg, în regia lui Christoph Lissmann și în decorurile lui Jochen Max. Piesa a stîrnit interesul criticii germane, care a văzut în ea „...o piesă tulburătoare, cu problematică densă. Piesa refuză orice artificii și deține o calitate care adeseori lipsește dramaturgiei noastre de actualitate : un conflict real și adevărat. Piesa... pune spectatorii în fața unei situații neobișnuite... fără să-i facă indiferenți... ci, dimpotrivă, îi cucerește din punct de vedere emoțional și-i implică în acțiune“.

(Gerd Focke, „Freiheit“, 14 nov. 1978)

Blutvolles, vitales Theater

Shakespeares „Komödie der Irrungen“ am Deutschen Nationaltheater in Weimar
 Neuen Jsten Professor Oechelkühler, stufenia Coarță zweckvoll und doch differenziert gemäß ihren unter-

WEIMAR :

„Teatru viu, palpitant“

Statornică și prețuită colaboratoare a Teatrului Național din Weimar (unde a mai pus în scenă și *Nu sint Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu), regizoarea Sorana Coroamă-Stanca a montat de această dată *Comedia erorilor* (scenografia aparține Hristofeniei Cazacu de la Opera Română). Spectacolul a fost reprezentat și în cadrul Festivalului Shakespeare de la Weimar, în aprilie crt. Criticul dr. Georg Menchen semnează, în „Thüringische Landeszeitung“ (5 aprilie

1979), o cronică deosebit de amplă și de analitică, din care cităm : „Chiar de la premiera de la 15 ianuarie a acestui an, care a avut loc la Iena, succesul a fost categoric și s-a repetat acum la Weimar. Ansamblul a izbutit... să treacă piesa într-o lume poetic-absurdă... în care orice logică e dată peste cap și în care măsura piesei o dă lipsa de sens. Nu tocmai întâmplător pictorița decoratoare oaspete româncă a plasat deasupra scenei de joc un cadran gol, de aspect

bizantin, cu zodiacul sugerînd și fatalitatea, căreia îi sint supuși cu toții (...). Shakespeare a găsit în comedia burlescă a lui Plaut un model în care jocul confuziilor dintre frații gemeni Antipholus ridică, pentru o singură clipă, dar hotărîtoare, cortina, asupra unei note tragice... Iată tocmai ceea ce dă acestei puneri în scenă, aparent atît de senină și ușoară... forța de pătrundere uimitoare a lui Shakespeare (...).

Este uimitor cu cîtă plăcere au jucat toți interpreții, cît de relaxați și de liberi au fost, datorită experienței practice a regizoarei oaspete...“ În „Das Volk“ (11 aprilie 1979), dr. Lothar Erlich scrie : „Intregul este însă mai mult decît o simplă comedie a erorilor bazată pe o idee originală. Datorită confuziilor privind

identitatea stăpînilor și slujitorilor, se pun în același timp în lumină semnificațiile și corelațiile sociale și de concepție de viață. A le descoperi pe acestea — elementele teatrale populare și semnificațiile mai adînci — în text și a le reda scenic, iată intenția clară a regizoarei române. Fără să renunțe la comicul tradițional și de situație și la gagurile de efect scenic de toate feburile, ea a căutat să accentueze,

scotîndu-le în relief, cînzele materiale care duc la modificarea atitudinii oamenilor unui față de alții, încît dragostea și prietenia pot fi distruse tocmai prin puterea banului. Aceasta a dus la punerea în scenă și, de asemenea, la o diferențiere a mijloacelor artistice „josite de actori“. În sfîrșit, „Thüringer Tageblatt“ (11 aprilie 1979, sub semnătura H. W.) apreciază: „Sorana Coroamă

și-a construit — lucru ce se poate citi în caietul-program — considerabile temciuri filozofice pentru punerea în scenă. Cu toate acestea, ceea ce se derulează pe scenă este teatru viu, palpitant. Iar dacă, cum este cazul aici, munca intelectuală a regiei, actorilor și decorul nu se prezintă ca un lucru de la sine înțeles, ci este turnat în efecte teatrale, **aceasta** duce, evident, la un teatru dinamic vrednic de văzut“.

AARHUS (Danemarca):

„O curajoasă versiune scenică“

Iată încă un caz în care întâlniri la început mîmplătoare se transformă în veritabile legături artistice: colaborarea lui Lucian Giurchescu cu Aarhus Teater din Danemarca. După ce a pus în scenă *Cercul de cretă caucazian* și *Cîntăreața cheală*, regizorul român a realizat, cu concursul scenografului Ion Popescu-Udriște, o strălucită montare a celor două drame shakespeareene reunite sub titlul *Henric al*

IV-lea. Presa daneză n-a fost deloc zgîrcită cu elogiile: „Un puternic iz de adevărat ev mediu, crud și suculent, se degajă din spectacolul românului Lucian Giurchescu, excelentă adaptare contemporană a celor două drame istorice shakespeareene (Henric al IV-lea), spectacol al luptei pentru putere... Decorul lui Ion Popescu-Udriște, sever și antifestiv, bogat în simplitatea lui, ne dezvăluie, și el, cruzîmca și comicul piesei“. („Puterea și onoarea, în excelentul Shakespeare românesc de la Aarhus Teater“, Hans Andersen-„Lylands-Posten“) „Cu nimic mai prejos decît versiunile scenice, după piesele istorice shakespeareene, ale lui Strehler (Piccolo Teatro din Milano) și Palitsch (la

Württembergischer Staatsteater din Stuttgart), versiunea literară și scenică românească a lui Henric al IV-lea, în regia lui Lucian Giurchescu, subliniază cu putere ideea de bază a dramelor istorice: lupta pentru putere, pentru tron, pentru dominare“. (J. Rossing-Jenson, „A. S. Sondag“) „Regia lui Giurchescu funcționează fără greș: confruntări tăioase, grupări sugestive și schimbate în ritm susținut; pauze profunde, momente de adevărată reflecție, umor succulent. Da! Un strălucit spectacol shakespearean. O curajoasă versiune scenică. O profundă investigație în universul de idei al lui William Shakespeare“. („Drama umană — lupta pentru putere“, Robert Naur, „Politiken“).

OSLO:

„Fantezia și realitatea s-au contopit“

La Oslo, păpușarii români se simt ca acasă. În 1976, Margareta Niculescu, împreună cu scenografa Ella Conovici și cu artiștii minutori Brîndușa Silvestru și Costel Popovici, au contribuit, cu experiența lor, la înființarea unei noi trupe de păpușari. În acest an teatral, regizoarea și scenografa au revenit la „Riksteatret“, de astă dată împreună cu actorul Justin Grad (distribuit în rolul principal), punînd în scenă, ca omagiu la jubileul Ibsen, *Peer Gynt*. Comentariile presei norvegiene sînt entuziaste: „Peer Gynt, în această viziune a «Riksteatret»-ului... este, mai presus de orice, joc dramatic, poezie dramatică. Bogăția teatrului lui Ibsen a in-

spirat în mod evident pe Margareta Niculescu și pe Ella Conovici la realizarea cu inventivitate a acestui joc dramatic“ („Åftenposten“, 3 noiembrie 1978) „Spectacolul este poezie și abstracție, vis, viziune. De aceea, ...jocul de păpuși stilizat, abstractizat, se poate apropia într-atît de poezie (...) Spectacolul nu este doar bine realizat și atrăgător, dar este interesant și pe alt plan. Nu s-a ajuns pînă acum la o soluție satisfăcătoare de exprimare a mesajului acestui mare poem dramatic. Acum, în acest spectacol cu păpuși româno-norvegian, acest mesaj capătă un a-nume relief“. (Bengt Calmeyer — „Arbeider-vladet“, 4 noiembrie 1978) „Pentru mine, spectacolul a constituit un mare eveniment. Am asistat la un Peer Gynt nou, de dimensiuni diferite de cele pe care le știam. Au fost înlăturate anumite bariere. Fantezia și realitatea s-au contopit parcă...“ (Audun Gjermstad, „Lillehammer Tilsknær“, 2 noiembrie 1978).



■ VIRGINIA
ITTA MARCU

Dorința de autodepășire

Redacția revistei noastre de specialitate m-a invitat să spun cîte ceva din ceea ce gîndesc despre teatru. Cu ce să încep? Teatrul, pentru mine, nu e o meserie, nu e o pasiune, e chiar aerul pe care-l respir și fără de care n-aș putea exista. De aici, o multitudine de probleme, spaime, bucurii... Încerc să selectez cîteva.

Obsedant este gîndul că s-ar putea să fiu înlăturată de trecerea timpului, că nu voi reuși să detectez, la momentul potrivit, noui, că nu voi fi înarmată pentru autodepășire. Nu țintesc desăvîrșirea, mi s-ar părea că ceva din mine s-ar „săvîrși”, astfel (numai despre cei dispăruți se spune că au fost perfecți), dar iubesc lupta pentru desăvîrșire, în care, dacă s-a atins o culme, ea aparține momentului dat și te trimite mai departe, spre alte culmi. Dacă nu accepți lupta, dacă „nu vrei”, ajungi să „nu poți”. O prietenă a

mea glumește: vrei un „Oscar” pentru fiecare rol, mic sau mare, la care lucrezi? De ce nu?... Știu că nu voi lua nici un „Oscar”, dar încerc și, chiar dacă rolul nu-mi reușește cum îl doresc și rămîn cu o nemulțumire, există o bucurie a luptei.

Nu e aici nimic nou, desigur, dar cred că, mai ales pentru actorul din provincie, lupta cu sine însuși este una dintre garanțiile că nu se va plafona. Vrem-nu vrem, problema aceasta există și se pune acut: în timp ce majoritatea colegilor bucureșteni sînt vedete — în accepțiunea bună a cuvîntului —, cunoscute în țară și peste hotare, jucînd în spectacole de referință, lucrînd sub bagheta unor iluștri regizori, care au știut să creeze actori mari, echipe și spectacole-unice, în provincie există spectacole bune și foarte bune, regizori și actori buni și foarte buni. Diferențierea pare o subtilitate; totuși, ea înseamnă mult, în realitatea profesiei noastre.

În stagiunea care a trecut, a existat ceva care a contribuit la stimularea dorinței de perfecționare a actorilor din toate colțurile țării: festivalurile. Poate, prea multe și, de aceea, pentru unii, cam obositoare, poate, nu toate de aceeași importanță — experiența și necesitatea le vor cere; dar extrem de bine venite, atît prin premiile acordate — adevărate stimulente, mai ales pentru colegii tineri —, cît și prin spectacolele vizionate, cu care, altfel, nu s-ar fi putut întîlni (mă gîndesc, mai ales, la teatrele-gazdă).

Poate că, pe viitor, teatrele invitate vor găsi și modalitatea să-și ajute actorii asigurîndu-le posibilitatea de a viziona spectacolele festivalului respectiv și de a participa la discuțiile pe marginea acestora. Noi, actorii, sîntem oricum dezavantajați, prin specificul meseriei (jucăm aproape seară de seară), față de dramaturgi, critici, regizori, care-și pot face o părere despre teatrul dintr-o țară sau dintr-alta, văzînd spectacolele la fața locului.

Am aflat cu tristețe că, în unele colective din țară și din București, sînt interpreți care nu văd spectacolele proprii lor instituții, dacă nu joacă în ele; ce să mai vorbim de turnee străine... Și doar e atît de important să vedem cît mai mult... Eram o copilă cînd mă urcam în avion și plecam de la Cluj la București, să văd *Sfînta Ioana* în montarea lui Liviu Ciulei... Năravul mi-a rămas, și nu regret.

Nu pot să-mi închei aceste cîteva rînduri fără să-mi mărturisesc marea bucurie a întîlnirii cu publicul bucureștean (am jucat anul trecut două luni la Teatrul „Bulandra”), acest public nemaipomenit, care, fără prejudicăți — eram o necunoscută — m-a primit cu o căldură greu de descris. Au fost seri și dimineți de neuitat...

Sütö - cît e de atunci?

Cît e de atunci? La Galași făcuse vîlvă, stîrnise chiar un adevărat scandal a tistic: un spectacol experimental, repede oprit, cu ucuz administrativ, a se mai arăta marelui public. Nu știi dacă scandalul mai vizitează memoria celor ce au trăit mai îndeaproape și au străbătut istoria — și durerile facerii — culturii teatrale a anilor noștri. Ce se întimplase? Un tînăr regizor încercase, abia ieșit absolvent de la I.A.T.C., să pună în scenă o lucrare dramatică de debut, apreciată pentru prospețimea și seva populară cu care „reușea” să oglindească și să dea perspectivă primelor zări revoluționare în viața satului. Tînărul regizor crezuse însă de cuvîinșă s-o monteze stilizînd-o, descărîndu-i pînă la geometrizare liniile de forță, degajînd-o de balastul de suculență naturalistă și populistă care, pretindea el, o împovăra. Ii scosese, în schimb, în relief ideile, valoarea ideilor ce-o animau, articulația lor dialectică. Era, desigur, un act de gravă și eretică incumetare formalistă, într-o vreme în care se jura exclusiv pe buchiile lui Stanislavski. Era, se zicea, un act de „sărăcire a vieții”, pe care dramaturgul debutant știuse s-o reflecte cu surprinzătoare vervă și știință coloristică în lucrarea lui. Debutantul se numea Sütö Andras. Iar piesa masacrată, pînă la dezgolirea, desigur, cu totul nedeliberată, a păcatelor ei întru schematism, era Mireasa descultă...

De atunci, verva și suculența și știința coloristică și mobilitatea ideatică a construcțiilor dramatice pentru care fusese lăudat, din capul locului, Sütö Andras, au trecut, îmbogățite, în comedia Nunții la castel, în comedia Bocetului vesel... S-au lăsat încercate și fructificate în scrieri de adîncă și lungă respirație epică, în incursiuni și investiții eseistice. Scrisul lui, în genere, a sfîrșit prin a dobîndi greutate specifică și prestigiu în viața și în lumea gînditorilor și creatorilor de literatură și teatru. Drumul creator al lui Sütö Andras a fost urcat cu pas apăsător, dar domol și fără surle, aparent scuit de mari și derutante răscuri. Și, totuși, acest scris mustos și colorat, lîngînd umorul de accentele grave, poartă pecetea unei schimbări structurale, a unei treceri semnificative, de la observația imediată la starea și febrilitatea reflexivă, de la constatare la cumpănire asupra celor constatate, de la contur și culoare la idee, sens, semnificație.

Mă gîndeam la toate acestea, iarna abia trecută, urmărind — în sala Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca — trilogia lui dramatică, grea de răscolitoare întrebări și obsesii, privind — dincoace și dincolo de vreme — locul, rostul și destinul omului în viață, în societate, în istorie. Sînt — și în drama geambașului Kohlhaas, și în drama reformatorului Calvin, confruntată cu drama îndoielilor tragice ale prietenului și victimei sale, Servet, și în drama căutării paradisului pierdut, care-l prăbușește pe Cain — obsesiile și întrebările crîncene și încrîncenate ale unui spirit pătruns adînc de problemele contemporaneității. Care a sfîrșit prin a pune între paranteze înșelătoarele aspecte sub care se înfățișează ochilor lumea de azi, așezările ei felurite și schimbătoare, pentru a descoperi, sub crusta lor, că pe niște invariante, mereu încercate din ev în ev și din generație în generație, stimulii și aspirația omului spre găsirea lui cu sine, spre demnitatea de care îl frustrează așezările fiziste, spre libertatea ce este gîtită, cînd, sub regimul tăcerilor silnice ale acestor așezări, omul ține a se mărturisi... Meditația care-l poartă, pentru a descifra și răzbate dincolo de dilemele contemporaneității, în trecut sau în mitic, se încheagă, fierbinte, într-un apel certat cu fixitatea dogmatică, conservatoare, opresivă și generatoare de umilință și de renunțări tragice.

Cît e de atunci, de la Mireasa descultă și de la „scandalul” despuierii ei de culoare vii, idilizante, la asprele interogații din dramaturgia Floriilor unui geambaș, a Stelei pe rug, a dramei lui Cain și Abel? Este cît de la ficțiunea și apăsarea dogmatică la dreptul și chiar la chemarea revoluționară de a pune întrebări și de a se îndoi de adevărurile sacrate și consacrate ale timpului nostru. Sütö András a dobîndit, pentru acest drum tăcut, dar ferm, al gîndirii și creației sale, și recunoașterea prestigioasă a Premiului Herder. Intrat astfel și în rîndul frunțașilor scrisului universal, nădăjduiesc că îmi va îngădui, chiar cu o întîrziere forțată de neprevăzute împrejurări, să-i strîng, spiritualește, mina și să-i urez, în numele celor ce-l iubesc și prețuiesc, mai departe, un drum demn de apogeele de astăzi.

Florin Tornea

NOVI SAD

Simpozionul internațional de teatrologie

■ VALENTIN
SILVESTRU

Actorul, o idee controversată

Un program bogat

Iugoslavia are azi un sistem de festivaluri teatrale internaționale anuale care impune admirație: jocuri în aer liber la Dubrovnik, festival al scenelor-studio la Sarajevo, festival de monodramă și pantomimă la Žemun, festival de teatru experimental la Belgrad — și altele, mai mărunte, de periodicitate mai rară — aducând publicului și criticilor producții valoroase, de diferite genuri, din lumea întreagă, prilejuind un schimb de experiență la scară planetară. Festivalul național de teatru din țara vecină, reunind cele mai reprezentative spectacole cu piese autohtone vechi și noi, are loc tot anual, la Novi Sad, în Voevodina, desfășurându-se însă totdeauna în prezența a numeroși oaspeți străini și adăugându-și unul ori mai multe colocvii internaționale.

Anul acesta, „Sterijino Pozorje“ — căci așa se numește instituția, în amintirea dramaturgului-ctitor Sterije Popovici — a avut, la a 24-a ediție, un program bogat. Competiția spectacolelor (selecționate de un singur critic, Vladimir Stamenkovići, și judecate de juri format din numai cinci persoane — președinte, criticul Elie Finci, membri, un teatrolog, un scriitor, doi regizori), durând zece zile, s-a însoțit cu o trecere în revistă, necompetitivă, a unor grupuri, neinstituționalizate, de tineri profesioniști și amatori, în spectacole date noaptea, după ora 23. A avut loc un Simpozion internațional de teatrologie „Despre actor“, cu o participare impunătoare — aproximativ 200 de artiști și critici din Iugoslavia și din alte vreo 30 de țări. De asemenea, un Simpozion internațional despre arta transpunerii regizorale contemporane a dramaturgiei cehoviene. S-a desfășurat o „Tribună liberă“ (zilnică), dezbateri colective a tuturor reprezentanților din concurs, încredințându-se rolul de conducător

al discuțiilor unui critic, care a stat opt dimineți și o seară târzie la un fel de catedră cu microfon. S-a inițiat o masă rotundă de o zi, cu dramaturgi și gazetari, despre situația actuală a piesei iugoslave. S-au favorizat întâlniri ale oaspeților cu creatori din mai multe republici federative și cu profesorii Academiei de artă dramatică. S-a vernisat expoziția trienală internațională a cărții de teatru, unde standul românesc mi s-a părut întru totul reprezentativ lângă altele, din zeci de țări, și unde, dealtfel, editurile „Eminescu“ și „Minerva“ au fost premiate.

Sigur, nu toate circumstanțele au avut aceeași anvergură și participare, dar am admirat spiritul de inițiativă al organizatorilor, vocația ospitalității, stima lor pronunțată pentru gândirea teatrală — căreia i-au creat condiții optime de manifestare.

O carte despre actor

Simpozionul internațional de teatrologie (ediția a 4-a) a durat două zile (șaisprezece ore), având o mare densitate a ideilor și un caracter colocvial pregnant. Aceste trășături i-au fost potențate și de existența rapoartelor prealabile, tipărite într-un volum masiv, trilingv. Redactorul-șef, Zoran Iovanovići, și secretara de redacție, Katarina Cirić-Petrovići, au împărțit cartea în capitole, fiecare dintre ele înfățișând o ipostază sau o relație a creației actoricești: Jocul, Societatea, Formația profesională, Spațiul scenic, Critica. Lipseau Dramaturgia și Regia. Au fost aduse (mai evaziv) în discuția amplă și fierbinte pe marginea cărții, în afara ei, uneori departe de ea, însă totdeauna în temă. Citez câteva nume de autori și titluri: Jean DuVignaud (Franța): *Jocul jocului*; Martin Esslin (Anglia): *Contribuția creativă*

a actorului; G. A. Tovstonogov (U.R.S.S.): *Problema transformării, în zilele noastre*; Bernard Dort (Franța): *Actorul, la persoana I?*; Jan Kott (Polonia): *Cu gura închisă*; Ernest Schumacher (R. D. Germană): *Tezele despre actor și „omul total“ al lui Marx*; Branko Pleša (Iugoslavia): *Actorul și audiența sa*; William Weiss (Canada): *Aplicarea pedagogică a citorva date de psihologie a muzicii la expresia corporală a actorului*; Iovan Hristici (Iugoslavia): *Actorul în spațiul scenic*; Roman Szydlowski (Polonia): *Paradoxul actorului polonez*; raportul meu: *Actorul și criticul, în relațiile lor sempitern de contrarietate și inseparabilitate*.

Un catalog al ideilor ar fi fastidios; au fost multe, pasionante, contradictorii, strălucite, confuze, originale, banale. Nimeni n-a contestat drepturile absolute ale actorului, ca purtător de cuvânt al tuturor factorilor de creație teatrală și creator exponențial. S-au emis multe opinii critice despre desconsiderarea sa, minimalizarea însemnătății sale, lipsa de aparat și de terminologie critică pentru studierea aportului său specific. S-a vorbit mai puțin, dar nu fără substanță, despre înnoirea înceată a actorului și rezistența sa la modalitățile novatoare, ca și despre atitudinea sa retractilă față de exegeză, despre individualismul său. I s-a elogiut puterea de a crea într-un complex de subordonări și conjuncții obligate. I s-a cerut o mai mare adaptabilitate la cerințele teatrului modern și redobândirea atributelor sale histrionice, de demult, pentru o mai bogată expresivitate.

Unii actori (ale căror contribuții au fost publicate într-un supliment al cărții) păreau a răspunde chestiunilor agitate. „Îmi întretin condiția fizică și spirituală printr-un antrenament corporal și autogen, prin exerciții de voce, prin lectură, prin observație permanentă. Nu mă mulțumesc numai cu propria mea experiență. Caut să nu fiu opacă la ideile noi. Pentru mine, autorul dramatic are rolul esențial. Regizorul e și el important, ca interlocutor permanent, care-mi influențează imaginația, mă controlează, mă sfătuiește, mă provoacă, integrează munca mea în ansamblu“ (Christa Berndt, Hamburg). „Lucrul cel mai dramatic în această profesie e enorma dependență a actorului de posibilitățile, dorințele, nevoile factorilor exteriori lui. Altă problemă... dramatică: meseria cere o condiție fizică excepțională și un sistem nervos în continuă bună stare. Ele se deteriorează, însă, cu anii, slăbesc tocmai când actorul a ajuns, în fine, să soluționeze toate problemele tehnice și profesionale...“ (Todorica Kondova-Zafirovska, Skopje). „Ideea, destul de răspândită în profesia noastră, că talentul e singura justificare a meseriei de actor e pe cât de falsă, pe atât de tragică... Actorul nostru creează, în medie, cam cinci ani, trăiește oarecum în cei zece ani care urmează și apoi se mulțumește să vegeteze. În acest fel, marile teatre devin veri-

tabile cimitire de talente, unde fiecare așteaptă execuția sa artistică, adică ieșirea la pensie“ (Jurij Soucek, Ljubljana).

Retrospecții istorice și incursiuni geografice

Totuși, actorii și regizorii s-au angajat vag în dezbateri (scenografii, deloc); ea a fost dominată de critici și teatrogoli. Efortul lor studios s-a orientat, după câte mi-am putut da seama, în cel puțin trei direcții principale: a afla, în istoria artei actorului, tradițiile, modalitățile, ideile capabile s-o reazeze pe un plan înalt de creativitate; a descoperi cele mai propice condiții pentru realizarea unor personaje capabile să răspundă necesității spirituale a omului de azi de a se vedea și gândi pe sine în societate și timp; a cerceta acele tehnici și sisteme care îi pot facilita actorului de azi adaptarea la cerințele artei teatrale moderne, pe scenă, pe platoul de cinema și de televiziune, la radio, singur ori în piese fără eroi și colective fără vedete, în decor preparat ori în aer liber, în opere destinate unui public de masă, care-l așteaptă să rostească și să arate, în mod exemplar, ceva important din punct de vedere ideologic.

Evident, pe aceste direcții s-au formulat propoziții foarte felurite, căci tradițiile naționale, sistemele de formare, concepțiile artistice, doctrinele estetice diversifică extrem peisajul. Demersul istoric a fost în genere dominat de ceea ce știm despre teatrul european din antichitate, evul mediu și veacul douăzeci. Când s-au examinat însă practicile și teoriile actuale, s-a observat că nu se mai poate să nu se țină seama și de ceea ce se întâmplă în alte continente; chiar de felul cum se ignoră, ori se adoptă, experiența europeană, precum și de ceea ce ea caută să descopere în străvechi ritualuri și metode populare ale continentului nostru și ale altora, uitate, pierdute. Discuția a intrat pe acest făgaș datorită unor contribuții atât ale participanților europeni, cât și ale aceluia din regiuni ale lumii cu un teatru mai puțin cunoscut. Jean Duvignaud a vorbit despre teatrul cu text și teatrul fără text, acesta din urmă obligând, prin revigorarea unor date renescentiste, la o semiologie a expresiei corporale și la încorporarea unor mituri. Benedetto Mazzullo (Italia) s-a referit la necesitatea unei „arheologii teatrale“ care să redescopere structurile antice și formele de acțiune ale actorului asupra mulțimilor. Ulf Birbaumer (Austria) a făcut considerații inedite asupra stratificării sociale a actorilor din țările occidentale, unii, privilegiați, asigurați material, în teatre burghize stabile și care au uitat limbajul maselor, alții învățând, de nevoie, ori din convingere, o nouă comuni-

care cu publicul popular, în formații mici particulare, active, originale. Moni Kotovatz (Zagreb) s-a întrebat dacă actorul mai e „proprietar“ al scenelor pe care joacă, sau a devenit „locatar-chiriaș“ al unor clădiri învechite ca destinație și improprii pentru teatrul modern. Analizând minuțios și pertinent criza actorului italian de azi, datorată unei anume dezorganizări a vieții teatrale, perplexității școlilor de artă dramatică, de profesionalizării etc., criticul italian Roberto de Monticelli a văzut o posibilitate de regenerare în „teatrul străzii“, care formează un nou tip de actor — animator al publicului. Alcibiade Margaritis (Grecia) a formulat o observație profundă: o trupă, în vechime ca și azi, nu e modelată doar de conducători mai mult sau mai puțin exteriori, ci în primul rând de actorul cel mai dotat, mai inteligent, mai înaintat ca stil, a cărui influență (uneori insesizabilă) asupra celorlalți poate fi excepțională.

Am vorbit și eu despre condiția crearea a actorului de azi, multiplu și intens solicitat, artist care afirmă, pe cont propriu, un model de umanitate contemporană și o specificitate națională a tipului. Am adus în discuție (alături de alții) posibilitățile teatrului actual de a reface, pe spirala civilizației artistice moderne, un anume sincerism originar al actului scenic. Dar am ascultat, cu luare-aminte (alături de alții), relatări: celor veniți din acele părți ale lumii unde problema se și pune, în modul cel mai concret. Regizorul și teatrologul chinez Su Ciang, vorbind pe larg despre renașterea dramei și operei chineze tradiționale, a arătat câtă însemnătate se acordă azi în țara sa împămintării tuturor genurilor teatrale, studierii teatrului străin, formării profesionale a actorului pentru a fi capabil să răspundă cerințelor oricărui repertoriu și oricărui stiluri. Actorul și regizorul Balibuno Basengezi, directorul secției dramatice a Teatrului Național din Zair, a relatat o experiență interesantă de creare a unui spectacol popular cu actori care știu la fel de bine să inventeze povești, să declame, să cante, să danseze, să sugereze pantomimic practici rituale, într-o formulă colectivă deplină și cu o capacitate antrenată de a conlucra cu publicul la improvizarea de episoade neprevăzute. Juan Miguel de Mora (Mexic) e el însuși inițiator al unui festival al grupurilor independente de teatru popular; aici, actorul se consideră un cetățean care joacă teatru pentru a contribui la difuzarea unei idei politice printr-un mijloc eficace de înfruire, fiind într-un contact prealabil cu publicul, în ce privește atât redactarea textelor cât și orientarea lor, precum și într-o legătură ulterioară cu același public, în privința consecințelor spectacolului. Doamna Eskun (Turcia) a povestit cum se „popularizează“ actorul turc de azi, părăsind fabricile de reprezentări fără obiect și adresându-se direct omului de pe stradă, celui ce muncește, poate cu convenții mai sărace artistic, dar

cu idei programatice și cu o comunicativitate care, cu cât e mai naturală, cu atât pare mai rafinată. Din comunicarea dramaturgului și teatrologului portughez Rui Mesquita a reieșit că, în țara sa, teatrul conservator, ca și cel supraexperimental trăiesc acuni, după Revoluție, o criză; teatrul amator al muncitorilor, țăranilor, studenților, în schimb, luând un avânt atât de mare încât statul a hotărât să-și îndrepte către el o bună parte a subvențiilor. Actorul amator e adeseori stângaci, schematic, dar forța grupului artistic ce se constituie prin liberă uniune devine surprinzătoare, propunându-se pe scenă, în piețe publice, în alte spații deschise, un erou colectiv care creează, într-un mod neașteptat, opinie publică.

Această artă se schimbă și ea, ori nu?

A fost, cred, o idee fericită să se instituie un for de dezbatere a creației actoricești. În ansamblul de dogme și eterodoxii care înseamnă teoria acestei arte, în posibilitatea de identificare a raționalității actului creator și în imposibilitatea analizării elementelor iraționale e, totdeauna, vie constanta unei originalități depline: actorul „face“ oameni vii cu un instrument care e al fapturii noastre cea de toate zilele, ordonat, însă, de un instinct ludic particular și de o știință specială a inserării jocului în contexte. Cum estetica teatrală mai nouă urmărește mai cu seamă procesele de asamblare a operei scenice și cele de receptare, actorul a rămas oarecum în penumbră, munca sa fiind obiect de studiu pentru psihologi și biologi, mai puțin pentru teatrologi — care și ei caută, în genere, natura condiționărilor și studiază mai incert etiologia interpretării. În elaborarea unei teorii hermeneutice, Mircea Eliade stabilește că orice interpretare generează, inerent, un cîmp de semnificații; extinzînd la creația actorului, am putea spune că generatorul acestui cîmp este tocmai el, actorul — iar nu vreunul dintre cei care furnizează materialul pentru construcția rolului — deși, în practică, semnificațiile i se oferă. Jean Duvignaud afirma că știm atât de puțin despre modul de a întruca al actorului, încît ne lipsește pînă și vocabularul critic caracteristic; de obicei, operăm cu termeni literari, sau din alte sfere.

De aceea, cartea și simpozionul dedicat actorului au binemeritat pentru resituarea acestui artist în centrul creației teatrale. Am afirmat, în împrejurarea dată, că el își edifică imaginile după idei proprii, care pot fi în conjuncție sau în disjuncție cu ideile autorului, regizorului, scenografului. Ce nu vede de obicei critica — și la noi, și aiurea — sînt tocmai aceste idei. Se identifică inde-

obște, și lesne, ori imediat, cum poartă sau cum nu poartă actorul ideile textului, stratificate de exegezele literare, ori ideea generală stabilită de regizor. Nu se sesizează însă suficient creativitatea actorului, în raport cu efortul său de a realiza un stil contemporan, care e, de fapt, totalitatea reflecțiilor sale textuale, subtextuale ori contextuale asupra omului contemporan, avînd ca vector autenticitatea. În jurul actorului e un halo magic, ca o haină fermecată, proteică, dîndu-i posibilitatea să se adapteze la orice stil artistic, menținînd contemporaneitatea personajului. Așa îl și putem înțelege pe eroul din afara epocii noastre și-l putem percepe ca actual, așa i-au făcut „inteligibili“ pentru noi Ernest Busch, pe Galileu, Radu Beligan, pe Robespierre, Smoktunovski, pe Hamlet, Judith Malina, pe Antigona, George Constantin, pe Prospero. Actorul e capabil de o polisemie dialectică universală asupra lumii de ieri, de azi și de mîine, reale și fictive, dîndu-ne nu numai copia omului de azi, ci și esența problematicii lui. De aceea, el e acela care realizează substanța inefabilă ce o numim starea de spirit a spectacolului. Elementul cel mai personal al unei opere scenice.

Ce caută actorul, dincolo de „justificările necesare“ unui personaj? (De care vorbesc Bernard Dort, Lee Strasberg.) El caută *personalitatea* rolului, găsind-o în măsura în care el însuși e o personalitate (afirmația e a lui

G. Tovstonogov). Dar raportul acesta, și însuși procesul de personalizare, sînt încă vag și aleatoriu cercetate.

Se schimbă, oare, arta actorului, sau conservă canoane străvechi? Am susținut că această artă cunoaște un proces de evoluție și salturi. Spre deosebire de scepticismul lui Jean Pradier (Maroc), care pretinde că avem de-a face cu o artă prin excelență conservatoare, eu cred că ea se transformă mereu în funcție de concepțiile și conceptele teatrale, dar mai ales în raport cu schimbările omului social, modelul perpetuu al actorului, obiectul său de studiu. O istorie a acestei arte (de Giovanni Calendoli) arată, cu lux de argumente, mobilurile schimbărilor în fiecare epocă. Un film despre un mare actor tragic de la începutul secolului nostru provoacă azi ilaritate în sălile cinematecilor. Poate, cea mai spectaculoasă schimbare s-a petrecut odată cu abandonul codului romantic. Dar unele modificări, aproape imperceptibile, au loc și în jocul modern, mereu mai laconic și mai interiorizat, tinzînd spre alte valori ale cuvîntului, tăcerii, gestului, inimicii, relațiilor cu obiectele, spațiului scenic deschis.

E drept că sînt mari diferențe între actorii feluritelor popoare, datorate specificului național, exprimîndu-se în varietatea limbilor (și limbajelor), a modurilor de vorbire și gesticulație, tipurilor de generalizare, uneori chiar și a temperamentelor. Birmanezii cul-

Imprejurările morții lui Karnov, una dintre cele mai originale reprezentații din cadrul celei de-a 24-a ediții a Festivalului național de teatru iugoslav: un pretext ingenios pentru a reface istoria politică a țării, de la începutul secolului nostru (Teatrul Național din Zagreb, autor — Slobodan Šnaider, regizor — Ljubisa Fistic)



tivă arta teatrală de tip coral, africani (Uganda, Nigeria, Zair, Coasta de Fildeș, Kenya) trec cu iuțea de la dramă la comedie, fără pregătire, și practică, îndeobște, un sincretism de sorginte arhaică. Eschimoșii utilizează narațiunea simplă, dramatizată pe alocuri, împănată cu recitative de grup. Teatrul țărănesc naiv al românilor, de îndepărtată origine folclorică — pe subiecte precreștine, biblice, istorice, poetice, laice și actual politice —, ca și teatrul țărănesc mexican și columbian, ca și Teatrul Campesino, al muncitorilor agricoli sezonieri din California, au o modalitate, să-i zicem așa, cooperativă. Actorul italian și actorul japonez se deosebesc fundamental, după cum păpușarul din Malaezia și cel din Suedia par a lucra în domenii care n-au nici o legătură între ele. Geografia, situația geopolitică, mediul ambiant, școlile tradiționale, sistemele regizorale moderne diversifică enorm peisajul. Există chiar impresia (unii dintre participanții la simpozion au și exprimat-o într-un fel) că problematica se relativizează, astfel, pînă la a deveni pulverulentă.

Am susținut, însă, că există și trăsături generale comune. Una dintre ele ar fi schimbarea continuă a artei actorului de pretutindeni prin adaptare la sensibilitatea actuală a publicului, la gustul actual, la cerințele spirituale ale societății. Am obținut adeziunea publică a unor colegi, atunci cînd am formulat ideea că s-a schimbat și *conceptul* de actor, care înseamnă azi altceva

decît acum o sută de ani. În acest proces de adaptare și readaptare continuă, critica are un rol capital, ea fiind controlor și ghid. În cartea tipărită la Novi Sad, regizorul polonez de cinema Krzysztof Zanussi manifestă convingerea că operăm azi cu noțiuni perimate sau inerte, de ordin pur adjectival. Ce înseamnă — zice el — că un actor e *natural, subtil, expresiv*, că are *teatralitate*? Nu înseamnă nimic... Sînt noțiuni volatile, într-adevăr — am replicat — dacă nu-s raportate. Însă în exercițiul curent al criticii, ele pot reprezenta criterii dacă provin dintr-un crez estetic. Criticul își figurează în felul său modernitatea teatrului și o ilustrează cu calificative încercate de credința și programul său: joc *laconic, substanțialitate, sobrietate* ș.a. El, criticul, sensibilizează astfel cel mai bine mutațiile din arta actoricească a unei perioade istorice. Cel mai bine și, adesea, cel dintîi.

El, criticul, observă, de pildă, că în spectrul comic, ca și în cel tragic, au loc interesante deplasări spre culorile ultime, austere, indigo și violet — laconismul și febrilitatea cerebrală a dramei, nu tipătul și sentimentul catastrofic, sarcasmul și chiar inteligența cinică, însă rezonabilă, în locul risului mălăeț și digestiv. Personajele se conceptualizează. Trecem, poate, spre un nou histrionism, care, nutrindu-se din sporul de intelectualitate a populației, capătă o condiție superioară, ostilizîndu-se sensibil față de grosolanie și de factologia derizorie.

Istoricizînd...

E sărăcită, astfel, arta actorului? Nu cred. Modificîndu-se, ea se îmbogățește și recuperează obiceiuri pierdute, pe o nouă treaptă a mișcării progresive continue. În dezbaterea de la Novi Sad, unii colegi au arătat că se cuvine să-i distrugem actorului obiceiurile, stereotipurile, poncifele tipice, pentru a-l „purifica“. Ele sînt sedimente ale unui teatru exclusiv literar, ale teatrului declamator, în fond antiteatral. Dar — am întrebat — nu există cumva și obiceiuri care ar trebui recondiționate și reintegrate jocului modern, stimulate intensiv, pînă la a deveni *normale* în ambianța teatrului actual? Se vorbește, de pildă, despre necesitatea profesionalizării pentru obținerea unui mai mare ambitus vocal, gestual, mimic. Aceasta înseamnă sporirea acțiunii artei dramatice, în condițiile în care actorul e solicitat nu numai de scena cu public, ci și de televiziune și de cinematograf — cu public invizibil și impredictibil —, de radio, unde e redus doar la glas, de recitalul poetic singular sau de

← Moment din spectacolul *Trei surori* de Cehov, realizat de regizorul nostru Harag György, cu o trupă din Voevodina, și care a făcut o puternică impresie participanților iugoslavi și străini la Festivalul de la Novi Sad.



monodramă — care presupun relevarea unui univers printr-o singură persoană. În acest fel se reface, însă, o condiție străveche, aceea a actorului grec, care trebuia să se înalțe, să-și amplifice emisia, să domine, să tulbure fără a depăși limitele umanului și doar sugerând proporțiile supraumanului.

Actorul își ia sarcina de a ne ține un discurs pentru a ne convinge și a învinge ceva din alcătuirea noastră terestră. (În franceză, verbele sînt și mai apropiate: *vaincre* și *convaincre*.) Ce făcea Tabarin, celebrul farsor medieval, în Place du Dauphin? Făcea, pur și simplu, reclamă produselor de pe taraba fratelui său, medic, vraci, șarlatan al timpului. Cheltuia genialitate comică și melodramatică pentru a învinge mefiența publicului întîmplător. Vorbea foarte bine și înflorit, iscînd o stare de acceptare, producînd un fel de halucinație colectivă. Era liber și responsabil absolut al gestului său, creator universal, cu o disciplină și o telenică proprie, intransmisibilă. Nu altfel erau aurarul spaniol Lope de Rueda, cizmarul german Hans Sachs, italianul Angelo Beolco, il Ruzzante, avocatul sau studentul francez necunoscut care o fi scris *Farsa domnului Pathelin*. Ei își convingeau concetățenii că trebuie să fie altfel decît sînt; scriau, jucau, improvizau, umblau prin țiguri, la iarmaroace, își întindeau pinza în curți de han, la cite o răscruce, într-un crîng, și o făceau învingînd împotriviri, măscări, afurisenii, toate mizeriile lumii, uneori și ingratitudea contondentă a propriului auditoriu. Astăzi îi oferim actorului textul, de asemenea decorul, costumul, muzica pe care să-și ritmeze mișcarea și cu care să-și armonizeze starea sufletească, compoziția de ansamblu în care trebuie să se integreze, ideea generală a spectacolului, coordonarea regizorală a întregului. Lui, ce-i mai rămîne de săvîrșit? *Totul*. Căci el e acela care, singur în fața noastră, trebuie să ne învingă rezistențele secrete la

ideile propuse și să ne convingă că lumea poate fi altfel, mai frumoasă și mai bună.

Pentru asta, printre altele, trebuie să reinvețe unele reguli pierdute ale jocului, poate chiar arta de a vorbi, retorica — pe care o admira Cicero la contemporanul său Roscius și pe care o preda marele avocat latin Quintilian, îndemîndu-și emulii la studierea deprinderilor actoricești în materie — apoi mișcarea liberă, improvizatia, gîndirea autonomă...

Are critica mijloacele necesare de a detecta schimbările survenite în arta actuală a actorului, calitățile noi ale discursului său scenic? Înainte de a răspunde afirmativ la această întrebare a criticului iugoslav Slobodan Selenici, l-am întreat, la rîndul meu: dar ce altceva, oare, face ea azi? Propune criterii, etaloane, fișe pentru istoria teatrului, contribuie la formarea și la dezvoltarea gustului, ierarhizează valorile, explică semnificațiile personajelor, reface itinerariile creațiilor ale realizatorilor spectacolului, caută să descrie și să califice actul interpretativ al actorului. Că nu toți criticii își înnoiesc desul de iute și de concludent instrumentele de investigație, aceasta e altă problemă. Am relatat cum, în climatul nostru de emulație, am mărit sfera de activitate a profesiei, ne-am diversificat practica și am statornicit un concept de *critică-acțiune*, integrîndu-ne activ și decisiv în viața teatrului. În împrejurările colocviilor și festivalurilor, ale întîlnirilor de creație sistematice, contactul dintre actorul român și criticul român e azi mai specializat și mai direct.

După Simpozionul internațional de teatrolgie, discuțiile au continuat, în reuniuni amicale întîmplătoare sau solicitate, schimbul de idei și atmosfera benefică a reuniunii, excelent gîndite și organizate de colegii noștri iugoslavi, prelungindu-se pe tot timpul decădei teatrale ce a urmat.

N-am nici un dubiu că ideile veritabile vor rodi în continuare.

Eminescu la Viena

Din ultimul caiet al revistei „Secolul 20” (nr. 210—211—212), consacrat temei evocării biografice, reținem cu plăcută surpriză itinerariul lui Geo Șerban în Viena de azi, reconstituire de pioasă aducere-aminte a locurilor pe unde va fi trecut Eminescu, a atmosferei acelei sfîrșit de secol, într-un burg în plină prefacere editară.

Pe urmele furnizate de jurnalele altui mare inaintaș al culturii noastre, Titu Maiorescu, Geo Șerban descinde în Viena cu ochi de restau-

rator, pentru a resuscita, salvîndu-le în memorie, edificii de altădată; în cadrul peisajului de azi, el recompune, uneori fictiv, străzile itinerariului studentului Mihai Eminescu, casele în care va fi locuit, universitatea, teatrul. O lume a umbrelor celor ce au fost odinioară și care trebuie să fi populat și conștiința poetului e reînviată cu scrupulozitatea istoricului, adică prin utilizarea erudită a documentelor de arhivă și a picturilor de epocă. Strălucesc siluetele actrițelor Frederica Bogner și Augusta Baudius, pe care Eminescu le-a admirat pentru frumu-

sețea și pentru arta lor, în vechea sală a teatrului din Michaelerplatz sau în propriile lor saloane, deschise închinătorilor Thaliei.

Evocarea e întregită de un grupaj de fotografii, printre care ne-au impresionat un panou de afișaj din 1873 și portretele acelor glorii ale scenei vieneze.

Contribuțiile documentare ale lui Geo Șerban, realizate cu atîta ingeniozitate și talent, se înscriu alături de cele ale eminescologilor mai noi I. Crețu și Augustin Z. N. Pop.

C. R. M.



Yannis Ritsos, o aniversare

Marele poet grec, de renume mondial, Yannis Ritsos împlinește venerabila vîrstă de 70 de ani. Prieten al țării noastre — ia prima vizită în România, i-a închinat un volum de poezie cu titlul „Arhitectura copacilor“; în talmăcirea sa a apărut pentru prima oară în Grecia o „Antologie a poeziei românești“ — Yannis Ritsos și-a văzut cel dintîi volum tradus și editat în afara granițelor patriei sale, tot în România. De-a lungul anilor, în mai toate revistele literare românești au apărut poezii și poeme ale sale, traduse de cîțiva dintre cei mai de seamă poeți (Miron Radu Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Nina Cassian, Tașcu Gheorghiu, Geo Dumitrescu, Veronica Porumbacu, Cezar Ivănescu, Maria Banuș, Mihai Beniuc, Marcel Breslașu, Mihai Dragomir, Alexandru Andrișoiu ș.a.).

Și ca autor dramatic, numele lui Yannis Ritsos a apărut pe afiș, pentru cea dintîi oară, în România. O primă piesă a lui, *Dincolo de umbra chiparoșilor*, a fost prezentată la București de un ansamblu de teatru grec; însă adevăratul său debut de dramaturg, pe o scenă profesionistă, se leagă de piesa *Toiegele orbilor*, reprezentată din inițiativa regretatului om de cultură care a fost Nicolae Istrate, pe atunci secretar literar al Teatrului de Stat din Brăila. A urmat poemul dramatic *Bătrînele și marea* — un cor de șapte bătrîne și o „căpităneasă“. Un

spectacol TV în două personaje, încarnate de Eugenia Dragomirescu și Gheorghe Cozoriți, a transformat o selecție de poezii scurte, prin subtila alegere și interpretare, într-un emoționant dialog poetic. Un ecou neobișnuit în public a avut una dintre capodoperele sale, poemul dramatic *Sonata clarului de lună*, lansat, într-o tulburătoare versiune scenică, de către actrița Dana Comnea. Recent, a fost reprezentată o altă piesă, *Dealul cu fîntină arteziană*.

Toate aceste montări au fost premiere absolute. Astăzi, poeme ale sale (*Sonata clarului de lună*, *Bătrînele și marea*, *Casa moartă*, *Elena*, *Rămas bun*, *Ismena*, *Hrysothemis*, *Arborele din închisoare și femeile* ș.a.) sînt prezentate în multe țări în spectacole de poezie dramatică, obținînd elogiile criticii și publicului și prilejuind succese unor mari actori ca Edwige Feuillère, Roger Blin, Loleh Bellon, Irena Iun, Catherine Sellers, Nicolas Pignon, Didier Vaës, Judith Magre, Titika Nikiforaki, Nikos Hadziskos ș.a.

Ritsos a mai scris patru piese, încă jucate.

În dramaturgia lui, elementul poetic și cotidianul se întrepătrund continuu; nu e un contrast, ci sînt trepte ale uneia și ace-

(Continuare în p. 92)

Yannis Veakis

Opera lui Yannis Ritsos în România

- Poeme, volum, 1958 (traducerea, Ștefan Popescu și Yannis Veakis)
- A patra dimensiune, volum de poezie, 1964 (traducerea, Nina Cassian)
- Culegere de poezii, 1966 (traducerea, Nina Cassian)
- Dincolo de umbra chiparoșilor, piesă, reprezentată în 1959
- Toiegele orbilor, piesă, Teatrul din Brăila, 1963 (traducerea, Ștefan Popescu și Yannis Veakis; regia, Yannis Veakis; scenografia, Elena Pătrășcanu-Veakis)
- Bătrînele și marea, poem dramatic, Teatrul Mic, 1967, și Teatrul TV (traducerea, Nina Cassian; regia, Yannis Veakis; scenografia, Elena Pătrășcanu-Veakis)
- Sonata clarului de lună, poem dramatic reprezentat în 1960 (traducerea, Miron Radu Paraschivescu și Yannis Veakis; interpretarea, Dana Comnea)
- Dealul cu fîntină arteziană, piesă, Teatrul de Stat din Sibiu, 1977 (traducerea, Yannis Veakis; regia, Nicoleta Toia; protagonistă, Anca Neculce-Maximilian)

Lumea într-o replică

ȘTEFAN IUREȘ

„În locul dumneavoastră, domnule conte, eu zău că n-aș crede nici un cuvînt din tot ce vă spunem“

Beaumarchais, „Nunta lui Figaro“

La Paris se află un bulevard Beaumarchais, iar pe vechea, animata arteră cu acest nume poate fi admirată statuia închinată părintelui literar al lui Figaro. Bărbat în floarea vârstei, nu foarte zvelt, dar care își poartă cu personalizată eleganță travestiurile marmorei — cele două perechi de bucle orizontale ale perucii, „dantela“ debordînd minecile jiletcii, ciorapii „de mătase“ bine întinși pe gambe, pantofii încătărămați, în fine, oblic barînd coapsa stîngă, o floretă de salon. Domnul Pierre Augustin Caron este, și în proiecția-i statuară, mîndru de drumul parcurs în societate de către fiul unui simplu ceasornicar. Un zîmbet fin arcuiește buzele gata să articuleze cine știe ce *mot d'esprit*. Nu îmi este clar dacă monumentul e orientat cu fața către piața Bastiliei, însă acest detaliu topografic nu prezintă nici o importanță: personajul glorificat aici contemplant oricum anjururile fostei fortărețe. Dacă istoria ar fi fost mai consecventă cu propriile ei concluzii, soclul statuii lui Beaumarchais ar fi fost tăiat din blocurile de piatră ale temniței demolate la 1789.

Redusă la liniile sărace ale unui pretext dramatic, *Nunta lui Figaro* se poate rezuma în vreo cincizeci de cuvinte: istețimea lui Figaro, căreia contele de Almaviva îi datorează finalizarea matrimonială a poveștii de iubire din Sevilla, are de luptat apoi, la castelul Aguas Frescas, cu apetiturile adulterine ale aceluiași Almaviva, de astă dată „vînată“ fiind Suzanne, prima cameristă a contesei și logodnica fostului bărbier devenit valet și intendent; istețimea, stimulată de primejdie, învinge, iarăși, așa încît trivului aristocrat e pus cu botul pe labe. Dar încercați să povestiți, cu fidelitate de scrib, suita de întîmplări, de tertipurii, de planuri și contraplanuri, toate lațurile pitite cu grijă în această uriașă pădure de tentații, toate acele curse de care eroii nu scapă decît pentru a pica, mai bine, într-o capcană pregătită alături! Vă veți da bătuți; veți admite, rizînd, că băiatul sortit să ajungă comediograf s-a învîrtit cu folos prin atelierul tatălui său, ceasornicarul, fiindcă nenumăratele ruțițe dințate ale acestui *imbroglio* se îmbină, se împing, se stîrnesc și se rețin cu precizia

unică pretinsă drăcoveniilor mecanice de măsurat timpul; iar în cele din urmă, puînd capacul la loc, vreau să zic că uitînd de minuțioasa mașinărie dinăuntru, vă veți mulțumi cu cercetarea curentă a ceea ce se indică pe cadran: ultimii doi timpi dinaintea revoluției.

Fără doar și poate, pe cînd lucra la acest vesel ornic, lui Beaumarchais încă nu-i trecuse prin minte că arcul principal — indignarea — e alcătuit dintr-un „metal“ excelent, ale cărui virtuți, apreciate cîțiva ani mai tîrziu, aveau să asigure și funcționarea dispozitivului italianesc de descăpătinare, propus de milosul doctor Guillotin, membru al Constituantei. Beaumarchais observa pur și simplu că, presată de evoluția moravurilor, nobilimea înțelegea să lase puțin leșt — bunăoară abandonarea voluntară a așazisului drept senioral al primei nopți — fără ca, în fapt, liberalizările „individuale“ să atingă fondul privilegiilor de clasă, necum să stingă anacronismul strident al existenței castelor parazitare. După veacuri de despotism nedisimulat, nețărîmîrit, aristocrația trebuia să facă efortul, mare, pentru ea, de a reduce cu cite o parcelă împărăția bunului-plac; iat-o pusă în situația să consimțită, de ochii lumii, că un cărbunar e rege la el acasă, că un pat nupțial nu are nimănui de dat vamă, că amorul nu stă sub jurisdicția latifundiilor. Însă concesia făcută cu jumătate de gură, și a cărei generozitate princiară trebuie sărbătorită cu osanale rimate, e contrazisă, ici-colo, de poftă ancestrale. Scoaterea lupului din cojocul de oaie dictează caracterul comic al revoltei lui Figaro, dar faptul că lupul rămîne să prezideze în continuare ospetele, nunțile și judecățile stînei, așa „pocăit“ cum se pretinde, nu lasă nici o îndoială asupra sentimentelor nutrite de către cei ce, de astă dată, „i-au scăpat“: pentru Almaviva, morala se cuvea a fi mai contondentă. Deocamdată el a obținut o nemeritată amînare.

La două sute de ani de la nașterea lui Figaro, cheltuiala de vervă, inteligență și inventivitate pentru obținerea recunoașterii unui drept atît de elementar ar trebui să ne pară excesivă. Nu e. Materia explozivă

îngrămădită în spiritul lui Figaro dovedește o valabilitate neexpirată pentru arsenalele gândirii critice și polemice, într-o lume încă bolnavă de inechitate. Monologul din actul al cincilea, marele bombardament asupra privilegiilor, răvășește o arie tematică uriașă: drept-justiție, învățămînt-piața muncii, dramaturgie-teatru, diplomație-ingerințe din afară, presă-cenzură, structuri sociale-opinii economice, industria divertismentului-oficializarea fraudei. Regăsim aici, firește, zigzagul biografic al protagonistului, om care spune despre sine, cu picarească satisfacție, „am văzut tot, am făcut de toate, am trecut prin toate“. Dar, la o a doua vedere, apare spiritul investigației sistematice, la locul lui pentru gândirea unui contemporan al Enciclopediei. Sentințele despre strîmbătatea lumii feudale nu ar fi sunat prea convingător, probabil, dacă ar fi fost rostite de un paria, politicește orb și, în cîmpul inițiativ, paralytic. Avem însă de-a face cu Beaumarchais-Figaro, un self-mademan de maximă mobilitate, oricînd dispus să-și convertească experiențele trecute într-o întreprindere — aventură nouă, apt să învețe orice, de la oricine, fiindcă cu geniul oportunității, vrăjitor al contactelor umane, pion care a dedus, studiînd jocul social din lăuntru al acestuia, dreptul pionilor de a se transforma în regine... Cînd supune judecării societatea negatoare a acestui drept, el are conștiința meritului într-atît de dezvoltată, încît, față-n față cu infumuratul adversar care, pentru a-și doborîi noblețea, are, rangul și funcțiile nu și-a dat decît osteneala de a veni pe lume, el, Figaro, izbucnește: „Încolo ești un om ca toți ceilalți; pe cînd eu, zău așa! pierdut în mulțimea anonimă, a trebuit, ca să trăiesc numai, să desfășor mai multă știință și mai multă iscusință decît a fost nevoie, timp de o sută de ani, pentru a governa întreaga Spanie; și vrei să te măsoari cu mine?“ Cuvinte, ton, construcție sintactică, totul respiră nestrămutată încredere în victorie, care e un sentiment încorporat „clasei în atac“, deși autorul ultimei sintagme a fost poetul altei revoluții. Superioritatea științei și a iscusinței personale asupra titlului moștenit prin succesiuni degenerescente conferă lui Figaro (chimist, spîter, chirurg, veterinar, economist, literat, ziarist, compozitor etc., etc.) statura unui Gulliver deocamdată culcat pe o targă cu roțile, dar în orice moment capabil să rupă păienjenii în care-l ține armata de liliputani Almaviva, stăpîni lovii de un nanism istoric.

Și, totuși! Ora deciziei se amîină mereu; amețitorul imbroglu își tot multiplică ițele, pînă la impresia că fioriturile comediei deviu scop în sine; admirăm ascuțimea minții tînarului intentent de castel, simpatizăm cu agilitatea sa de scamator al soluțiilor, ne lăsăm cuceriți de ușurința cu care plimbă — cînd pe creștet și cînd pe călcîi, ba și pe genunchi, umeri, șolduri, ceafă sau nas — toată greutatea intrigii, ca un Pele devenit una cu mîngea lui; în cele din urmă, fără a putea

vorbi despre oboseală, încercăm anumite îndoieli — nu cumva jocul este împins prea departe? Domnul conte este bătut pe terenul său, cu mijloacele care-i sînt lui favorite, întrucît se exersează de numeroase veacuri, adică piruete, fandări, eschive, un *assaut* mai elegant decît altul, Contele primește (strîmbîndu-se) lecție după lecție de la acest subaltern care și-a găsit pînă și părinții din pură întîmplare, după ce, fără de știre (caricatură oedipiană? !), își scosese tatăl, pe Bartholo, din competiție și fusese invitat să devină soțul Marcelinei, care-i este mamă.

Comedia lui Beaumarchais capătă, astfel, un caracter demonstrativ: s-a sfîrșit cu izbînzile împlătoșăților, vine vremea celor sprinteni, păzea! Dar avertismentul șoptit cu eleganță în salonul castelului, și nu urlat dincolo de porțile acestui castel, încheiat cu niște cuplete de vodevil, nu pe cadencele Carmagnolei, subliniat cu plecaciuni ușoare, nu cu pietre care sparg capul, era un avertisment sortit să fie neglijat.

Mai ales că Figaro, tot potrivit și neșajele pe codul lumii crepusculare în care se mișca, se pretindea gentilom. Adevăratele lui rude literare, Scapin, Sganarelle, Scaramouche, erau mulțumite dacă, printr-o fentă de ultima clipă, reușeau să evite o bastonadă. Valeții aceia din spița arlechinilor trăiseră însă într-un veac mai respectuos cu scara celor puternici. Erau și mai puțin subtili: ei vroiau să fie crezuți și cînd li se împlina să spună adevărul, și cînd îndrugau minciuni, adică adesea. Dezbărat de această onorabilă naivitate, Figaro se arată detașat de verbul său, deși își definește natura artistică tocmai prin intermediul verbului. Cam în felul în care minutorii apar cu păpușile în mîini, la rampă, odată spectacolul încheiat. În disprețul „omului de încredere“ pentru stăpînul său profitor se amestecă și un pic de milă; îi mai acordă deci o șansă, venind foarte aproape de obrazul lui Almaviva și privindu-l în ochi: stăpîne, sîntem doi dușmani, nu te lua după forme, interesul tău ar fi să-mi răstălmăcești spuselor! Or, Almaviva nu-l crede, tocmai acum, cînsit. Va avea de tras consecințele. Desigur, cînd o să înceapă furtuna, nodul strîns al contradicțiilor va trebui tăiat cu instrumente mai redutabile decît un „simplu“ brici. Situația va fi totuși atît de încurcat dramatică, încît inteligența scăpărătoare a fostului valet, spîter, pamfletar, economist etc., etc. ar fi deosebit de binevenită. Răsplata ar putea fi, de ce nu, recunoașterea oficială a altădată rîvnitului titlu de gentilom. Pios și caraghios deziderat! Cetățeanul Almaviva se agită perfect inutil, deoarece cetățeanul Figaro este ocupat, ocupat pînă peste cap, *tenir les ficelles* este o treabă complicată într-o revoluție, așa că unele fire se rup, nu-i nimic, pînă se descurcă ele cumva vom pleca puțin în exil, iar la întoarcere vom fi cam bătrîni, cam osteniți — și vom muri, deocamdată uitați, însă tari pe dreptul nostru la o statuie pe un bulevard circulat.

CRONICA DRAMATICA

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

CITADELA SFĂRÎMATĂ

de Horia Lovinescu

Data premierei : 5 aprilie 1979.

Regia și decorurile : MIRCEA MARIN. Costumele : PUIU ANTEMIR. Ilustrația muzicală : MARIA PRÎSCU. Imaginile de film : VASILE POLIZACHE și DANUȚ MIHAILĂ.

Distribuția : VICTOR IONESCU (Grigore Dragomirescu) ; MAYA INDRIEȘ (Emilia) ; DAN SÂNDULESCU (Matei) ; NICOLAE MANOLACHE (Petru) ; LUMINIȚA BLĂNARU (Trina) ; EUGENIA EFTIMIE (Bunica) ; ZOE MARIA ALBANI (Adela) ; COSTACHE BABII (Costică) ; MARIA RUCSANDRA DOBRE (Marie-Jeanne) ; ION JUGUREANU (Georges Gättescu) ; DAN DOBRE (Dan Pleșa) ; COCA BLOOS (Caterina).

La un sfert de secol de la prima ei, antologică, reprezentare, *Citadela sfărîmată* se păstrează ca o scriere fundamentală a dramaturgiei noastre contemporane, cea mai reprezentativă, sub raport teatral, pentru șocul psihologic produs de revoluție asupra mentalităților și deprinderilor burgheze. Succesivele ei lecturi și montări au dezvăluit, de fiecare dată, alte aspecte semnificative ale radicalelor transformări care au remodelat societatea românească în istoricul deceniu '40-'50. Pe rînd, piesa a fost citită ca o critică de tip ibsenian a familiei-celulă a societății burgheze, ca un document atestînd „nașterea unei lumi noi”, ca o analiză dramatică a conceptului de libertate, în diversele sale ac-

cepții moderne — de la fascinația „actului gratuit” și a trăirii „în absolut” la negarea liberului arbitru —, ca o pledoarie pentru înțelegerea necesității istorice.

Trecerea timpului, modificările de gust și de perspectivă nu au clintit nimic din construcția solidă a piesei, nu au alterat justetea viziunii ; dimpotrivă, piesa s-a „clasicizat”, personajele s-au stabilizat în prototipuri, iar clișeele de limbaj, rezolvările simbolice maniheiste din final, într-un cuvînt, tributul dat sociologismului, potențează cu un farmec al documentului apartenența dramei la o epocă de neconfundat.

Actuala lectură de pe scena brașoveană este semnificativă pentru mentalitatea și gustul unui public tînăr, care privește sfărîmarea citadelei burgheze cu o curiozitate detașată, care ia act, fără o implicare emoțională, de evenimentele istoriei și de ecoul lor, cu repercusiuni ridicole sau, dimpotrivă, tragice, asupra destinelor. Montarea concepută și realizată de Mircea Marin, semnată al regiei și al scenografiei, extrage cu energie piesa din registrul tragicomediei realiste, refuzînd patetismul trăirilor. Conflictul care-i desparte pe membrii familiei Dragomirescu nu se conturează tranșant ; tensiunea dramatică e voit scăzută ; Matei e detronat din locul central al acțiunii, magnetismul pe care-l exercita asupra celor din jur e vizibil atenuat. Asistăm la desfășurarea unei cronici bogate în referințe asupra unei epoci, consultăm o fișă sociologică necesară la completarea unui tablou istoric, fișă în care toate personajele par de egală însemnătate, pentru a înțelege exact tot ceea ce s-a întîmplat. Distanța regiei față de personaje, privirea ironică și răceala obiectivă dau spectacolului o perspectivă inedită, dar binevenită, aceea a prezentului. În umbra caracterelor și a faptelor se desenează lucid exegeza critică, în care ghicim nevoia de clarificare a unor psihologii și comportamente față de care a dispărut atitudinea partizană. Cel mai edificator, în acest sens, apare Matei, care își pierde de la început aureola (în piesă, această deposedare se realizează treptat), teoriile sale vîdîndu-se la fel de ridicol pernicioase și de mărunt găunoase ca și afacerile clanului Costică-Adela sau perorațiile bătrînului Grigore. Micșorarea dimensiunilor locuitorilor citadelei se obține prin raportare la scara istoriei. Fîndcă drama de familie e proiectată

mereu spre exterior, zbaterile sînt confruntate cu evenimentele din afara zidurilor casei. Evenimente sugerate simplu, ingenios și funcțional, prin imaginile „jurnalului de actualități“ ce „curg“ pe panoul-fundal-ferestră a casei, imagini care, laolaltă cu o bună coloană sonoră, imprimă tonalitatea epocii (războiul, insurecția antifascistă, anii construcției, naționalizarea etc.), insistînd asupra cadențelor ei eroice. Decorul susține caracterul demonstrativ al reprezentației, traducînd în metaforă analiza declinului inevitabil al unei lumi cu puțini supraviețuitori. Simbolică scenografică este însă supralicitată prin repetarea motivului scării; personajele sînt mereu pe trepte, în repetate încercări de ieșire, de evadare, de suis, dar și în coborîri și prăbușiri, sugerînd, firește, visuri de înălțare și înfrîngeri. O selecție mai riguroasă a acestor mișcări-semn ar fi valorizat mai pregnant accentele decisive ale montării. În contrast cu această retorică a mișcării dinlăuntru celor trei acte, spectacolul are o viață bogată și continuă între acte; fluxul vieții scenice e continuu; el începe înainte de prima replică și se desfășoară și în pauze, personajele, mai ales cele comice incriminate, mișcîndu-se în ipostaze tipizate, ceea ce accentuează caracterul de cronică de epocă.

Distribuția, deși acoperă doar cu modestie cîteva dintre rolurile de prim-plan, e în general judicioasă, atentă la detaliul de comportament apt să caracterizeze. Evitînd relief caracterologic, refuzînd statura ieșită din comun, personalitatea, lumea citadelei s-a desenat, în ansamblu, socialmente jalnică, derizorie în dramă, devitalizată în comic. Ca reușite, notăm realizarea rolului savantei Dinescu de către Eugenia Eftimie — „rol-model, rol-ideal“ — echilibrat, în tonuri simple armonioase, firesc calde. Apoi, configurarea unui Matei dintru început învins, dintru început bolnav, măcinat de morbul ratării și steril sufletește, realizat de Dan Săndulescu cu sobrietate și dureros rictus interior. Oponentul lui e Petru, personaj cu o trăire puternică, căruia Nicolae Manolache i-a dat o prezență vibrantă, marcată printr-o tensiune comprimată, acordată la desfășurarea evenimentelor. În rest, rolurile sînt acoperite cu efort și concentrare, sub un riguros control profesional, compunînd caracterologic o lume închisă, cu puternice tradiții în teatrul românesc, mai ales în comedia interbelică: Victor Ionescu punctează discret fanfaronada și decrepitudinea lui Grigore Dragomirescu, Maya Indrieș siluetează o mamă supusă, fără drept la cuvînt, Costache Babii excelează caricaturizînd subțire pe venalul imbecil Costică, Ion Jugureanu are dreptă măsură în indicarea nulității diplomatului Gătescu, Zoe Maria Albani și Maria Rucsandra Dobre (Adela și, respectiv, Marie-Jeanne) portrețizează noi „gaițe“. În rolurile „pozitive“, fatal atinse de schematism, Coca Bloos (Caterina) și Dan Dobre (aviatorul Pleșa) s-au mișcat corect, dar fără prea mare vioșenie (interpreta învățătoarei reușind să devină antipatică nu

numai clanului expropriat), iar în rolul generos al zbuciumatei Irina, Luminița Blănaru convinge, prin priviri și tăceri, de mediocritatea unei iubiri provinciale.

Permanentă temă de studiu pentru regizori și actori, dramaturgia originală și-a reafirmat acum, la Brașov, capacitatea de a incita la noi lecturi scenice, îmbogățînd, printr-o demonstrație convingătoare, cunoștințele unor noi generații despre valorile teatrului românesc contemporan.

Mira Iosif

TEATRUL DE STAT DIN REȘIȚA

FRUMOASELE OLANDEZE

de Gh. Vlad

Data premierei: 13 aprilie 1979.

Regia: GRIGORE ALEXANDRESCU și CORNEL MANOLESCU. Scenografia: ERIKA CERCEGA-MANOLESCU.

Distribuția: CONSTANȚA STOIA (Irina Preduț); COCA MIHALACHE (Petria Rotaru); GRIGORE ALEXANDRESCU (Poponete); GEORGE UR-LICĂ (Țivriș); DAN IVĂNESEI (Ștefan Bogdănescu); ECATERINA TOTHCRIȘTEA (Lizica Vrabie); IULIANA DORU (Catrina Păpălău); ZENO BALINT (Stan); LIVIA BALINT (O mulgătoare).

O comedie care ne reamintește de clasicul teatru burlesc, deși cuprinde numai elemente din realitatea imediată, este *Frumoasele olandeze*, publicată în revista noastră* sub titlul *Păcăleala*, revăzută, însă, și adăugită, într-o variantă pentru scenă, de autorul ei, Gheorghe Vlad. Teatrul de Stat din Reșița a introdus această farsă populară în repertoriul său, nu cu totul întîmplător. Gheorghe Vlad este un obișnuit al casei, la Reșița. Mult discutata *Comedie cu olteni* a cunoscut aici, pînă acum, peste șase sute de reprezentații, rămînînd în continuare în repertoriul curent al teatrului și — după toate aparențele — avînd șanse să se mențină și în multe alte stagiuni.

Frumoasele olandeze, pusă în scenă de doi actori ai teatrului (se pare că nu chiar debutanți în dificila meserie de regizor), a

* „Teatrul“, nr. 10/1978.



Scenă din spectacol

fost, în seara premierei, un spectacol des aplaudat, fapt care a putut demonstra elocvent, oricui, că, dacă există o dramaturgie pe gustul de azi al publicului majoritar, aceea este, incontestabil, și a lui Gheorghe Vlad.

Demersurile dramaturgice ale autorului nu mi s-au părut pînă acum a fiinti neapărat un studiu aprofundat al caracterelor. El a ales comicul născut din jocul vorbelor de spirit, din situații cel puțin amuzante, desigur, pentru a lovi în ideea de rău, dar nu cu răutate. De aici, și acele rezerve ale unor critici care, deprinși cu alte tensiuni ale comicului, îi reproșează lui Gheorghe Vlad o anume teamă de adîncimile adevărului din viață.

Dar scriitorul a ripostat într-un mod original celor indiferenți față de opera sa, rămînînd fidel sieși, crezînd cu pasiune în menirea sa, în locul și rostul pe care, într-o literatură bogată, îl au, la urma urmelor, nu numai deschizătorii de drumuri, ci și cei care continuă un drum, e drept, bătătorit de înaintași, dar cu atît mai sigur.

Numai că, de data aceasta, în *Frumoasele olandeze* (într-o cooperativă agricolă de producție, sînt achiziționate niște vaci de rasă olandeză, cu mare randament în producția de lapte, dar care, pînă la urmă, se dovedesc a fi, pur și simplu, din rasa bălțata românească), Gheorghe Vlad pare că și-a trîdat (acesta este cuvîntul!) modalitatea de creație. Nu a renunțat la valoroasele lui neoașisme olteneste, nici la repli-

cile capabile să permită unui actor să se odihnească. „Erezia“ lui Gheorghe Vlad este de altă natură. Dînd drept de existență și unui substrat semantic, pe tot parcursul piesei (ajutat de confuzia lingvistică, îndătinată de proverbe, între om și animal, între turmă și mulțime), i-a creat spectatorului plăcerea de a sorbi, dincolo de elementele obișnuite și superficiale ale farsei, și altfel de înțelesuri.

Dacă, la lectură, textul *Păcălelii* nu prea dădea mură-n gură substratul semantic de care vorbeam, spectacolul — și aici este marele merit al celor doi actori-regizori — a făcut ca ambiguitatea replicilor și a situațiilor să fie mai evidentă, rîsul căpătînd, în felul acesta, din cînd în cînd, doza de amar convenită. Desigur, planul narativ de suprafață își are, și el, cîțimea lui de interes, autorul vizînd, în stilul bunului-simț țărănesc, satirizarea falsei modernizări, a împrumutului de structuri și forme, care nu își au, în producția de bunuri din mediul rural, un fond adecvat. Gheorghe Vlad reia cuplul comic care, într-un fel, l-a consacrat; de data aceasta, Poponete și Țivriș și-au cumpărat calculatoare electronice de buzunar, pentru a socoti cînd și cît să dea de mîncare vacilor perpetuu înfometate. Acest cuplu apare acum în blugi și păstrînd calculatorul adăpostit sub căciulă. Cum noua lor descoperire nu reușește să potolească mugețul insistent al cirezii, la un moment dat, Poponete și Țivriș încep să răspundă mugetelor cu mugete. Este aici o reluare, prin

planul secund creat, a unor modalități consacrate de farsele medievale. Dar personajul cel mai important al lui Gheorghe Vlad este (cine ar fi putut bănui această surprinzătoare mutare a centrului de greutate, într-un text dramatic?) o apariție aproape episodică, nebuunul satului, Stan, fost tractorist, care, victimă a unui accident provocat de nerespectarea regulilor de protecție a muncii, a rămas cu un refren biciuitor, *haida-haida* (pe care rubrica „fapt divers“ a ziarelor noastre l-a criticat la vremea potrivită), vizînd forțarea ritmului de muncă în unele unități productive conduse de indivizii care vor să se afirme cu orice preț. Acel *haida-haida*, rostit iute și nemilos, pe dans de călușar, face din Stan (care apare în farsă de câteva ori, dorindu-și mai mult decît orice să-și cumpere o chitară) un element central în schelăria totuși simplă a piesei.

Grigore Alexandrescu și Cornel Manolescu, regizorii, precum și scenografa Erika Cercega-Manolescu, au dat *Frumoaselor olandeze* lectura caricaturală necesară. Personajele, toate din mediul rural, apar, cu structura lor psihică schematică, bine desenate. Decorul spectacolului — un sediu de cooperativă agricolă și, alături, un grajd cu vaca desenată pe ușă — este, desigur, tot un fel de caricatură.

Dintre actori, îl vom remarcă în primul rînd, cum era și cazul, pe Zeno Balint, fără de care nu știm dacă atît de interesantul personaj Stan ar fi căpătat dimensiunile din seara premierei. Distribuirea lui Zeno Balint în rolul lui Stan a fost, cert, un act de creație regizorală. Se vede, de aici, că la Reșița actorii se cunosc foarte bine între ei, își știu posibilitățile.

Constanța Stoia, Coca Mihalache, Ecaterina Toth-Cristea și Iuliana Doru au reușit să facă față personajelor lor (respectiv, Irina Preduț, Petria Rotaru, Lizica Vrabie și Catrina Păpă-lău), uitînd, totuși, uneori, să șarjeze în acel spirit comic cerut de această farsă țără-nească, devenind, pe alocuri, chiar serios-sentimentale. Livia Balint, în schimb, interpretînd cîteva secunde o mulgătoare, s-a integrat autentic rolului, „smulgînd“ imediat aprecierea generoasă a sălii. Dan Ivăneșei a slujit, numai din cînd în cînd, parodia.

I-am lăsat ultimii, intenționat, pe cei ce i-au intruchipat pe Poponete și pe Țivriș: Grigore Alexandrescu și George Urlică au jucat cu o plăcere vizibilă și cu talent peri-pețiile celor doi țărani care și-au cumpărat un calculator electronic, cu gîndul să muncească, în felul acesta, mai puțin.

Cu un ritm mai bine evidențiat, subliniînd mai apăsat caricatura, spectacolul reși-țenilor poate intra și în repertoriul de tur-neu. Și nu numai în vederea unui succes „de casă“.

Paul Tutungiu

TEATRUL „NOTTARA“

MIZANTROPUL

de Molière

Data premierei: 20 februarie 1979.
Regia, traducerea și adaptarea: DAN NASTA. Decorurile: DAN NASTA, CONSTANTIN RUSSU. Costumele: CONSTANTIN RUSSU.

Distribuția: ALEXANDRU REPAN (Alceste); DORIN VARGA (Philinte); CONSTANTIN BREZEANU (Oronte); EMILIA DOBRIN BESOIU (Célimène); CATRINEL PARASCHIVESCU (Eliante); GILDA MARINESCU (Arsinoé); MIRCEA JIDA (Acaste); VALERIU PREDA (Citandre); VALERIU ARNAUTU (Basque); ION POPA (Comisarul); VIOREL COMĂNICI (Du Bois).

Inscrierea *Mizantropului* în repertoriu onorează Teatrul „Nottara“ și pe Dan Nasta, regizorul spectacolului. Nu numai pentru că aduce în fața publicului una dintre capodoperele clasicismului francez, extrem de rar reprezentată la noi, dar mai ales pentru că a te măsura cu Molière, cu acest Molière, nu e glumă.

Intr-adevăr, istoria literară abundă în exegeze contradictorii cu privire la această operă, care seamănă și nu seamănă cu autorul ei, în așa măsură încît și imaginea sa scenică a oscilat, de-a lungul timpului, între dramă și comedie, depinzînd, evident, de punctul de vedere al interpretărilor, dar și de faptul că textul însuși se adaptează unor asemenea posibilități. Repet, *se adaptează*, fără, însă, a avea nevoie de „adaptări“, operate, totuși, pe multe scene — inclusiv cea franceză — iar acum, la noi, de Dan Nasta.

S-ar părea că adaptarea lui Dan Nasta e mai mult de ordin spectacular. Din capul locului, regizorul și-a pus aceeași întrebare: „Este Alceste un personaj de dramă sau de comedie?“ Și răspunsul — cel puțin, așa reiese din studiul publicat în program — sună: „Privit din sinea sa, dinăuntru în afară, este, fără tăgadă, un personaj dramatic, chiar tragic; privit din afară, este un personaj comic, atît cît poate fi comic un suferind, al cărui ridicol adaugă risului unora reflexiv dureros-meditativ al altora“. Pînă aici, nimic nou, *în esență*. Este unul dintre argumentele destul de frecvent exprimate asupra interpretării lui Alceste și, poate, cel mai exact. Nasta nu s-a oprit doar la acest aspect, ci a recitit *Mizantropul* într-o

înțelegere proprie, atribuindu-i o dimensiune filozofică dincolo de intențiile autorului, dar posibilă și seducătoare prin filiație spirituală. Comentînd celebre replică concludivă a lui Alceste („Trădat din toate părțile, covîrșit de nedreptăți / Am să ies din prăpastia în care triumfă viciile / Să caut pe pămînt un loc îndepărtat / Unde să aflu libertatea de a fi un om demn”), regizorul descoperă „colțul îndepărtat de pămînt unde Mizantropul pleacă să-și caute libertatea de a fi un om demn, în el însuși. Nu într-o altă lume, care nu există”. Astfel înțeală, „mizantropia este — după Nasta — aventura spiritului care-și cunoaște posibilitățile de ascensiune pe spirala necruțătoare a devenirii umane, căreia Goethe îi spunea : devino ceea ce ești !”.

Probabil că urmărind să dea spectacolului această perspectivă larg generalizatoare, Dan Nasta l-a scos din epocă, situînd-l în cea mai actuală contemporaneitate. Costumele sînt de azi, Célîmène cochetează la telefon etc., etc. În principiu, nu poți avea nimic împotriva procedului, cu atît mai mult cu cît montări de opere clasice, în costume moderne, s-au mai văzut, și nu de ieri-alaltăieri. Important e dacă o astfel de mizanscenă servește sau nu textul, îl face să vorbească mai direct publicului sau să pună mai bine în valoare lectura personală a regizorului. În ce mă privește, nu cred că s-a obținut acest lucru. Dimpotrivă. Las la o parte faptul că „dezbrăcarea” clasicilor a devenit în așa măsură o modă, încît mărtu-

risc că a început să-mi fie dor să-i mai văd și „în epocă”. Nu e vorba doar de gust personal, ci de o problemă de cultivare a publicului, care trebuie, înainte de orice „adaptare” experimentală, sau odată cu ea, să dobîndească o imagine cît mai fidelă a dramaturgiei clasice, așa cum are în cazul prozei, al poeziei sau al artelor plastice. Asta, pe de o parte. Pe de alta, în asemenea „actualizări” simpliste, se pierd o sumedenie de detalii ce nu sînt exclusiv de scenografie sau de costum, ci de relațiile dintre personaje, de o întreagă ierarhie socială, de înțelesuri și subînțelesuri, care, scoase din contextul dramaturgic original, alterează însăși valoarea artistică, fără a-și atinge ținta. Firește că, în linii mari, valorile permanente pot fi păstrate chiar dacă se face o lectură în sacou, frac, maiou sau salopetă. Sărăcierea se produce totuși, ca și acum, în cazul *Mizantropului*. Cu toată interesanta meditație a lui Dan Nasta asupra textului, spectacolul nu o comunică prin „actualizare”. Poate că n-ar fi comunicat-o nici altminteri, dar nu din pricina decorurilor și costumelor. Rezistă și trece rampa tot ceea ce a rămas din *Mizantropul* lui Molière : violentul rechizitoriu împotriva nedreptății, corupției, ipocriziei, lingușirii, a viciului sub toate aspectele. Satira e exploatată, aș spune, cu voluptate, Alceste al lui Alexandru Repan rostindu-și partitura cu o vehemență aproape patetică, ca pe un imens monolog, dintr-o răsufflare. Acesta e, într-un fel, un cîștig. Ce se pierde, e complexitatea personajului,

„Mizantropul” lui Dan Nasta — esul dramatic al unui gînditor al scenei și o profesiune de credință



caracterul său tragicomic, ridicolul unor situații în care e plasat de autor, tocmai pentru a sublinia biata, zadarnica sa luptă donquijotescă, așa cum bine o caracterizează Nasta, fără însă a o face să transpară scenic, furat probabil de ideea „deposedării purificatoare” a unui Alceste ce trăiește doar în imaginația sa.

Se mai pierde și contextul lumii în care se mișcă Alceste, context care e departe de a deveni obiectul vehemenței satirice a eroului principal. Rămii, dimpotrivă, cu impresia că Alceste n-are cu cine să se bată. Nu-i poți lua în serios pe „adversarii” săi, când prin fața ochilor ți se perindă niște fanteșe. După cum nu poți crede într-o Celimène improvizată, față de care Emilia Dobrin Besoiu, distribuită în ultimul moment, nu are nici o vină. Mai aproape de roluri, dar vizibil stingeriți de „actualizare”, sînt Gilda Marinescu, Catrinel Paraschivescu, Constantin Brezeanu, Dorin Varga.

Mizantropul lui Dan Nasta rămîne, totuși, eseu dramatic al unui gânditor al scenei și o profesiune de credință.

Traian Șelmaru

TEATRUL GIULEȘTI

HAINA CU DOUĂ FEȚE

de **Stanislav Stratiev**

Data premierei : 29 aprilie 1979.

Regia : AL. TOCILESCU. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU. Versiunea românească : ION LUCIAN și CONSTANTIN AMARIȚEL.

Distribuția : SEBASTIAN PAPAIANI (Ivan Antonov) ; MIHAIL STAN (Funcționarul) ; PAUL IOACHIM (Omul din lift) ; JORJ VOICU (Evghenii) ; CONSTANTIN COJOCARU (Joro) ; ANA TROFIN (Dermengieva) ; MARIA PĂTRAȘCU (Soția Omului din lift) ; MUGUR ARVUNESCU (Fiul Omului din lift) ; ION CHIȚOIU (Țăranul) ; IARODARA NIGRIM (Gospodina) ; SERGIU DEMETRIAD (Responsabilul) ; SEBASTIAN RADOVICI (Medical) ; SIMION NEGRILA (Ivanov) ; ILEANA CODARCEA (Diko) ; ȘERBAN CELEA (Frizerul).

Vai, cite mii de pagini s-au scris pe tema birocrăției ! De la sketch-uri pînă la piese în trei acte ; de la „microscene” pînă la ro-

mane-fluviu ; de la scenariile pilulelor de desen animat, pînă la cele ale lung-metrajelor artistice ! Scriitorii (și artiștii) nu au ostenit, nu au disperat, nu încetează această luptă cu formularele-tip și cu ștampilele, cu minecuțele și cu ochelarii căzuți pe nas, cu subaliniatele și cu sonațiile aberante. Uneori, e drept, aceste atacuri nu depășesc nivelul glumelor din emisiunile radio-TV „Întîlnirea cu satira și umorul” ; dar să nu uităm nici anumite pagini din Dickens, Balzac, Gogol, Suhovo-Kobilin, Cehov, Maiakovski, Kafka, Ilf și Petrov... La noi, Baranga, Everac și alții și-au exersat, nu o dată, tirul satirci pe această problemă mereu actuală, neplăcut de vitală.

Textul dramaturgului bulgar contemporan Stanislav Stratiev (autor și al *Băii române*, jucată anul trecut la Naționalul craiovean) se apropie de grupul operelor serioase consacrate temei, piese care acuză, nu doar ilustrează ; care te obligă să iei atitudine, și nu doar să contempli ; care te și mîhnesc, citodată. De aceea, recenta opțiune repertorială a Teatrului Giulești mi se pare a fi una dintre cele mai inspirate, din cite am văzut în ultimii ani.

Textul e valoros din mai multe motive. În primul rînd, pentru că demonstrează încă o dată că, așa cum se spune, „adevaratele comedii sînt drame” ; *Haina cu două fețe* nu numai că atacă, violent, birocrăția, ca formă instituționalizată, ci ne arată și consecințele terifiante ale acțiunii acestui uriaș angrenaj hîrtogăresc asupra umilului, pașnicului, onestului individ.

Altă calitate a piesei constă în extraordinara cuplare a realului și a fantasticului ; a cotidianului și a absurdului ; a banalului și a insolitului. Situațiile din piesă pun în lumină revoltătoarele „justificări legale”, aparent logicele argumente birocratice, periculoasa imunitate de care se bucură tagma funcționărească. Oricît de „obișnuite” ar părea, anomaliile existente în comedia lui Stratiev te înfioară : haina pe care o porți și pentru care ți se cere impozit, pretinzîndu-ți-se că-i... oaie ; omul care a rămas agățat, în lift, între etaje, și stă acolo, așteptînd să fie eliberat de fiul său, după ce acesta își va termina școala de mecanic specializați în ascensoare ; funcționarul care nici măcar nu încearcă să închidă difuzorul din birou, deoarece i s-a spus că de cincisprezece ani nu poate fi închis ; muncitorul care primește sarcină să împlinească — mai devreme cu patru ani — cincizeci de ani ; copilul care nu are nume, deoarece la Starca civilă nu i s-a aprobat, și altele, asemănătoare... Risul explodează, dar spectatorul cade pe gânduri și ajunge la concluzii grave și la o atitudine intransigentă.

Ivan Antonov, eroul titular, victima hidrei funcționărești, părăsit pe rînd de prietenii oboșiți să mai cante adevărul, îi spune, la un moment dat, unuia dintre ei : „Dacă nu o să lupți alături de mine, într-o zi și tu o să primești o asemenea hîrtie !” Tenacitatea



Ana Trofin, Sebastian Papaiani, Mihai Stan, Constantin Cojocaru și Jorj Voicu

sa este, pînă la urmă, răsplătită (așa cum știm că biruie credința în adevăr). Dar, cum spunea Sușkin, „răul e mult mai organizat decît binele”: înfringerea lui costă enorm și morala piesei ne arată că numai neabdicînd de la demnitatea condiției umane poți fi învingător...

Realizat de către regizorul Alexandru Tocilescu, spectacolul giuleștean curge tîră poticniri, stîrnind adevărate cascade de rîs, punînd în valoare aproape toate calitățile piesei. Tocilescu știe să facă și face comedie, chiar fără ajutorul coregrafului și al compozitorului: o comedie de calitate, de bun-gust, de haz egal. Poate că în final el n-a găsit soluția cea mai bună (transformarea sacoului în obiect al unor acte de violență fizică); de asemeni, parcă nu întotdeauna profunzimea unor replici reușea să străbată dincolo de stratul facil-comic. Nici soluția scenografică nu avea aici, întotdeauna, funcționalitate (cortinetele pictate). Dar, în ansamblu, spectacolul nu e mai prejos de text; ceea ce înseamnă foarte mult.

Actoriște, reprezentația are cîteva virfuri. Mă gîndesc, în primul rînd, la Sebastian Papaiani și la Mihail Stan. Primul, într-un gen de rol cu care nu s-a întîlnit prea des, a avut tîria să renunțe la irezistibilele lui gaguri, pentru a scormoni în stratul de gravitate al conștiinței eroului său; a realizat excelent tenacitatea lui, epuizanta luptă pentru adevăr, pentru afirmarea frumuseții umane. Alături de el, Mihail Stan reușește o multiplă compoziție în dificilul rol al Funcționarului — demon ubicuu, carierist periculos, oportunist depersonalizat, executant orb, dar

drastic, închizitor modern. Preluînd diferite identități, compunînd temperamente și fizionomii deosebite, Mihail Stan, într-una dintre cele mai bune creații ale carierei sale, a știut să ne conducă spre o poziție morală lipsită de echivoc față de acest gen de dăunător vertebrat.

Lor li s-au alăturat, prin realizări actoricești de dimensiuni variate, Paul Ioachim, Jorj Voicu, Constantin Cojocaru, Ana Trofin, Maria Pătrașcu, Ion Chițoiu, Simion Negrilă, Sebastian Radovici, Ileana Codarcea.

Bogdan Ulmu

Carnet I. A. T. C.

EGOR BULÎCIOV ȘI ALȚII de Maxim Gorki

Unul dintre meritele importante ale Studioului I.A.T.C. este politica sa repertorială. Am putut vedea, în acest an, *A treia țeapă* de Marin Sorescu (în premieră absolută !), *Vedere de pe pod* de Arthur Miller și, recent, *Egor Bulciiov și alții* de Maxim Gorki.



Răzvan Ionescu și Adriana Trandafir

Pentru studenții-actori, întâlnirea cu un text de Gorki constituie o probă serioasă, pe care, însă, spectacolul condus de Laurențiu Azimioară o trece, în cea mai mare parte, cu succes. Viziunea regizorală (poate, și din rațiuni de ordin pedagogic) a acordat o atenție deosebită tuturor personajelor, chiar și celor episodice: de după fiecare ușă cineva ascultă, din fiecare colț, cineva privește, eroii piesei trec mereu prin scenă, sînt mereu prezenți.

Această neîncetată — deși uneori disimulată — agitație reușește să creeze starea proprie piesei lui Gorki: o ostilă neîncredere reciprocă, ce apasă asupra oamenilor și a întâmplărilor. Pe această atmosferă, bine gândită regizoral, se insistă însă excesiv, pe alocuri pînă la demonstrativism. Reliefarea scenică spre care tind multe dintre personajele din planul doi, meritorie, în intenție, păcătuiește prin rezolvare inconsistentă. Ginerile lui Bulciiov, de exemplu, este martor neștiut la majoritatea discuțiilor, ceea ce sugerează că este profund implicat în acțiune; ideea nu se materializează, însă, interpretul (Mircea Dascalu) rămîne o prezență neutră. Expresia vag distantă, vag interesată, pe care o afișează în permanență studentul-actor, nu descoperă trăsături noi personajului.

În legătură cu interpretarea, se impune o remarcă generală, ce poate părea, la prima vedere, paradoxală. Studenții-actori evident dotați, care își acoperă în mare măsură rolurile, păcătuiesc nu prin stîngăcii „inerente începutului”, cum ne-am obișnuit a le numi, ci prin rapida și nedorita adoptare a unor clișee. În fond, s-ar putea ca această remarcă să nu conțină nici un paradox: accesul la formă, la gest, e mai puțin dificil decît cel la esențe. Cu acest amendament, ținem să reliefăm, totuși, efortul artistic al lui Cristian Irimia (un Bulciiov complex, temperament vulcanic, cu piscuri și abisuri sufletești) și al Adrianei Trandafir (sensibilă, cu autenticitate a trăirii artistice, deși tentată, uneori, de gestul exterior). Se cuvin, de asemenea, numiți Mircea Bodolan (cu simț al nuanței și o anume știință a echilibrului), precum și Romanița Cheorpec (pentru discreție și prospețimea mijloacelor). Corect, dar unilateral, personajul creat de Vivian Alivizache; cam stridente, apăsînd excesiv pe pedala comicului de un gust incert, rolurile realizate de Virginia Mirea și Marioara Sterian.

Cristina Dumitrescu

TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

POEZIE, MUZICĂ, DANS

Am văzut, la Sala Mică a Naționalului, un spectacol intitulat *Poezie, muzică, dans*. Titlul sobru și oarecum neutru, putea, la urma urmelor, să justifice un simplu colaj de show-uri: al actriței Teatrului Național Adela Mărculescu, al tinerei dansa-

toare Raluca Ianegic, al muzicianului Gioni Răducanu și al dansatoarei Miriam Răducanu.

S-a întîmplat însă altfel; în fața spectatorilor se naște o sinteză a artelor, în care rigoarea își subordona fantezia, expresia plastică a corpului omenesc, devenită artă, se împletea cu textul poetic, pe fundalul sonor, cînd șoptit, cînd strigat, al uimitorului contrabas. Am crezut a desluși etapele ideii poetice a spectacolului: trăire colectivă a sentimentului patriotic; ca un interludiu, elementul ludic, al nașterii ritmurilor și al exu-

beranței. Întregul e o meditație cu titlul posibil „Onul modern în fața destinului său”. Eterogenia diletantă, capcană a spectacolelor de acest gen, a fost ocolită.

Fericita alegere a textelor de poezie românească contemporană, premisă a reușitei, a înmănunchat verbul patetic al lui Emil Botta, Geo Bogza și Eugen Jebeleanu, umorul Ninei Cassian, suava profunzime a Anei Blandiana și patosul lui Nichita Stănescu. Adela Mărculescu, prezență statuară, în veșminte largi, negre și albe, a trecut de la strigătul de durere la confesiunea șoptită a iubirii

și de aici la joaca de-a sen-surile cuvintelor. Remarcăm în special *Bocetul lui Ion Vodă Armanul, mai numit și cel cumplit* de Emil Botta și *Felul cum plouă* de Ana Blandiana.

Dansul a înfrățit-o pe profesora Miriam Răducanu cu fosta ei elevă de la Școala de coregrafie, azi profesoară și ea, Raluca Ianegic. Personalitatea artistică a celei dinții a stimulat creativitatea celei de-a doua, eliberându-i îndrăzneala și fantezia. Miriam Răducanu ne-a convins atât în registrul tragic (*Doină din Maramureș* —

cu vocea de neuitat a Mariei Tănase, *Bocet*), citi și în *Dialog cu un contrabas*, unde dansatoarea părea a descoperi cu uimire nașterea cîntecului și a ritmului, bucuria însăși. *Amintirile din Spania* ne-au dezvăluit o dansatoare cu un temperament electric; robustă, dar plină de grație, Raluca Ianegic stăpînește perfect dansul modern, excelînd în registrul parodic și dovedind umor (*Iac-așa, În stil... 20, Chiot și joc, Joc cu contrabas*). Ea știe să descompună mișcarea care trenează savant, să treacă din imobilitate, neașteptat și spiritual, în salt.

Contrabasul pare viu în brațele virtuozului Gioni Răducanu; acest „dulap”, cum îl numește, tandru, stăpînul său, șoptește, imploră, se bucură și exultă, în ducăți anume compuse pentru recital.

Mă întreb: există, oare, o popularizare pe măsura ținutei artistice a acestui spectacol? N-am văzut afișe în oraș (decît unul, modest, la casa de bilete) și mă tem că tinerii nici nu știu de existența unui spectacol intitulat, sobru, *Poezie, muzică, dans*.

Elena Tacciu

TEATRUL „BULANDRA”

FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU LUMEA

O reculegere poematiko-muzicală de o remarcabilă profunzime și acuratețe artistică: Florian Pittiș și Mircea Vintilă ne oferă, în fond, două antologii paralele, una de poezie contemporană românească, alta de muzică folk, pe versuri, desigur, tot românești.

Dialogul liric este deschis prin acea cosmogonie sui-generis care este „Confesiunea răului visător” de Nichita Stănescu și se încheie cu un alt poem, des recitat în asemenea ocazii, „Problema spinoasă a nopților” de Geo Dumitrescu. Între aceste repere, Florian Pittiș, cu mobilitatea sa caracteristică, alunecă de la poezia erotică (Mihai Beniuc, Mircea Diniescu) la cea de atitudine (Adrian Păunescu), de la proza poematică (Geo Bogza) la accentele imnice (Ioan Alexandru), acompaniindu-l din cînd în cînd pe Mircea Vintilă, „îngînîndu-l” printr-o excelentă pantomimă la cîntecul, celebru („fără pricină”, s-ar putea spune, în afară, poate, de felul cum a fost montat scenic) „Lordul John” (după George Coșbuc).

Un Florian Pittiș care se-n-dreaptă, stăpîn pe sine și pe mijloacele sale, spre maturizare, încăpățîndu-se să nu piardă nimic din juvenute.

Nimic nou în ce-l privește pe Mircea Vintilă, în acest spectacol de care a profitat discret pentru a-și expune încă o dată crezul artistic. Compoziții din etape de creație mai vechi și mai noi. Aceeași voce diafană, mîngietoare ca un balsam, dar și tăioasă, la nevoie, ironică și tandră, o voce reținută, care își interzice vo-

lublitatea chiar acolo unde e absolut necesară (de pildă, în variațiunile melodice la poemele lui Adrian Păunescu — covîrșitoare în acest spectacol — care ar impune, cred, și o angajare vocală pe măsură).

Față în față cu lumea — un spectacol susținut de sugestii scenografice și regizorale discrete, care confirmă pătrunderea în conștiința publicului a poeziei noastre contemporane, ca și a „muzicii tinere”.

Doru Mielcescu



Mircea Vintilă și Florian Pittiș

O sărbătoare a artiștilor păpușari

Șase dintre cei 24 de membri, ciți numără astăzi marea familie a teatrului nostru de păpuși („Tândărică“, Teatrul pentru copii și tineret din Iași, Teatrele de păpuși din Brașov și Craiova, Teatrul de păpuși din Sibiu — cu cele două secții: română și germană —, Teatrul din Tg. Mureș — cu cele două secții — română și maghiară) au implinit 30 de ani de rodnică activitate.

Ca și celelalte vârstare ale familiei teatrale, cei șase sărbătoriți s-au născut și au crescut în climatul generos al griii manifestate de partidul și statul nostru, pentru dezvoltarea armonioasă a tuturor ramurilor artei și culturii.

În România socialistă, teatrul de păpuși a devenit un factor important de educare a tinerelor generații în spiritul umanismului revoluționar, al dragostei față de patrie, de partid și popor, al respectului pentru toate popoarele lumii, al idealurilor păcii și înțelegerii internaționale.

O fericită întâmplare a făcut ca sărbătorirea maturității exemplare a acestor colective să aibă loc în Anul internațional al copilului și să coincidă cu Ziua mondială a copilului și cu jubileul de 50 de ani al UNIMA.

Reunite la București cu prilejul Festivalului „Arta și copilul”,* colectivele celor șase teatre pentru copii au adresat o telegramă tovarășului Nicolae Ceaușescu, în care se spune, printre altele:

„În acest moment solemn, gândurile noastre, alături de cele ale tuturor oamenilor muncii, se îndreaptă cu neșarmurită recunoștință spre dumneavoastră, mult stimată tovarășe secretar general, cel mai iubit fiu al poporului nostru, eminentă personalitate a lumii contemporane, inspiratorul politicii interne și externe a României socialiste, care, prin activitatea dumneavoastră neobosită și clarvăzătoare, și-a câștigat un imens prestigiu internațional. Ne exprimăm și cu acest prilej dragostea nemărginită pentru dumneavoastră, cel mai scump prieten și îndrumător al tinerei generații, și vă mulțumim din adâncul inimilor pentru tot ce ați făcut și faceți ca în România toți copiii să aibă o viață fericită, posibilități depline de a se dezvolta în climatul demnității socialiste, să-și poată privi cu încredere viitorul“.

* Despre desfășurarea Festivalului, în numărul viitor al revistei.

„Tândărică“ la banchetul aniversar

Teatrul „Tândărică” — animat și condus, de la întemeiere și pînă azi, de Margareta Niculescu, regizor cu prestigiu internațional, membru în Comitetul executiv UNIMA — prezidează, pe drept cuvînt, simbolicul „banchet aniversar”, căci titlurile de onoare abia de mai încap pe cartea sa de vizită: este teatrul care a transformat „materia moartă” în inspirație vie, dăruind copiilor și adulților miraculoase călătorii pe tărîmul vi-

sului și al poeziei; teatrul încununat cu numeroase distincții și trofee naționale și internaționale (premiul „Erasmus” fiind cel mai recent); teatrul care a purtat ștafeta prieteniei pe meridianele și paralelele globului pămîntesc — în Uniunea Sovietică în India, în Suedia, în Egipt în Anglia, în Liban, în Argentina, în Sudan, în Republica Federală a Germaniei; teatrul care, după ce a făcut școală în cîteva capitale ale lumii, transmite, acasă, secretul tinereții fără bătrînețe, unei noi și talentate generații...

Prezident, deci, și gazdă a fraților săi gemeni din orașele de provincie, „Tândărică” și-a permis să nascocoască o nouă năzbitie, oferind oaspeților, în locul alocațiunii solemne, o mică socoteală, ce s-a dovedit tulburătoare prin semnificațiile ei: dacă am

însușă, considerînd doar cîtu unul pe zi, durata spectacolelor prezentate, pe parcursul a 30 de ani, de teatrele sărbătorite, ar rezulta o reprezentație care ar ține — cît credeți? — 700 de zile! Iar numai pentru aplauzele convenite la final, ar fi nevoie de... trei luni!

Iată, concentrate în această cifră, emblematic, prinosul sentimentului și al fanteziei, neobosita trudă, sîrguința exemplară a sute și sute de artiști păpușari, vîrstnici și tineri. Tuturor acestor oameni care, printr-un gest magic, ne redăruiesc o frîntură de copilărie, le urăm, cu respect și admirație, tradiționalul „La mulți ani!”

Iar pentru a contribui, cu omagiul literiei tipărite, la sărbătorire, publicăm alăturat portretele a doi cunoscuți și prețuiți păpușari de la „Tândărică”.

Elogiu modestiei

Brîndușa Zaița Silvestru

29 de ani în spațiile paravanului.

Pe scena de la „Tândărică“, unde a însuflețit 60 de personaje, interpretînd cu egală bucurie și roluri mari și apariții episodice. Fetița din *Gură-Cască* (Evghenii Șvart), rol de debut, Vera din *2-0 pentru noi* (Poliakov), Micul Muck (după Hauff), Rosita, Belisa și Cocolice (*Cele trei neveste ale lui Don Cristobal* de Valentin Silvestru, după Garcia Lorca), șoricelul Zamfir (Alec Popovici), Luță din *Papuciada* (Camil Petrescu), Sinziana din feeria lui Alesandri, *Pisica — de una singură* (Nina Cassian) i-au evidențiat calitățile de interpretă și varietatea mijloacelor de mînuire.

Ani de învățătură, inclusiv Institutul de teatru, de perfecționare în știința și arta animației.

Ani, în care a împărțit, cu generozitate, din tainele măiestriei sale, spre a forma păpușari pentru teatrele noastre și pentru teatre din străinătate.

Coautoare a victoriilor dobîndite de primul nostru teatru de păpuși și marionete, nu numai în țară, ci și în Danemarca, Suedia, Norvegia, Franța, U.R.S.S., Elveția, Polonia, Cehoslovacia, Canada, Statele Unite ale Americii, Iran etc.

Incununată cu diferite distincții, odată cu teatrul (în 1978, a împărțit cu întreg colectivul prestigiosul premiu „Erasmus“, decernat la Amsterdam), a fost distinsă și personal, pentru spectacolele-recital prezentate la Geneva, Oslo, Madrid. La Sinaia, la prima ediție a Festivalului „Lumea păpușilor, lumea tuturilor virstelor“ (1974), recitalul său cu *Pu-iul*, după schița lui I. Al. Bră-



tescu-Voinești, a fost răsplătit cu premiul I.

...Și totul a început dintr-o joacă de vacanță. Ca elevă de liceu, s-a prezentat la un concurs de admitere în Teatrul „Tândărică“. A dat viață unei bufnițe, a recitat versuri, a cîntat, a dansat și — deloc întimplător — a fost admisă. A uitat, atunci, proiectele, în aparență, mai ambițioase și aplauzele primite pe scena unui teatru cu actori-oameni, în *O zi de odihnă* de Kataev. Intrase în breasla păpușarilor.

Brîndușa Zaița Silvestru : farmec personal, o cascadă de ris și voie-bună, vervă contagioasă, spirit acid, dar și caldă duiosie.

Valeriu Simion

Actorul care, cu 25 de ani în urmă, a părăsit scena „mare“, luminile rampei, contactul direct cu spectatorii, întruparea în atîtea și atîtea caractere „vii“, pentru a alege scena „mică“, penumbra, anonimatul, mînuirea unor figurine neînsuflețite... Mărturisește că păpușile n-au fost pentru el o „veche pasiune“. Se dedicase teatrului dramatic și nu credea că-l va părăsi vreodată. Dar, într-o împrejurare mai deosebită, venind în contact cu scena de animație, a intuit în „materia moartă“ din care se naște această artă o viață neobișnuit de bogată, iar în meșteșugul însuflețirii personajelor de lemn, cîrpă sau burete, a întrezărit nebănuite posibilități ale fanteziei. A trece, cu ajutorul păpușii, dincolo de granițele la care se oprește actorul (Continuare în p. 90)

Sanda Diaconescu





O expoziție inșolită: măștile lui Amleto și Donato Sartori

Commedia dell'arte a învins timpul nu prin texte sau prin pușinele documente despre realizările sale de vîrf, ci prin miraculoasa putere de sinteză și de portretizare a măștilor, care au devenit caractere conturate, pe plan atît artistic cît și social. În cadrul exprimării teatrale, ele depășesc aspectul pur figurativ, cucerindu-și identități marcante, conturînd, cu forța lor de tipizare, structuri caracterologice.

Cum să nu fii emoționat, ca actor, cînd realizezi că aceste măști, simple bucăți de materie, ajută, înlesnesc complexul proces de compoziție a personajului? Căci ele simplifică, dar nu blochează; caracterizează, dar nu pietrifică.

Cum să nu fii emoționat în fața unor măști care au devenit comentariu viu și revelator al unor frămîntate epoci istorice, al unor așezări sociale, instruind și delectînd masele? Ce forță imensă tănuiesc ele, oare, încît au cucerit mulțimile și au supus timpul, înșcriind o biruință a spiritului popular?

Paradoxală funcție a măștii, care, prin imobilitatea ei, nu te anulează, ca actor, ci, dimpotrivă, te constrînge la o expresivitate sporită, compensatorie.. Și, astfel, am ajuns la o particularitate a măștilor datorate lui Amleto și Donato Sartori: expresivitatea. Sînt vii și dinamice, în imobilismul lor, tipizante, fără truda animației.

Urmași ai viguroasei tradiții a artizanilor anonimi care au creat măștile italiene, Amleto și Donato Sartori au reînviat o artă ce părea dispărută.

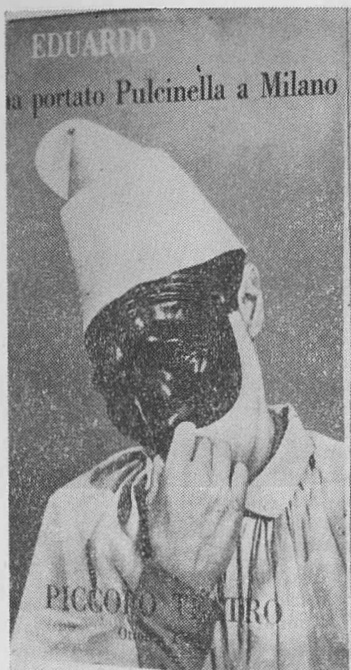
După o viață grea și agitată, de privațiuni, suferințe și sancțiuni datorate vederilor lui anti-fasciste, Amleto Sartori este chemat, în 1948, de către Gianfranco de Bosio, la Universitatea din Padova, pentru a studia modelarea măștilor teatrale. Din acel moment, începe o fecundă activitate, care l-a apropiat de teatrul lui Goldoni, Lorca, Ruzante, Gozzi, Brecht și de creatori ca Jean-Louis Barrault, Jaques Lecoq, Strehler, De Filippo. A creat măști pentru teatre din Paris, Milano, Copenhaga, New York, Hanovra, Strasbourg etc... O carieră strălucită, întreruptă prea timpuriu, la numai 47 de ani.

Pasiunea lui Amleto a fost preluată de fiul său, Donato, care a avut tăria de a renunța la arhitectură, pentru a continua opera tatălui său. Întîlnirile lui cu Jean Louis Barrault, Jean Vilar, Leon Chancerel și, mai ales, cu mimul Jaques Lecoq au fost hotărîtoare. Donato Sartori a fost invitat să lucreze la Piccolo Teatro din Milano, cu Strehler, să realizeze spectacolul *Bisbetica Donata* la Washington și să colaboreze la înscenarea *Zăpăcitului de Molière* la Comedia Franceză. Această coincidență a destinelor noastre artistice mă face să adaug admirației mele și o puternică simpatie.

Academia din Napoli i-a decernat, în 1975, Medalia de aur. Opere ale sale sînt expuse în colecțiile unor muzee de prestigiu, ca Muzeul de artă modernă din Veneția, Villa Brindisi din Spina, Muzeul de meserii contemporane din New York și Muzeul de artă modernă din Kyoto, Japonia. Cu timpul, creația sa a ajuns să alcătuiască un întreg, a devenit o calitate artistică grăitoare; mișcarea teatrală internațională a asimilat-o ca pe un produs devenit necesar evoluției ei. Așa se face că Donato Sartori este, azi, inițiatorul și animatorul, în diferite țări ale lumii, a numeroase cercuri de studii consacrate măștii și comportamentului fizic în raport cu masca; că expoziția sa „Măști și structuri plastice”, organizată la Bergamo, în cadrul Atelierului internațional al teatrului, circulă, din august 1976, în diferite centre de cultură; că în vara anului trecut a efectuat un turneu de expoziții și seminarii în Venezuela, în cadrul Festivalului Mondial al Teatrului Națiunilor, poposind și în Cuba, Mexic și Guatemala; o expoziție, inșoptită de material audio-vizual, parcurge în prezent Japonia, sub auspiciile Asociației internaționale de teatru din Tokio, în colaborare cu Universitatea de Belle Arte din Musashino.

În periplusul său prin lume, arta lui Donato Sartori a poposit și la noi. Să ne bucurăm de ea!

Ion Lucian



Sus, Eduardo de Filippo, purtind masca lui Pulcinella; Giorgio Strehler, in timpul unei repetitii. In mijloc, stanga, scena din „Familia anticarului“ de Goldoni, Teatrul Fenice din Venetia; de trei ori Marcello Moretti, in „Sluga la doi stapini“ de Goldoni, Piccolo Teatro din Milano.



N. MASSIM, 70:

„Iorga m-a învățat să prețuiesc piesa românească“



— Stimate maestre, frumoasa vîrstă de 70 de ani este propice amintirilor pilduitoare. Văd pe birou, la loc de cinste, monumentalul dicționar, viu discutat și azi, al învățatului I. G. Massim, bunicul dumneavoastră. Nu v-ați simțit îndemnat să deveniți filolog ?

— Nu, fiindcă la vîrsta primelor elanuri tinerești am avut șansa să-l întîlnesc pe marele Zaharia Bărsan, fondatorul Naționalului clujean și profesor la Conservatorul din capitala Ardealului. I-am fost student, apoi coleg de teatru, învățînd de la el ce înseamnă rostire, emoție, cultură scenică. Deși în 1931 mi-am luat și licența în filosofie, tot la Cluj, n-am renunțat la teatru.

— Apoi — o știu din memoriile actorului Vasile Brezeanu, căruia i-ați urmat la conducerea Teatrului „Ligii culturale“ — s-a petrecut întîlnirea decisivă cu N. Iorga...

— Într-adevăr, și pentru Vasile Brezeanu și pentru mine, întîlnirea cu Iorga a însemnat cotitura în carieră. Chemat de el să regizez spectacole la Vălenii de Munte, „piese simple pentru oameni modești“, cum le spunea savantul, m-am pomenit gîndind la un întreg program de educație a oamenilor prin teatru. Alături de Iorga, la „Liga culturală“, am înțeles importanța teatrului istoric. Iorga m-a învățat să prețuiesc piesa românească, s-o impun într-un repertoriu, să lupt pentru afirmarea ei. Promovînd dramaturgia națională, noi, oamenii de teatru, săvîrșim un act de înalt patriotism. Teatrul lui Iorga trebuie înțeles în acest context. Am regizat piese de Caragiale, Delavrancea, Iorga, Lucian Blaga, Tudor Mușatescu, V. I. Popa, Ion Luca, Felix Aderca, Tudor Șoimaru, Mihail Sadoveanu, zeci și zeci de piese. De repertoriul străin, nu mai vorbesc... Sînt fericit că mi-am făcut datoria față de teatrul în limba părinților mei...

— Știu că entuziasmul pentru profesie, ce v-a animat întotdeauna, vi l-ați pus și în slujba dramaturgiei anilor noștri, întii ca regizor al Teatrului Național din București, apoi, ca prim-regizor al Teatrului Tinerețului.

— Am trăit emoții rare pregătind spectacolul cu Cetatea de foc de Mihail Davidoglu. O realitate nouă, tumultuoasă, se cerea tradusă scenic. Era în 1949. Am plecat la Reșița, în documentare, împreună cu Liviu Ciulei, creatorul decorurilor. Acel spectacol (cu Calboreanu, Ion Manolescu, Botta și mulți alții) a plăcut mult, pentru că era viu; în el se reflectau sentimentele noastre pentru muncitorii cunoscuți la Reșița. Am realizat spectacolul purtîndu-i în suflet. Asta, la Teatrul Național. La Teatrul Tineretului, nu pot uita spectacolele cu Simion Albac de Silvia Andreescu și Theodor Mănescu. Cei de mîine de Lucia Demetrius, Viforul (cu Al. Critico), Vodă-Cuza și Unirea de Tudor Șoimăru... Vezi că vorbesc numai despre piesa românească. Mi-e drag, azi, să vorbesc doar despre ea. Dar țin să amintesc și de năstrușnicul „Tăndărică“, căruia, demult, i-am fost, cîțiva ani, singurul regizor. Apoi a apărut fermecătoarea Margareta Niculescu, studenta mea la I.A.T.C. Am fost și profesor de regie, știi ? „Băieții“ mei se numeau Lucian Giurchescu, Horea Popescu, Cornel Popa, Victor Tudor Popa, N. Frunzetti... Să revin, însă, la „Tăndărică“. Cel mai drag spectacol al meu, acolo, dintre foarte multe, a fost Papuciada de Camil Petrescu, o „joacă“ de mare fințe literară.

Să nu mă întrebă ce simt acum, la 70 de ani. Cînd stau seara, aici, la birou, și scriu sau citesc, fac ce fac de-o viață întreagă. Citesc și visez, ca pe vremea Clujului. Și-mi doresc să fiu un bătrîn... de viitor !

Ionuț Niculescu

■ MIHAELA
TONITZA-IORDACHE

Conceptul de realism în arta actorului (II)

Spectacolul teatral este un mod de comunicare în forme specifice, un limbaj, și, ca orice limbaj, el se creează continuu, este individual și nerepetabil. Fiecare reprezentare a unui text dramatic înseamnă o altă folosire a limbajului, iar rezultatul poate fi modificarea semnificațiilor precedente. Tot ceea ce se proiectează, însă, asupra textului se află conținut în rețeaua lui de semnificații literare. Din această perspectivă — preluând termenii din gramatica generativă a lui Noam Chomsky — textul dramatic poate fi considerat o „structură profundă”, care are capacitatea de a genera „structuri superficiale”, deci, de a crea o istorie a sa prin spectacol.

Așa cum pentru dramaturg cuvintele au, sau primesc, o semnificație specială printr-o anumită punere în relație, tot așa și celelalte date materiale care compun spectacolul capătă valoare semnificativă prin integrarea lor într-un sistem de relații, care conține, ca asociere originală, sensul spectacolului, „gestusul” său social. Relaționarea semnificativă a tuturor elementelor teatrale e sarcina artistică a regizorului. Asupra acestui impact colectiv se aplică aprecierea valorificatoare a spectatorului, care va recunoaște calitatea de operă de artă a spectacolului tocmai în efortul uman inclus pe care are obligația să-l descopere.

Dar, elementul central în spectacol, cel care mediază relația și și-o asumă, e actorul. La nivelul lui, raportul substanțial dintre conținut și formă e cel mai frapant, pentru că e nemijlocit.

Ceea ce arată actorul în spectacol e creație finită, bazată pe un proces anterior, dialectic, în doi timpi: cel senzorial, când personajul a fost asimilat printr-o formă de gândire intuitivă, prin imagini bazate pe analogii; aceasta presupune existența unor raporturi comparative a două situații — o situație primă, o situație-model, deja existentă, autentică, și situația nouă, situația concurrentă, propusă de rol. În acest moment se poate considera că biografia actorului intră, parțial, în jocul imaginilor. Relația imaginii biografice cu imaginea analogă, pe care actorul o descoperă în personajul său literar, e o relație în prezentă.

Al doilea timp dialectic în procesul de creare a rolului e cel rațional, când gândi-

rea trece de la faza intuitiv-imaginativă la una abstractă, când se formează simbolurile, reprezentările, când imaginile se organizează într-o rețea logică, când elementul biografic, de sprijin, dispăre din jocul relațional al figurilor. Raporturile dintre elementele care compun imaginea coerentă a rolului sînt unele în absență. În această etapă s-a elaborat „modelul ideal”.

Ambii timpi dialectici de creație fac parte din ceea ce s-a numit timpul epic al teatralului. Spectatorul se întilnește, însă, cu actorul într-un timp dramatic, comun amîndurora, care se caracterizează prin dinamismul ritmului și are o valoare socială. Prin aceasta din urmă, imaginea scenică capătă o existență estetică reală, devine, deci, autentică din punctul de vedere al artei.

Față de imaginea literară a textului, actorul realizează o formă specială de critică, printr-un act de reconstituire, în care, mai întii, se descoperă „structura generativă profundă”, ca, apoi, să se creeze „structura superficială”, reprezentarea lui ideală, ca reflectare esențială a realității istorice și obiective. Metoda sa de creație se poate reduce la două operații fundamentale: de descompunere a datelor conținute în propunerea literară și de refacere a principiului lor de funcționare printr-un act de adecvare la realitatea exterioară, determinantă, prin mijloacele formale specifice artei actorului.

Alcătuirea modelului realist de creație e condiționată, la rîndul său, de două categorii de cauze: uneii interioare, care țin de obiectul comunicării și de natura psihologică a actorului, și altele exterioare, care depind de scopul comunicării și de categoria umană (istorică și socială) căreia i se adresează.

Dublul caracter — vizual și auditiv — al expresivității actorului e dat de două categorii de semne, amîndouă artificiale: semne nemotivate, arbitrar, închise, perfect convenționalizate, care sînt cuprinse în fluxul material al vorbirii, și semne motivate, deschise, simboluri bazate pe un raport de similitudine, de identitate, sau metaforic, de sugestie, care constau în valoarea funcțional-expresivă a rostirii cuvîntului, a mișcării, a machiajului, a costumului.

Elementele prin care actorul își arată, își materializează, modelul intelectual al personajului său fac parte din fondul latent de

informații al spectatorului. Propunându-i, deci, acestuia din urmă o organizare formală nouă, necunoscută, printr-o surprinzătoare, dar logică ordonare a acestor elemente, actorul îl provoacă pe spectator la descifrarea și descoperirea sensurilor, a conținutului imaginii, prin care teatrul devine o formă semantică de artă, iar acțiunea teatrală capătă o semnificație politică.

Ca formă semantică de artă, spectacolul teatral nu exclude, ci, dimpotrivă, presupune ambiguitatea sensului, datorată conjugării specifice a caracterului antropomorfic al reflectării cu non-conceptualitatea acesteia. Ambiguitatea favorizează, printr-o mișcare de aproximare specific estetică, universalitatea artei, echilibrul dintre individual și general, un interes intensificat al spectatorului față de imaginea artistică, în raport cu evenimentul autentic.

Forța socială a spectacolului teatral se sintetizează la nivelul actorului, care, prin nemijlocirea prezenței sale, determină funcția modelatoare a operei teatrale.

În mod indirect, doar, problemele de formă sau problemele de conținut apar în discuție, izolat. De fapt, funcționalitatea imaginii artistice a actorului se verifică numai în identitatea celor două laturi ale raportului fundamental al esteticului: conținutul și forma. Eficiența socială a rolului se referă la conținut, dar accesul către acesta nu se realizează decât prin mijlocirea structurii formale, fără de care sensul s-ar conceptualiza, eliminându-se ca fapt de artă.

Conținutul imaginii reflectate e mascat de formă. Această deghizare cuprinde în sine un fenomen de abatere de la sensul principal pozitiv, un mod de trădare, de încălcare sau de deviere de la sensul principal, și se bazează pe principiul originalității. Se ajunge, până la urmă, la o situație paradoxală: forma apare în opoziție cu semnificația abstractă a conținutului, impunând, de fapt, prezența lucrurilor, actualitatea lor, într-un mod concret, material. Aceasta va face ca fenomenul teatral să fie considerat unul al semnificațiilor, al formei, care, prin necesitatea lecturii ei, îl conduce pe spectator spre un proces mental de contact, incomod, dar profund, care îl tulbură și îl angajează. În aceasta stă semnificația politică a teatrului în epoca contemporană, iar procesul de analiză a dinamicii specifice a conceptului de „mimesis“ la nivelul actorului modern rezumă toate datele teoretice ale problemei.

Toate elementele participante la spectacol, transferate din toate celelalte forme de artă, intră în reprezentarea dramatică printr-un coeficient specific de teatralitate, și toate, deopotrivă, contribuie la crearea sensului unitar al unui sistem relativ închis, care e opera teatrală.¹

Dar teoria despre conceptul de teatralitate se descoperă, la o analiză atentă, inclusă în sfera conceptului de „mimesis“ în arta actorului. Reproducând în joc o imagine mentală construită, exteriorizând-o, actorul intru-

nește în sine — sintetizate într-o imagine unitară — principiile complementare ale tuturor artelor care intră în spectacol: principiul literaturii — prin care liniaritatea discursului literar se spațializează și se contextualizează; principiul plasticității — prin care tridimensionalitatea corpului în mișcare se conjugă cu tridimensionalitatea spațiului scenic și cu valorile sugestive ale umbrei și luminii; și principiul muzicii și al dansului — care își transferă ritmurile în gestul și mișcarea corpului omenesc în spațiul de joc.

Influența imaginii teatrale se manifestă asupra spectatorului — după cum remarcă G. Lukacs — în două direcții: ca model de existență în viața reală și ca pregătire a sa pentru asimilarea ulterioară de noi imagini artistice, în sensul progresului social și spiritual al oamenilor.

Se întâmplă adesea ca, datorită vechilor certitudini, obișnuințelor culturii și ale educației, publicul să opună o rezistență imaginii mimetice pe care actorul i-o propune prin personajul său. Doar de capacitatea de cunoaștere, de conștiința filozofică și socială a actorului, depinde descoperirea aceluși nivel precis de adresare la care să-și întâlnească spectatorii. Nu trebuie să se înțeleagă prin aceasta necesitatea concesiilor pentru realizarea accesibilității. Dimpotrivă, importantă este cunoașterea de către actor a idealurilor social-filozofice și estetice ale epocii, găsirea celor mai adecvate modalități de exprimare a lor prin imaginea scenică, care, ridicându-l pe spectator la sine, îl va obliga să o urmeze și să o înțeleagă.

Caracterul dinamic al spectacolului contemporan stă în lectura activă și critică a formei adecvate unui conținut necesar, și, prin aceasta, în implicarea spectatorului în universul de semnificații al enunțului teatral.

Structurile estetice, ca și cele sociale, nu sînt forme fixe, ci forme de trecere, iar valorile estetice sînt determinate nu de condiționări structurale abstracte, ci de opțiuni creatoare, prin care individul nu e un efect de structură, ci o forță activă care intervine direct în istorie. Specificul politic al teatrului nu se rezumă la semnificația agitatorică a mesajului pozitiv conținut în text, pe care actorul îl mijlocește prin tehnici proprii de creație, spectatorului, ci el e extins la întreaga sferă a reprezentației, la toți participanții săi, și însăși descifrarea acestui discurs polifonic e o atitudine actuală și activă, politică.

¹ „Ce e teatralitatea? — se întreabă Roland Barthes. E teatrul și mai puțin textul; e greutatea semnelor și senzațiilor care se construiesc pe scenă pornind de la argumentul scris (...) Firește, teatralitatea trebuie să fie prezentă de la primul germene scris al unei opere, ea e un dat de creație, nu de realizare“ (*Le Théâtre de Baudelaire, Préface*, 1954, în vol. *Essais critiques*, Éd. du Seuil, 1964, pp. 41—42).

■ NICOLAE
GAFTON

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

B. Baremuri fonetice (V)

Studiul genezei expresiei verbo-vocale evidențiază elementele indiciale (fonele), care se manifestă, ca limbaj, prin voce, și îngăduie diferențierea lor de semnele verbale, materializări ale limbii, integrate, și ele, în mod normal, corpus-ului vocal. Practica demonstrează că expresia verbo-vocală, ca ansamblu sistemic multiinformațional, nu poate fi nici realizată, nici apreciată obiectiv — la nivel de înaltă profesionalitate — fără cunoașterea elementelor componente ale acesteia, variabile, ca parametri, separat și, totodată, prin interdeterminare. Cunoașterea acestor variabile și a relațiilor dintre ele este necesară deoarece asupra parametrilor respectivi se aplică unele dintre principalele seturi de baremuri fonetice — prin măsurători (fiziologice, acustice, perceptive) și prin calculul statistic al cantității de informație vehiculate de elementele variabile. Desigur, problema se pune pentru elementele variabile semnificative, ca fiind socializate sau semisocializate, care — în calitatea lor de mesaje incluse în semnale — trimit la originea lor (conștiința sursei) și la condiția bio-psiho-socială a emițătorului. Este cazul, acum, să revenim la ansamblul procesului verbo-vocal; o vom face, folosindu-ne de un model.

MODELUL STRUCTURAL AL SISTEMULUI DE COMUNICARE INTERUMANĂ

În schema din pagina 56 prezentăm relația dintre manifestările vocale indiciale (fonele), componentele verbale și limbajele pantomimice. Precizăm că, din considerente grafice, în desen sferile apar ca forme geometrice plane (elipse, triunghiuri etc.). Proporțiile lor sînt arbitrare; totuși — în opoziție cu opinia conform căreia expresia verbo-vocală ar ocupa locul principal în cadrul comunicării interumane — s-a constatat că „...de cîvinte nu este purtată mai mult decît 30—

35% din semnificația socială a unei conversații sau interacțiuni“ (1). Ca orice sistem (care presupune integralitate, organizare, direcționare, ierarhizare, interreglare), complexul gravitează în jurul unui nucleu, unde se suprapun cele mai multe dintre variabile, și anume, acelea ale căror sfere se află în raporturi de identitate, de ordinare sau de intersecție; excentric se află manifestările satelite, din ce în ce mai solitare, și, totodată, acelea mai puțin deviante, mai stabile (cazul variabilelor supraordonate și al celor ce-și sînt, una alteia, exclusive), plasate pe ultimele orbite.

Dintre elementele expresiei verbo-vocale, reprezentate în model, cele aparținînd limbii și vorbirii au fost mai temeinic studiate, de către lingvistică și de către fonetica experimentală (fiziologică, acustică, perceptivă), disciplină considerată ca parte a celei dintîi, căreia i-a oferit date concrete pentru validarea unora dintre abstractizările fonologiei („fonetica funcțională“), altă ramură a sa. Studiul a avut în vedere, însă, doar aspectul fonematic (cerțetarea elementelor segmentale — fonemele — și a celor suprasedimentale — prozodemele), care reprezintă modelul lingvisticului, materializat în vorbire; el a fost considerat drept o concesie (necesară, dar și suficientă) făcută unor preocupări aflate în afara științei al cărei obiect este limba. Lingvistica s-a limitat în mod programatic la studiul limbii, teoretizînd păstrarea purității domeniului ei: „...limba, chiar atunci cînd constituie obiectul unei cercetări științifice, apare nu ca un scop în sine, ci ca un mijloc: mijloc de atingere a unei cunoașteri al cărei obiect nu ține, în fond, de limba propriu-zisă“, căci „...limba devine, prin aceasta, mijloc de înfăptuire a unei cunoașteri transcendente ...și nicidecum scop al unei cunoașteri imanente. Altfel, descrierea fizică și fiziologică a sunețelor degenerază ușor în fizică și fiziologie pură, iar descrierea psihologică și logică a semnelor (adică a cuvintelor și propozițiilor), în psihologie, logică și ontologie pură, așa încît perspectiva propriu-zis lingvistică a problemei dispare“ (2).

* „Teatrul“, nr. 11, 12/1978; 1, 2, 3, 4/1979.

Dar, în felul acesta, însuși actul de comunicare a unor gânduri și a unor stări biopsiho-sociale — prin limba vorbită și prin limbajul vocal — dispăre din sfera cercetării, acest fel de puritate fiind, de fapt, tocmai o transcendere în formal, o rupere de realitatea existențială, imanentă, materială (fiziologică, fizică) și psihico-logică (ontologie a semnificațiilor, specifică pentru determinarea structurii sistemului obiectiv al limbii ca act de vorbire, de comunicare sonoră conștientă sau pornită din subconștient).

Abandonate de către lingvistică, teritoriile ignorate ale expresiei verbo-vocale au fost abordate de alte științe. Psihologia limbajului, neuropsihologia și neurolingvistica au studiat procesele neuro-psihomotorii (normale și patologice) care generează semnele verbale în sursa emițătoare de mesaje, precum și procesele care fac posibilă recepționarea și integrarea acestora. (Neurocibernetica, mai recentă, a abordat și ea același domeniu.)

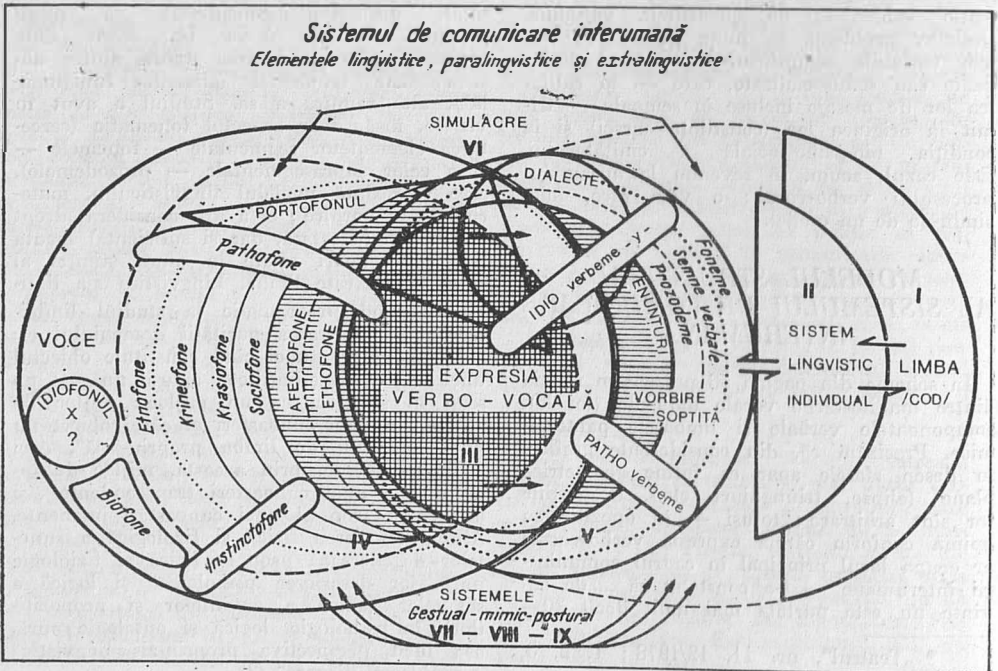
Semiologia, concepută ca „...știință care studiază viața semnelor în cadrul vieții sociale“ (3), a considerat limba ca sistem de semne; problema semnelor a devenit, astfel, subiectul cel mai controversat și... mai la modă.

La rîndul său, nou apăruta psiholingvistică și-a definit domeniul ca „...studiul modificărilor apărute în mesaj în cursul actului concret al comunicării, datorită relațiilor care se stabilesc între emițător și receptor, cu tot ceea ce presupun acestea ca labilitate psihică, influențe reciproce, influențe ale contextului general în care se află etc.“ (4,

p. 43); se precizează că, în timp ce „...psihologia studiază limbajul“, iar „...lingvistica, limba“, psiholingvistica — admițînd sistemul lingvistic ca însușit sub formă de „sistem lingvistic individual“ — are ca obiect de studiu „...realizarea concretă (sau exteriorizată ori obiectivată) a sistemului individual“, adică „...actul de vorbire și diversele mesaje din fiecare moment“ (4, p. 52).

Observăm, însă, că din expresia verbo-vocală a fost pierdută din vedere o importantă arie informațională, și anume, aceea acoperită de indiciile vocale (fonele, în terminologia noastră); deși nu întotdeauna simultane cu actul vorbirii, acestea participă activ la orice proces real de comunicare orală.

La aceste indicii vocale — considerate „...index simbolic al întregii personalități“ (5) — s-a referit, încă din 1927, lingvistul și antropologul E. Sapir, într-un articol devenit celebru și care a stimulat studiul lor de către psihologi, sociologi, antropologi, psihiatri (7); cîțiva specialiști în fonetică generală — știință care le apare unor teoreticieni drept „cadru legitim pentru studierea acestui domeniu“ (6) — au întreprins cercetări acustice de laborator; cit despre educarea vocii, aceștia nu i se găsește loc în cadrul științei fonetice, unii autori considerînd că tehnica vocală „...nu este, în sens strict, o aplicație a foneticii“ (!) — 8, p. 270; anumite practici ale profesorilor de vorbire sînt calificate ca „pur șarlatanism“ (cazul încercării de a remedia un defect de pronunție printr-un exercițiu în care elevul e



pus să citească un text, cu voce tare, ținând un creion între dinți, „... condiție în care nici o ființă umană normal construită nu poate pronunța idiomatice sunetele unei limbi” — 8, p. 274).

Extinderea cercetărilor asupra vocii — considerată nu ca suport al vorbirii, ci ca sursă de mesaje, formele sonore fiind purtătoare de informații referitoare la existența bio-psiho-socială a emițătorului — a dus la încercări de clasificare a manifestărilor vocale atât în cadrul propriului lor sistem, cât și în acela al suprasistemului general al comunicării interumane, în raport nu numai cu vorbirea, ci și cu limbajele gestual, mimic, postural, cu care se întrepatrund intermitent.

Astfel, s-a stabilit distincția dintre cele trei genuri de informații, întrețesute în procesul de comunicare dintre participanții la o conversație, la un dialog: *informația cognitivă* (încărcătura semantică a limbii, materializată în vorbire); *informația indicială* (comportamentul vocal — „trăsăturile indiciale, ca distincte de trăsăturile lingvistice” — 9, p. 6); *informația privind tactica interacțiunii* (dominația și colaborarea în discuție — 10).

S-a propus, de asemenea, o împărțire a mesajelor în *lingvistice, paralingvistice și extralingvistice* (10, p. 12); lingvisticul fiind considerat de la sine înțeles, se arată că în categoria *informațiilor paralingvistice* ar trebui cuprinse „... toate acele trăsături non-lingvistice, non-verbale (atât vocale cât și non-vocale), cu care participanții operează în conversație”, cum ar fi „... activitățile care sînt, uzual, vag referitoare la o contribuție a «tonului vocii», precum și toate „...acțiunile de comunicare, ca: gesturile, atitudinile corpului, poziția, expresiile chipului, privirea, manifestările de apropiere și contactul fizic” (10, p. 13); iar în categoria *informațiilor extralingvistice* se încadrează manifestările care poartă indicații involuntare despre „...caracteristicile biologice, psihologice și sociale ale vorbitorilor”, exprimate în „...calitatea vocii” (6, p. 189). Alți specialiști clasifică mesajele în lingvistice și paralingvistice, incluzînd în această din urmă categorie „calitatea vocii” și „vocalizările” — 11, pp. 109—113.



Pornind de la cerințele didactice ale formației tehnice în domeniul expresiei verbo-vocale și tinzînd către fundamentarea teoretică a criteriilor de selecție a candidaților actori și de apreciere critică a creației actoricești profesioniște, precum și către definirea unor mijloace operaționale pentru aplicarea unor testări obiective, pe bază de baremuri, consider că procesul unitar de comunicare interumană poate fi decupat, metodologic, cu ajutorul modelului sferelor.

Sferele (respectiv, domeniile științifice implicate în procesul de comunicare inter-

umană prin intermediul graiului) sînt următoarele (vezi și schema) :

● **LIMBA (sfera I)**, cu subsistemele care o compun : fonologic, lexical, gramatical (morfolologic și sintactic), semantic. Ea reprezintă *codul* unei anumite colectivități, fiind o creație socială istorică, obiectivă, oferită de societate membrilor săi, spre însușire și folosință; în timp, este ea însăși supusă influențelor modificatoare exercitate de indivizi.

(*Observație* : ignorarea științei lingvisticii în cadrul unei școli cum este aceea de teatru apare ca inadmisibilă; totuși, educarea expresiei verbale se practică fără a i se asigura baza cunoașterii științifice a limbii.)

● **SISTEMUL LINGVISTIC INDIVIDUAL (sfera II)** este partea pe care insul și-a însușit-o din codul lingvistic al comunității în care s-a format. Acest sistem cuprinde : un *fond fonematic* (segmental {suneme}) și *suprasegmental* (melodeme și proemineme), identic cu acela al limbii; un *fond lexical* (ideosemne), mai restrîns decît limba; un *fond de semnificații*, dilatate sau contractate, în conformitate cu experiența intelectual-afectivă personală; un *fond de competență gramaticală* (mental), analog sau variînd în jurul normei în vigoare în respectiva colectivitate, normă variînd și ea, în timp, în funcție de așteptările socio-culturale și estetice.

(*Observație* : în același cadru, al școlii, apare ca inadmisibilă și ignorarea psihologiei limbii, a științei psihologiei, în general, precum și a semnologiei; activitățile legate de arta actorului sînt dependente de mecanismele psihice care determină nu numai învățarea limbii, ci și folosirea ei concretă și, mai ales, corectă.)

● **SISTEMUL VERBO-VOCAL (sfera III)** reprezintă realizarea materială, sonoră, a mesajelor emise de o sursă utilizînd sistemul lingvistic individual (în cazul vorbitorilor obișnuiți) sau sistemul lingvistic al unui autor (actorii), în limba maternă sau într-o limbă străină.

(*Observație* : interpretarea unor texte în limbi străine — practică frecventă la cîntăreți, dar, în ultimul timp, și la unii actori, în turnee în străinătate — ridică problema posibilității de a gîndi în limba respectivă; necunoașterea limbii duce la falsificarea actului interpretativ, care, în lipsa reprezentării unor „cîmpuri semantice”, se transformă în papagalisiră.)

Correspondența cu structura limbii, pe care o materializează, sistemul verbo-vocal are, la rîndul său, următoarea structură normativă : foneme, semne verbale (verbeme), prozodeme (intoneme, accenteme) și enunțuri (unități sonore, cu sens, prin care se realizează enunțarea).

(*Observație* : enunțul fiind unitatea de bază a enunțării, apare drept inadecvată formula „expresia artistică a cuvîntului”, prin care s-a denumit o disciplină de

tehnică verbală; cuvîntul — semnul verbal care trimite la o semnificație, ideosemnul — este lipsit de sens în afara unei structuri enunțiative, „...nu constituie, în sine, un mesaj, el trebuie să fie legat de realitate sau actualizat”; or, pentru aceasta, enunțul trebuie să aibă calitatea de propoziție, „...să cuprindă un cuvînt sau o sintagmă așa-numită predicativă” (12) sau o intonație, cu rol de partener propozițional (intonație predicativă), prin care capătă sens.)

● **SISTEMUL VERBAL (sfera V)** se realizează doar în mod excepțional; o formă apropiată de verbalitatea pură ar fi *vorbirea șoptită* (unele dintre foneme — de pildă, „sonanele” afone — se produc în acest fel ca soneme, prin însăși cerința mecanismului fonematic; în ceea ce privește intonemele, a căror realizare fizică presupune folosirea vocii, trebuie precizat că, în lipsa acestora, caracterul lor distinct nu se mai obține prin variațiile de frecvență ale fundamentalelor, ci prin opoziții spectrale).

● **SISTEMUL VOCAL (sfera IV)** este o realizare non-verbală, a vocii pure. El își are locul în cazul unor *manifestări sonore indiciale sau simptomatice*, declanșate, *inconștient*, de anumite stări bio-psihice organice, normale sau patologice, precum și de unele stări provocate de mediul social; expresia vocală pură se practică și *volitiv*, în cazul *cîntului vocalizat* (vocalizările nu trebuie considerate drept emiteri de „vocale”, elemente verbale, aparținînd vreunui sistem lingvistic, ci drept ceea ce sînt în realitate: emisiuni ale vocii, rezonanțe pe anumite poziții articulatorii, care doar întîmplător pot fi asemănătoare spectrelor sonore ale unor vocale).

În schemă au fost marcate și sferile sistemelor **GESTUAL**, **MIMIC** și **POSTURAL** (VII, VIII, IX), precum și sfera **SIMULACRELOR** (VI), care reprezintă însuși domeniul tehnic al mijloacelor de expresie în comunicarea interumană, actorul — posesor, la rîndul său, al unor sisteme de comunicare lingvistică, verbală, vocală, gestuală etc. — fiind obligat să se dedubleze și, printr-o controlată endoempatie, să se modeleze după sisteme conforme cu structura bio-psiho-socială a personajelor abordate.

Din punct de vedere al specificului lor informațional, mesajele emise de sursă, prin sistemele verbo-vocal, verbal și vocal, se caracterizează semnificativ pe următoarele planuri:

— *Planul lingvistic (verbal)*, prin care mesajul sursei emițătoare comunică ceva despre un referent (semnificat, designat) — obiect, proces, calitate etc. din realitatea obiectivă, materială sau imaginară — „așa-numita funcțiune referențială, denotativă, cognitivă” (13); acest mesaj „pur” lingvistic — reprezentat în schema noastră prin *zona albă* a cuplului verbo-vocal (*sfera III*) — poate fi realizat în lipsa oricăror perturbații interne

(bio-psihice) și externe (contextuale, sociale), și anume ca exprimare operațională stereotipă, la parametrii ideali ai ortoepiei și ortofoniei. Tipul respectiv de *informație denotativă* reprezintă *stilul neutru*. (Aceste mesaje pot fi considerate „pure” numai teoretic, deoarece, în realitate, un auz normal, și mai ales atent, va putea detecta mereu intruziuni paralingvistice și prezențe parazitice extralingvistice, concomitent cu tipul de exprimare în care fonologicul este dominant la maximum.)

— *Planul lingvistic și paralingvistic (verbo-vocal)* — zona hașurată a sistemului verbo-vocal (*sfera III*) — prin care mesajul referențial este marcat, totodată, și de *funcțiunile expresivă și apelativă* (fonologia expresivă și fonologia apelativă, după J. von Laziczius; stilistica fonologică sau fonostilistică, după N. S. Troubetzkoy — 14); în acest plan, *informația denotativă* (referențială, cognitivă) — care constituie nucleul volitional al mesajului comunicat — este dublată de *informații conotative*, ca urmare a suprapunerii unor *mesaje suplimentare, involuntare, paralingvistice*, născute în contextul procesului conversațional, cînd sursa se află sub influența unor stări emotive (din care decurg informațiile oferite de funcția expresivă), fiind stăpînită, totodată, de intenția de a produce un anumit efect, o influență, asupra conștiinței interlocutorului (de aici, informațiile referitoare la prezența funcției apclative — imperativă, injonctivă — 13, p. 90); dacă lingvisticul se exprimă prin vorbire, *paralingvisticul* se materializează atît prin vorbire, cît și prin voce, după cum urmează:

a) *prin vorbire*: modurile de alegere a cuvintelor și de construire a enunțurilor sînt măturii ale influenței factorilor externi, contextuali, ale raportului cu partenerul de dialog (*informații conotative despre tactica interacțiunii*); aici intră și *vorbirea șoptită intențională*; prin vorbire se mai exprimă și anumite *informații conotative sociale (dialecte, subdialecte, jargoane, argouri)*, *bio-psihice* (stări patologice — organice sau funcționale — în domeniul pronunției sonemelor, semnelor verbale, prozodosonelor — *pathoverbemele*: dislalia, dizartria, disritmia, afazia — dezintegrarea fonetică, agranatism; *vorbirea șoptită neintențională*—afonia); de asemenea, căpătăm o *informație conotativă bio-psiho-socială, globală*, referitoare la personalitatea sursei, după modul caracteristic, tipic, în limitele normalității, de a pronunța sonemele, prozodosonele, enunțurile — sfera *idioverbemelor y*, corespunzătoare unui posibil „portret verbal” al subiectului emițător (informație ce nu trebuie confundată cu „amprenta vocală” — idiofonul);

b) *prin voce*: prin variațiile impuse de fone sonorurilor verbale pe care — în comparație cu stilul neutru — le deplasează în domeniile tuturor parametrilor acaparați — prin socializare — de către limba vorbită

(intonaii, accente, fonologizate); aceste variaii (de ambitus, dinamică și agogică) sînt provocate de toi factorii interni, bio-psiho-sociali, care guvernează geneza microparticulelor fonurilor laringiene prin care se caracterizează fonele; deplasările față de normă, unele semisocializate, poartă, în principal, informațiile conotative emotive (cauzate de influența afectofonelor), dar și informații conotative cu privire la caracterul vorbitorului (ethofonele), apartenența sa la un grup social (sociofonele), etnie (etnofonele), temperament (krasiofonele), sex, vîrstă (krineofonele), starea de sănătate sau boală — psihică sau fizică —, precum și la starea de veghe sau somnolență (pathofonele), sau, în sfîrșit, informații referitoare la însăși dinamica componentelor spectrale ale vocii (portofonul), care asigură portanța mesajului verbal.

Această întrepătrundere a lingvisticului (verbalitatea) cu paralingvisticul (vocalitatea implicată în expresia verbo-vocală), a informației denotative cu cea conotativă (expresivă-apelativă), îi asigură acestui plan al comunicării interumane — cel mai folosit — caracterul de stil *dinamic-modal*, stil fônemático-fonetic, în continuă modulare pe parcursul actului conversațional.

— *Planul extralingvistic*, al mesajelor vocale (non-verbale), indiciale, bio-psihoice (idiofonul — „amprenta vocală” —, portofonul, etno-krineo-krasio-sociofonele) și sociale (afectofonele, ethofonele), precum și al celor simptomatice (biofonele, instinctofonele, pathofonele) — toate, reprezentate în zona sistemului vocal (*sfera IV*) — comunică, fără controlul sursei, în mod inconștient, informații conotative caracterizatoare pentru individualitatea sa bio-psiho-socială. Ele reprezintă *stilul modal*, fonetic, definitoriu pentru tipul unei persoane.

În cazul *simulacrelor (sfera VI)*, producerea volitivă a unor trăsături individuale (extralingvistice), non-verbale, ne pune în față unui *stil modal simulat*; combinate cu trăsături paralingvistice, verbo-vocale, se obține *stilul modal-dinamic simulat*, fonetico-fonematic (domeniul profesionalizării verbo-vocale a actorului).

Sferele *gestuală, mimică, posturală (VII, VIII, IX)* au un potențial indicial și simptomatic natural, dublînd vorbirea, ca clemene para- și extralingvistice; în unele cazuri, prin convenție, ele pot substitui sau dubla și planul lingvistic — 15.

Pe scurt, putem spune că în sfera lingvisticului intră orice exprimare care poate fi scrisă întocmai, în timp ce în sferele para- și extralingvisticului intră toate expresiile vocale și verbale care trebuie descrise pentru a fi transcrise.



După cum am văzut, lingvistica se ocupă de limbă (*I*); psihologia limbajului, de mecanismele neuropsihice ale constituirii sistemului lingvistic individual (*II*); fonetica și fonologia (ca ramuri ale lingvisticii), de fiziologie, acustică și perceperea limbii vorbite (*II, III*); semiologia, de semnele purtătoare de semnificație (*II*); psiholingvistica, de limbă, ca act de vorbire în contexte comunicaționale reale (*III*); psiho-antropologia, sociologia și fonetica generală, de voce, ca purtătoare de indicii referitoare la starea bio-psiho-socială, caracterizantă pentru personalitatea emițătorilor (*IV*). Dar nici una dintre științe nu se preocupă, simultan, de toate aceste domenii, care se intersectează pe teritoriul unei discipline didactice: educarea expresiei verbo-vocale a artistului dramatic și a celui liric.

Acoperirea acestui întins domeniu — imperios necesară studiului artei dramatice și lirice, deoarece îngăduie abordarea ca întreg a sistemelor de expresie verbo-vocală, în cadrul suprasistemului de comunicare interumană — nu o va putea face decît o știință multidiscplinară; am denumit-o VERBO-FONETOLOGIE, fondul său, pe care îl explicăm aci, fiind clarificat teoretic, experimentat științific, aplicat în viața artistică și verificat prin teste cu baremuri.

Și iată-ne în situația de a enunța baremurile fonetice.

Și iată-ne în situația de a enunța baremurile fonetice.

1. Birdwhistell, R. L., „Paralanguage Twenty-five Years after Sapir“ (1961), în „Communication in Face to Face Interaction“, ed. J. Laver și S. Hutcheson, 1972, p. 98.
2. Hjelmslev, L., „Prolegomena to a Theory of Language“, 1961, pp. 4—5; trad. D. Copeceag, „Preliminarii la o teorie a limbii“, 1967, pp. 3—4.
3. De Saussure, F., „Cours de Linguistique Générale“, 1967, p. 33.
4. Slama-Cazacu, T., „Introducere în psiholingvistică“, 1968.
5. Sapir, E., „Speech as a Personality Trait“, 1927, din „Communication...“ 1972, p. 74.
6. Laver, J., „Voice Quality and Indexical Information“, 1968, din „Communication...“, 1972, p. 189.
7. Kramer, E., „Judgement of Personal Characteristics and Emotions from Non-Verbal Properties of Speech“, 1963, din „Communication...“, 1972, pp. 172—188.
8. Malmberg, B., „Les Domaines de la Phonétique“, 1971.
9. Abercrombie, D., „Elements of General Phonetics“, 1965; „Paralanguage“, în „Communication...“, 1972, pp. 64—70.
10. Laver, J. și Hutcheson, S., „Introduction“, „Communication...“, 1972, p. 12.
11. Smith, H. L. Jr., „Language and the Total System of Communication“, în „Linguistics“, ed. A. A. Hill, 1969, pp. 103—116.
12. Graur, A. (sub red.), „Introducere în lingvistică“, 1972, p. 204.
13. Jakobson, R., „Lingvistică și poetică“, în: „Probleme de stilistică“, 1964, p. 88.
14. Troubetzkoy, N. S., „Principes de Phonologie“, 1964, pp. 20—22.
15. Schaff, A., „Introducere în semantică“, 1966, p. 210.



VIITORUL ROL

ELENA BOG

Repartizată, la absolvirea Institutului, în 1963, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, tînăra actriță Elena Bog a avut un început de carieră ieșit din comun, construit solid, pe temelia citorva roluri grele, interpretate cu profunzime a sentimentului și cu distincție a mijloacelor: Elisabeth Proctor (*Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller), Alma (*Vară și fum* de Tennessee Williams), Ersilia Drei (*Imbrăcați pe cei goi* de Luigi Pirandello), Lavinia (*Din jale se întrupează Electra* de Eugene O'Neill). „Toate aceste personaje, la care mă gîndesc și azi cu emoție, le-am interpretat sub îndrumarea lui Crin Teodorescu; nu numai că mi-a ghidat primii pași pe scenă, dar mi-a cultivat conștiința profesională, a sădit în mine cel mai adînc respect pentru teatru, supunîndu-mă unui sever regim de muncă; și el știa să in-sufle celor cu care lucra pasiune, curaj și bucurie...” La Festivalul dramaturgiei originale din 1967, Elena Bog a obținut un premiu de interpretare pentru Zenobia (*Nunta din Peruggia* de Al. Kirîțescu). Mai tîrziu, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, a jucat, printre altele, Șen De/Șui Ta (*Omul cel bun din Stciuan* de Bertolt Brecht), par-

titură subtilă pe care și-a demonstrat încă o dată suplețea intelectuală.

Cu atît mai ciudată apare următoarea etapă în existența profesională a actriței; formată într-un teatru cu tradiție cum este Naționalul ieșean, reafirmată în climatul de creație senin și stenic de la Piatra Neamț, Elena Bog vine în Capitală, la Teatrul „Nottara”, și, în ciuda bunei ei faime și a calităților evidente, intră, inexplicabil, într-un con de umbră. Conjunctură de echipă nefavorabilă? Indiferență din partea regizorilor? Cert e că, în cițiva ani lungi, poate doar în Maria din piesa lui D. R. Popescu, *Piticul din grădina de vară*, poate fi sesizat timbrul ei sufletesc aparte, acel aliaj de fragilitate și forță, vibrația feminității ascunse sub aparența aspririi. Dar, dacă acestea sînt paradoxalele, imprevizibilele răsuciri ale destinului actorului, la fel de neașteptat, poate sosi, oricînd, minunata clipă a decolării. Important e doar ca ea să fie întîmpinată în stare de veghe... Iată, Elena Bog repetă rolul Bernardei Alba din piesa lui Federico Garcia Lorca, *Casa Bernardei Alba*.

„Este o încercare și, totodată, o țintă, a cărei atingere mă mobilizează. Pentru prima dată sînt față în față cu un personaj de o structură psihică atît de înspăimîntătoare, de inumană; e celebră această Bernarda, care reprezintă, în felul ei, o lume, acea Spanie «moartă vie» pentru care Garcia Lorca a suferit în fiecare picătură a singelui său, jertfit ei. O forță distructivă asemănătoare calamităților naturii. Nu simte, nu înțelege nici viața, nici moartea. Nimic nu are importanță pentru ea, în afară de puterea absolută, prin care obține supunerea absolută. Ignoră legea firii, calcă în picioare dreptul la tinerete, la împlinire, al fiicelor ei. Și e încredințată că așa trebuie să fie, fiindcă nutrește doar dispreț pentru sentimentele normale ale oamenilor obișnuiți, pentru nevoia lor de căldură, de legături... Pare ciudat — căci orice actor e, într-un fel, avocatul personajului său — dar mă bucur că Bernarda este învinsă. Simt, din textul lui Lorca, că este învinsă, că trebuie să fie învinsă oriunde și ori de cite ori apare, «țînînd în mînă un fulger» pentru a nimici tot ce se opune autorității ei despotice; în fond, e condamnată, ucisă sufletește de propriul ei orgoliu, sufocată de propria-i sete de putere, de egoismul ei. N-am jucat niciodată un personaj pe care să-l urăsc atît. Cu celelalte eroine am găsit, mai întotdeauna, punți de comunicare. Nimic, din experiența atîtor ani de teatru în abordarea personajului, nu-mi folosește de data aceasta. Dar am totală încredere în regizoarea Eugenia Ionescu; știu că voi întruchipa o făptură în care va fi osîndit fără drept de apel tot ce înseamnă întuneric moral, cruzime oarbă, fanatism absurd”.



VIITORUL ROL

CORNEL POPESCU

La Teatrul Național din Tg. Mureș, Cornel Popescu repetă rolul Chitlaru din piesa *Opinia publică* de Aurel Baranga.

Într-o carieră nu prea îndelungată (a absolvit I.A.T.C. în 1972), actorul a jucat, printre altele, câteva personaje deosebit de dificile: Adrian (*Balconul*) și Mititelu (*Piticul din grădina de vară*) de D. R. Popescu; Viniciu (*Noaptea cabotinelor* de Romulus Guga); Richard (*Oh! tinerețe* de Eugene O'Neill); Antioh Elpidiforoviici (*A murit Tarelkin* de Suhovo-Kobilîn). La Institut, Cornel Popescu a fost student în clasa regizorului Ion Cojar; în teatru, a debutat sub îndrumarea Soranei Coroamă (în rolul Moth din *Zadarnice chinuri ale iubirii* de Shakespeare, la Teatrul Mic) și apoi, la Teatrul Național din Tg. Mureș, unde a fost repartizat, s-a afirmat în rolul Jack din *Bună seara, domnule Wilde* de Oscar Wilde, în regia lui Harag György. Tinărul actor s-a arătat inezestrat cu o calitate prețioasă: aceea de a prinde din zbor, a asimila și a valorifica elementele noi pe care i le ofereau asemenea întâlniri artistice diverse. Așa se face că s-a integrat rapid excelentei echipe de tineret de la Tg. Mureș și că directorii de scenă exigenți îl distribuie firesc în roluri de care depind montări importante pentru programul teatrului. Inteligent, mobil, direct în abordarea personajelor, Cornel Po-

pescu practică un joc simplu, neostentativ, care lasă o plăcută și stenică impresie de suplete, de lipsă de efort, similară celei pe care o produc gimnaștii de elită, evoluind în concursuri — și, firește, la fel de înșelătoare: căci actorul își fondează interpretarea dezinvoltă pe o muncă serioasă și tenace, uneori la fel de dură ca un antrenament sportiv. Dovadă, spiritul în care și concepe rolul:

„Încerc să-mi adun gândurile pentru a sintetiza în câteva rânduri bogăția de date pe care le oferă Chitlaru. De ani de zile, actorii duc cu el o epuizantă luptă creatoare; unii înving, alții sînt învinși. Dintotdeauna am avut un sentiment deosebit pentru acest rol; pentru mine, el este adevărul personificat. Un adevăr neidilizat, nediluat, un adevăr care uneori trebuie purtat ca o povară: conștiința faptului că, din păcate, «rău!» se mai află printre noi; bine ascuns, deghizat, susținut de interese meschine, de intrigi și de calomnii. Nu întimplător, Chitlaru comunică cu publicul. Se bizuie pe reacția lui, își dezvăluie gândurile față de el, îl dinamizează: Chitlaru este un militant politic cu un limpede ideal umanist și cu o exemplară atitudine realistă; după cum întreaga piesă a lui Aurel Baranga este una dintre piesele de cea mai pură esență politică din dramaturgia noastră de actualitate.

Lupta cu rolul va fi și pentru mine destul de grea, fiindcă eroul — personalitate extraordinară, vitală, generoasă, cu resurse de farmec și de umor — se ascunde sub aparențele modeste ale unui ins oarecare. Dar aceasta este partea cea mai frumoasă a muncii actorului. Sper să înving, să preciau, măcar pentru un timp, nobila povară pe care personajul o poartă. La *Opinia publică*, avem întâlnire cu regizorul Dan Alecsandrescu, care încearcă — și, tenace cum îl știu, sint convins că va reuși — să impună ideea de spectacol politic, cu tot ceea ce implică un astfel de spectacol, întregului colectiv; acestui minunat colectiv al Teatrului Național din Tg. Mureș, căruia îi datorez tot ce am realizat în meserie“.

Maria Marin

telex...teatrul“•telex...teatrul“•telex...teatrul““

(Continuare din p. 21)

Subotața — cu două spectacole: Prislea cel voinic și merele de aur după Petre Ispirescu și Cînd voi creștea mare de Mircea Suciu. Regizorul spectacolelor este Horia Davidescu, iar scenograful, Eustațiu Gregorian. Același reputat cuplu a realizat spectacolul cu piesa Legenda nănilui de drănatargul craiovean I. D. Sirbu. ●

Teatrul Dramatic din Brașov a efectuat un turneu în R.D.G. în cadrul schimbului cultural cu Teatrul din Karl Marx-Stadt. S-au prezentat, cu succes, spectacolele Un fluture pe lampă și Maria și copiii ei. ● Din lista lungă a membrilor juriilor care, multe zile, au colindat țara, selecționind spectacole pentru faza republicană a Festivalului național „Cîntarca României“, extragem câteva nu-

me: Ion Zamfirescu, Valentin Silvestru, Margareta Bărbuță, Paul Everac, Dan Tărchilă, Dumitru Solomon, Gheorghe Vlad, Mira Iosif, Ion Corcora, George Genoiu, Virgil Munteanu. Prin ei, celor mai bune spectacole prezente în etapa interjudețeană, li se duce.

FAIMA



Ion D. Sîrbu

Covor oltenesc

dramă în două părți

PERSONAJELE :

MARIA CRISTESCU — 19 ani, o fată frumoasă și tristă

PAUL CRISTESCU — 29 de ani, inginer, locotenent în aviație

SANDU CRISTESCU — medic militar, tatăl lui Paul și al Mariei

OLGA CRISTESCU — profesoară, soția lui Sandu

COSTACHE URSU — soldat bătrîn

ANDREI LEONEANU — general în rezervă

ELENCA LEONEANU — soția lui

IANINA SOBOLEVSKI — o tinăără poloneză, refugiată

ARTHUR CRISTESCU — procuror al Parchetului militar

SIEGFRIED WERTHER — colonel în Serviciul de informații al Wehrmacht-ului

FLORICA — fată în casă la familia Cristescu

MAMA — o țărancă în vîrstă

SORA — codană

DOI AGENȚI GERMANI

PARTEA I

Tabloul I

Casa pe care o bănuim dincolo de ușile larg deschise ale terasei (stil 1900) pare, dacă nu boierească, în orice caz, de burgheză tradiție. Trei trepte albe coboară spre grădină. Cîteva fotolii de răchită, un leagăn suspendat de un hătrîn nuc sugerează bunăstare și fericită copilărie. Zgomotele orașului nu pătrund pînă aici. Se aud clopote de vecernie.

N.R. *Teatrul Național din Craiova a prezentat această piesă, în premieră absolută, sub titlul Scară de taină, la 27 aprilie 1979.*

Scena 1

Maria, Paul.

Maria, cu un buchet de trandafiri în mână, vine îngîndurată din fundul grădinii. Are 19 ani, e frumoasă și tristă. Paul, 29 de ani, fratele ei, vorbește la telefon. Locotent aviator, rănit la o mîină; inteligent, dar amar și uneori cinic.

PAUL (la primele replici i se aude doar vocea; apoi, firul telefonului îi permite să iasă pe ușa largă a terasei): Da, Iarina, am înțeles perfect... Și locul, și ora... Și mai ales obiectul pe care trebuie să ți-l aduc... Fii sigură, voi fi acolo... Spune-mi numai altă: de ce-ți tremură vocea?... Fiindcă apune frumos soarele... De acord. Știu: discreție totală... Totuși, de unde îmi telefonezi?... Alo! A închis. Cădat. (Pune receptorul în furcă. O zărește pe Maria.) ...Hei, tu care ești pierdută...

MARIA: M-ai speriat, Paule! Tu erai?

PAUL: Scumpă surioară, nu eram eu, era doar umbra mea. Albastră.

MARIA (aranjînd florile în glastre): Ce să zic, ai un fel foarte ciudat de a glumi.

PAUL (se uită la ceas pe ascuns): Dar nu glumesc deloc! Am citit undeva despre un om care, imaginează-ți, și-a pierdut propria umbră. Dacă bine mă gîndesc, eu aș fi oarecum pe viceversa: sînt umbra care și-a pierdut...

MARIA: ...umorul. Și tinerețea. Și...

PAUL: Să nu exagerăm. Mi-am pierdut prostia. Atât.

MARIA (ușoară ironic): Mă mir de ce-mi spui: doar ești un erou!?

PAUL: Nici măcar un viteaz nu sînt...

MARIA: Nu văd diferența!

PAUL: La ora asta, e și foarte greu s-o vezi... (Ca pentru sine.) Mulți viteji nu sînt eroi, mulți eroi nu mai pot fi deloc viteji. Și, totuși...

MARIA: Totuși: cu două răni primite în linia-nția, la Iași, cu trei decorații, ești mai mult decît un viteaz. Ești un erou. Nu?

PAUL: Decorațiile mele sînt simple tinichele, le primesc și ordonanțele. ...Așa e, degeaba te strîmbi! ...Iar rănile mele de operetă sînt o simplă întîmplare: un obuz rătăcit — probabil, vreun artilerist rus, mai poet din fire, în loc să nime-rească în antiaeriana noastră, a greșit lungimea și a nimerit în popota ofițerilor... Jucam poker, aveam un ful de ași, cînd...

MARIA: Nu acesta e esențialul!

PAUL (nervi): Esențialul, dragă Mary, constă în partea nevăzută a istoriei, în acea cumplită trezire din vis și minciună. Sîntem la ananghie, iubită soră a mea,

toată educația noastră a fost o educație de paradă. Costume naționale, fanfara regimentului, defilări înzoronate de 10 Mai... (Ton mai grav.) Dar eu am trăit frontul. Frontul, ca o coborîre în infern, ca o zbatere în mocirlele Styxului... (Pauză.) Am văzut și am înțeles adevărata față a morții. Și am avut revelația tragică a ridicolului jertfei noastre... M-am luminat fiindcă am început să mă îndoiesc. Și am început să mă-ndoiesc din ziua în care am înțeles că țărani ai prosti, care murau în linia-nția, simțeau și presimțeau cu nările, cu bunul lor simț ancestral, cine ne sînt dușmanii, cine ne sînt adevărații aliați, pentru ce și pentru cine merită să ne vîrsăm amarnicul nostru singe...

MARIA: Taci!

PAUL (mai calm): Sîntem în 15 august, Sfînta Maria mare. Ziua ta... (O sărută pe frunte.) Tata a operat toată noaptea, acum doarme ca un chirurg fără probleme... Mama se roagă latinește Sfîntului Spiridon, pentru Ardealul pierdut... Iar tu...

MARIA: Iar eu?

PAUL (tandru): Iar tu. „Domniță tesută din fum și-nțimplare...“ tu, cînd nimeni nu va băga de seamă, te vei retrage în veranda cea veche, unde, ca în fiecare seară, la lumina unei luminări galbene, vei reciti, pentru a mia oară, o anume scrisoare...

MARIA (se frîmîntă): Paule, tremur, au sosit două trenuri cu răniți, am trimis-o pe Florica să se intereseze dacă nu cumva e și Grigore pe lista celor...

PAUL (îmbrățișînd-o): Mary, Mary, ador candoarea ta romantică. Sînt singurul din familie...

MARIA: Tu și Florica. Și ea e din familie!

PAUL: Numai noi cunoaștem marele tău secret. Că îl iubești pe acest misterios pictor, care, deși e un foarte tînăr fiu de țărani, ne privește și ne judecă de parcă el ar fi Tudor Vladimirescu. și noi, niște geambași fanarioți. Toate bune și frumoase. dar faptul că tu, o fată deșteaptă, îți închipui că acest Grigore este undeva pe front, mi se pare o mare, o imensă naivitate.

MARIA (cu gîndul în altă parte): Ultima dată cînd l-am văzut, era în gară. Nu știu ce căuta acolo, mi se părea că se ascunde. Slab, nebarbierit. Numai ochii îi rideau... L-am întrebant — trebuia să-l întreb, nu-i așa? — l-am întrebant: „În ce crezi tu, Grig?“

PAUL: Și, el? Ce ți-a răspuns?

MARIA: A oftat, a zîmbit, s-a gîndit mult... Apoi mi-a spus așa: „Maria, deocamdată știu numai în ce nu cred! Restul e speranță și datorie...“ „Totuși — am insistat eu — ai un crez, un ideal. Care e acela?“

PAUL: Și?

MARIA (*citează școlărește, nu cumva să greșească*): „Vreau — mi-a spus, strângându-mi tare mâinile — vreau, Maria, să nu-mi fie rușine de ape, de copaci, de munți; de moșii și strămoșii mei, plugari; de cărțile pe care le-am citit, de dascălii ce i-am avut; vreau să am înina și mâinile curate, ca să pot merita mâinile și inimile celor umiliți și obidiți. Vreau să ies luminos și mândru, ca om din acest murdar și neomenos război...”
(*Pauză.*) Atita mi-a spus!

PAUL: Tot nu înțeleg: de ce crezi că acest Grigore Olaru este pe front?

MARIA (*naivă*): Păi, e sergent! T.R.... Și-apoi, mi-a și scris. E adevărat, scrisoarea nu mi-a sosit prin poșta militară, dar, totuși, ce-mi scrie, mi se pare foarte clar! (*Scoate din corsaj un plic boțit.*) Ascultă! ...La-la-la, astea mă privesc doar pe mine; așa, uite aici, spune limpede: „Am ajuns, aproape fără să merit, în prima linie a unei bătălii în care se va hotărî soarta libertății și demnității umane în această Europă atât de sublimă și atât de criminală...” Nu e clar? Ce pot să înțeleg din aceste rânduri?

PAUL: Exact ce spune! Este în bătălie, în prima linie — dar, dragă Maria, asta nu înseamnă deloc că e pe frontul de la Iași și că tu ai putea avea vreo șansă să-i vezi numele printre răniți... Grigore al tău e mult mai inteligent decât crezi tu. Are stofă de dezertor — și nu de dezertor oarecare. Ci din aceia care îl fac pe unchiul Arthur, procurorul regiunii noastre militare, să viseze urât nopțile și să se trezească uneori îngrozit și transpirat... Da, da!

MARIA: E blind. Și bun... Nu-l cred în stare... Nu mi-l pot închipui... Vorbește de maică-sa ca de o sfântă...

PAUL: Ei, și? L-a citit pe Jean Jacques Rousseau, pe Hegel, pe mai știu eu care dintre uriașii filozofiei mondiale... Cum îți poți imagina că ar putea să mărșăluiească vitejește în umbra mustăților lui Hitler? Numai unchiul Arthur apreciază justetea unei ideologii după calitatea pistoalelor cu care aceasta poate să extermină orice altă ideologie... Grigore al tău — după cîte îmi spun nasul și degetul cel mic — la ora asta, studiază istoria României de mine și probabil, tactica ieșirii noastre din minciună și moarte.

MARIA: Termină, Paul, fie-ți milă de mine; fiecare cuvânt al tău doare ca o rană redeschisă brutal. Poftim, am furat cheile de la pivnița tatii; du-te și te îmbată. Pe mine, lasă-mă, lasă-mă cu tainele, cu dorul, cu deznădejile mele... Am nouăsprezece ani și obligația de a considera această dragoste a mea drept o datorie de destin, chiar dacă poartă în ea semințele spaimei și ale morții.

PAUL: Mulțumesc pentru chei... Ador răcoarea înțeleaptă a pivniței noastre. Vinul bun minte frumos. Și uită. Și iartă... Totuși, azi, de ziua ta, voi rămîne treaz... Dacă-mi permiți! (*Vrea să plece.*)

MARIA (*cu gîndul în altă parte*): Paule, stai; parcă mi-e frică să rămîn singură... Azi-noapte am visat o gară pustie, măturată de reflectoare roșii. Un tren pleca șuierînd, despiciînd întunericul, ca un cutit... Eu știam că el e în acel tren negru, dar nu puteam nici alege, nici țipa... Florica avusese și ea un vis, a venit la mine plînsă. Și, uite, sîntem în miez de vară, ierburile privesc aurul soarelui ce apune, iasomiile exală arome, de parcă... de parcă totul ar fi frumos și plin de vrajă... Și, totuși... Peste arțarii grădinii noastre, croncăne corbi, de parcă ar prevesti ninsori, neguri... și cadavre rămase neîngropate...

PAUL: Maria, admit că vîrsta ta e sinonimă cu eternitatea. Că este eternitatea însăși... Dar nu-mi place să constat că ai un talent exagerat de a fi nefericită... Posed și eu acest talent — probabil că nefericirea e zestrea ce-a lăsat-o războiul generației noastre crescute sub camuflaj — dar tu, în plus față de mine, dispui și de o enormă rezervă de lacrimi...

MARIA (*atînsă, își acoperă ochii*): Taci! Nimeni pînă acum nu mi-a zărit nici o lacrimă... Dacă am plîns, să știi, am plîns pe dinlăuntru și în mare taină... Iubitul meu îmi scrie. Încă. Numele lui acoperă cu bucurii și așteptări negurile spaimei mele... Mă întorc cu toată ființa mea spre acest cumplit cer, ce se cheamă istorie, și strig: vreau să sper, vreau să trăiesc, vreau să-l iubesc toată viața. Ca o sclavă. Ca o iederă îndrăgostită...

PAUL (*îi sărută mîna*): Iederă îndrăgostită...

MARIA: De ce întîrzie Florica?

PAUL: Nu s-or fi afixat listele... Sau e prea mare aglomerație la Comenduire... Alaltăieri, am trecut pe-acolo; nu știu de ce, văzînd lumea aceea înnebunită să ajungă să citească numele afixate, mi s-a părut, dintr-odată, că mă găsesc în fața unui fel de examen de bacalaureat. Sau de admittere... Erau listele celor ce au reușit să treacă...

MARIA: Ești sinistru, erau listele celor care au căzut definitiv la toate examenele... (*Amară.*) Pentru lumea cealaltă, nu se dau examene de admittere...

PAUL: Nu se știe!... Unii mor ca niște cîini... Alții, ca niște martiri... Posteritatea le dă note... (*Ia o hotărîre.*) Știu, văd ce scrie în ochii tăi! Plec în oraș...

MARIA: Poate treci pe la... acele liste.

PAUL: Voi trece... Dar nu pe la Comenduire. Îi voi face o vizită unchiului nostru. Arthur. Are și el niște liste. Secrete...

MARIA (*tresărind*): Paul, tu știi ceva!... Grigore mi-a spus, nu o dată, că acest unchi al nostru are stofă de Mare inchi-zitor... Nu vinează numai dezertori sau fugari... vinează, mai ales... (*Se oprește brusc.*)

PAUL: Știu, îl cunosc prea bine... Vinează, mai ales, idei. Idei și idealuri ce vor să supraviețuiască imensului potop de imbecilitate a lumii...

MARIA (*privește plicul scrisorii*): Doamne, cine știe unde și în ce condiții a fost scrisă această ultimă scrisoare a lui... Ultimă!? Cum am putut să spun acest cuvânt? Cum? (*Paul a ieșit, a rămas singură, dar continuă să monologheze.*) Anul trecut, pe vremea aceasta, umblam împreună cu el prin zăvoaiele Gilortului... Voia să-mi facă portretul... În acuarelă. Dar, pe colile lui, nu știu cum se făcea, răsăreau numai cîmpuri negre, peste care pluteau fluturi sau ochi albaștri... Sau lunci verzi, în care arinii ardeau ca niște vilvătăi... Paule, eu l-am înțeles de ce picta așa, nu era pictor de portrete, el încerca, îmi spunea rîzînd, să mă facă să înțeleg că nu trebuie să ne temem de moarte, moartea poate fi omorîtă, dacă avem curajul să o primim în față... (*Se leagănă ușor în balanșoarul ei.*) ...Noi, Paule, numai despre copaci și despre fluturi am vorbit. Eu, totuși, am înțeles că el grăiește în altă limbă, necunoscută mie. Și mă durea că mă privește ca și cînd așa fi fost o fotografie de care se despărțea, ca și cînd fiecare gînd și vorbă se rostea, nu sub cerul curat al dragostei și al tinerțeilor noastre. ci undeva într-o gară neagră sau în fundul unei ocnе a disperării și a spaimelor lumii... (*Îi vine să plîngă. Abia acum observă că e singură.*) ...Bine că a plecat. Bine că nu m-a auzit!

Scena 2

Maria, Cristescu.

CRISTESCU (*colonel doctor, acum în halat, abia s-a sculat din somn*): Maria, cu cine vorbeai? Că nu văd pe nimeni...

MARIA: Cu acest nimeni, tată!... Recitam niște poezii...

CRISTESCU: Poezii patriotice sau de... dragoste? (*Bănuiește ceva.*)

MARIA: De dragoste. În timp de război, poeziile de dragoste sînt singurele poezii cu adevărat patriotice. Nu crezi?

CRISTESCU: Se poate... Draga mea, ai o cafea pentru mine?

MARIA (*il servește*): E fierbinte. Termosul ăsta e o minune.

CRISTESCU (*bea cafeaua; e îngrijorat*): Unde e Paul?

MARIA: În oraș... S-a dus să se plimbe. CRISTESCU: Bine că nu e în pivniță... Și Ianina? N-am văzut-o toată ziua.

MARIA: Ianina a plecat de azi-dimineață. Spunea că trece pe la cimitirul catolic, apoi merge în colonia poloneză, să-și vadă prietenii.

CRISTESCU (*nervos; ceva nu e în ordine*): Foarte rău, foarte rău!... Am rugat-o să nu iasă din casă!

MARIA: Nu înțeleg, tată. Ianina stă la noi, tot orașul știe că tatăl ei, pan Rysard Sobolevski, a murit de tifos exantematic, sub ochii tăi, în spitalul „Madona Dudu”. De patru ani, Ianina e ca o fiică a ta... Și, ca o bună poloneză ce este, merge în fiecare săptămînă să-și vadă compatrioții...

CRISTESCU: Dar azi nu trebuia să iasă din casă!... (*Își dă seama că a spus mai mult decît trebuie. Încearcă să repare.*) Ah, vorbesc prostii; iartă-mă. La noapte, sosește trenul sanitar numărul 4, cu peste 500 de grav răniți. Stau prost cu morfina, pansăm cu feșe spălate și răs-spălate... Depozitele Corpului de armată s-au evacuat, Dumnezeu știe unde... Iar eu, la noapte, ca în toate nopțile, cu doi studenți-mediciniști, cu trei surori toropite de nesomn și disperare, va trebui să operez... Să tai, să tai, și să... Acum, la spartul țigului...

MARIA: Tată, nu-mi vorbi de spital și de spartul țigului. Astea le aud și în bucătărie, de la Florica noastră. Mie, spune-mi: ce-i cu Ianina? De ce nu trebuia să iasă azi?

CRISTESCU (*se stăpînește*): Draga mea, dă-mi, rogu-te, un pahar de vin. (*Maria îl servește.*) Maria, tu știi ce este o stare de comă?

MARIA: Bănuiesc.

CRISTESCU (*mai destins*): Mmdaa! Am înțeles, acum vreo doi ani, în spital la mine, pe un pifan oarecare, un țăran, nici nu știu de pe unde... L-am încrebat așa: „Cum e pe front, în Rusia. măi soldat?” „Să trăiți — mi-a zis el — în Rusia e așa că stăm trei batalioane de români și așteptăm treizeci de ruși să ne atace, ca să putem fugi îndărăt spre țară...” „Cum așa — l-am iscodit eu — de ce nu mai vreți să luptați?” „Să trăiți — mi-a zis țăranul ăsta — treaba e așa, că stau eu, pe burtă, cu pușca în mînă, stă și rusu’, tot pe burtă și tot cu o pușcă în mînă, și eu plugar, și el plugar, numai că, vezi, *el stă pe pămîntul lui*, care-i mumă-sa și Dumnezeu-l lui, pe cînd eu stau pe pămînt străin, și pămîntul ăsta, nici ca mort nu mă recunoaște...” (*Tace, bea, gîndește*)

MARIA : Și, cine-i în comă, tată ?

CRISTESCU : Fiara !... Fiara lumii ! E rănită de moarte, turbarea ei e aproape... Bate un vînt de nebulie... Acum vor veni zile, săptămîni în care pînă și păsările vor trebui să tacă. Să tacă și să se ascundă. Cine știe adevăruri, să le ardă, să le îngroape ; cine are o taină, s-o ascundă și s-o păzească ; iar cei care speră și știu ce trebuie să facă, aceia să fie gata oricînd să moară...

MARIA (*atinsă*) : Tată, mă înspăimînti.

CRISTESCU (*observă că Maria își șterge ochii*) : Draga mea, lacrimile sînt pe cartelă, tu nu ai dreptul la ele... Ai abia 19 ani.

MARIA (*ca pentru sine*) : Mă cheamă Maria, tată, am o mie nouă sute patruzeci și patru de ani... Și plîng sub o cruce.

CRISTESCU : Prostii, draga mea. (*Se aude un claxon de mașină.*) Asta e mama !

Scena 3

Aceiași, plus Olga Cristescu și soldatul Costache.

OLGA (*voce din off*) : Păi, sigur : bucătăria e goală, Florica noastră e în pelerinaj la Comenduire. Cristesule, uite pe cine ți-am adus : pe viteazul tău coleg de bancă, pe șmecherul de Costache... L-am pescuit la Sfîntu' Spiridon, făcea pe rînitul-n războaie și înfuleca la colivă ca un popă militar. (*Intră pe terasă, o sărută pe Maria.*) Uite un buchet de trandafiri Nelson, ți-i trimite profesorul Gorun, zice să nu uiți franceza, dar ar fi bine să te apuci și de rusă... Sandule, poftim vinete de la șmecherii din Ișalnița ; nu mă întreba cît costă. Costache, lasă jos sacoșele alea, dă și tu mîna cu un colonel în mare rezervă, doar sînteți consăteni, ce Dumnezeu, ați făcut pe Irozii în copilărie, nu ? ...Maria, tu vină de mă ajută... Am să-ți și spun cîteva secrete... Sandule, nu-l mai pupa pe hoțul ăsta cu atîta dragoste, că e iar dezertor. Nu mi-a spus, dar l-am mirosit eu... Hai, Maria. (*Iesind.*) Închipuiește-ți cu cine mă întîlnesc în piața veche... (*Au ieșit, nu se mai aude restul destăinuirii.*)

CRISTESCU (*se bucură sincer de venirea lui Costache*) : Mă, Ursule, mă...

COSTACHE : Don' colonel, să trăiți, vă raportez...

CRISTESCU : Mie îmi raportezi tu ? Mă, Costache, mă ! Păi, eu, cînd visez frumos, tot la Peșteana mă visez ; și eu tîne, după păstrăvi... Ia zi-i : iar ?

COSTACHE : Iar, Sandule. Dar, de astă dată, cu acte : caut, chipurile, depozitul farmaceutic al Diviziei 18... Și nu dau de el. Am fost la Cristian, lingă Sibiu, am fost la Oravița, acum...

CRISTESCU : Mă Costache, tu chiar cauți depozitul ăsta ?

COSTACHE : Pe dracu'... Mă fac că-l caut, și mă prefac că nu-l gădesc. Poftim, delegația, biletul de voie (*arată niște acte*). Sînt cam expirate, mi le-a făcut un teterist, zicea să trec și pe la ai lui să le spun că a murit. Adică, vezi tu, să afle satu' și jandarmii că el nu mai e. Fi-îndcă...

CRISTESCU : Am înțeles, am înțeles... (*Pri-vește actele.*) Astea le iau cu mine... Am și eu, la mine în spital, un șmecher de teterist ; să vedem dacă nu cumva te putem face brîncardier...

COSTACHE : Sau bucătar... (*Ride.*) Glumesc, Sandule ; ceea ce caut eu acum e o gaură de șarpe... Pe front nu mă întorc nici dacă... nici dacă...

CRISTESCU : Scoate-ți vestonul, omule, fă-te comod, aici ești acasă la tine. Ți-o fi foame ? Toamnă-ți vin, e din cel pe care l-am făcut împreună, acum doi ani... Olga, Olga...

COSTACHE : Sandule, foame nu mi-e, dar vinul ăsta...

CRISTESCU : ...de dezertor doi...

COSTACHE : ...il voi gusta... (*Iși toarnă.*) Tare mă tem că strugurii din anul acesta nu-i mai culegem...

OLGA (*aduce gustări*) : Să nu cobești, Costache ! Mie, tu știi, nu-mi plac oamenii care numără numai ciori negre... Poftim, nu trebuia să strigi, știam eu ce vă lipsește... Cașul acesta mi l-a dat Avakian. zicea că e din Caucaz, și rîdea de parcă s-a și terminat războiul. Sandule, nu știu ce-i cu fică-ta, ai pus-o să taie ceapă, nu-mi place ; nici n-a fost mireasă și deșo plînge, repede și mult, ca o văduvă grecească... Lasă, lasă... Îți seamănă... Mă Costache, tu ai noroc, voi, țărani, vă însurați repede, acum ai cinci nepoți, să-ți trăiască... (*O lacrimă, acum.*) Gata, gata, Dumnezeu să-l ierte pe Alexandru al tău, noi l-am botezat, Crimeea l-a mîncat... (*Trece repede peste asta.*) Ceilalți sînt bine, sănătoși, dacă nu poți merge tu să-i vezi, ți-i aduc eu, pe rînd... Sandule, bagă bine de seamă, mi-a spus Coca Slăvescu, la cimitir, că...

CRISTESCU (*furios*) : Olga, te-am implorat. Nu te băga unde...

OLGA : Ce oală, omule, tu crezi că în orașul ăsta există vreun secret ? Tu crezi că un om ca Scurtu poate fi percheziționat ca un țilhar, la miezul nopții, de niște pistolari crețini — și, gata, ceaca-paca, toți tăcem și înghițim, nici usturoi n-am mîncat, nici gura nu ne miroase ?... Nu-i așa, Sandule ! Sîntem noi neam rău și-al dracului, dar avem și o calitate : povestea cu șarpele ăla de dudău. De dudău !

Uite, mor azi-măine, și eu, să mă tai, dacă știu ce-i aia dudău...

COSTACHE: Buruiană rea: un fel de mătrăgună...

OLGA: Mersi, Costache... Sandule, tot în țirg am aflat că polonezii noștri o iau așa, în grupuri mici, către munții Carpați. Li s-a arătat și lor Maica precista și le-a șoptit că, vezi doamne, vara e fierbinte și nemții ar putea turba... Eu zic s-o trimitem și pe Ianina noastră sus la Peșteana, să studieze folclorul. Ce zici? Costache, Costache, gură de aur ai avut acum patru ani, cînd ai zis că...

CRISTESCU (o întrerupe): N-a zis nimic.

OLGA: Așa e, el n-a zis nimic, tu n-ai auzit nimic, iar eu știu că amîndoi ați avut dreptate. Perfect... Cristescule, uitai să-ți spun, venii cu ambulanța ta; ce să fac, să-i dau drumul, sau să te aștepte?

CRISTESCU: Să mă aștepte!

OLGA: La noapte, vin cu tine... Știu ce te așteaptă. Nu-s eu cine știe ce „Cruce roșie” pricepută, dar măcar îmi știu hoții ăia de majuri de frică... Acum, mă duc să vă gătesc ceva, biata Florica, nu știu cînd s-o întoarce, o zării de departe, în țirg, era cu două țărănci în doliu, cărau un covor. sau așa ceva, mi-a făcut semn că-i de rău, are treabă... (Gata să plîngă.) Fir-ar să fie de lume, uite la mine, Costache, așa arată o profesoară de limba și literatura germană?! „Zum Tode betriben”. Cu cît uî popor dă mai mulți filosofi și muzicanți, cu atît poate fi mai ușor prostiț... (Gata, i-a trecut.) Auzi ce-mi zice Ion Gorun. Așa ascultă zi și noapte la radio. Cică Hitler i-ar fi spus ieri lui Göring așa: „Dacă poporul german nu-mi depune la picioare, în două luni, victoria definitivă, înseamnă că nu m-a meritat...” Ce ziceți? Colosal.

CRISTESCU (doctor): Paranoie cezarică. Megalomanie epileptoidă.

OLGA: Vă mai aduc niște vin. Mi se bate ochiul stîng, asta, la mine... (Furioasă, către soțul ei.) Cristescule, să nu te mai uiți la mine cu ochii ăia de bisturiu militar, că te-njur. Auzi? Crezi că eu nu știu că Ianina nu s-a întors și că Paul o caută cine știe pe unde?... Dacă nu țip, știu eu de ce; ți-aș spune și ție, dacă n-ai fi un găgăuță sentimental și un soț din aceia care cred că onoarea patriotică e sinonimă cu tăcerea anticonjugală...

CRISTESCU (calm, de astă dată): Știi că știu că știu... De treizeci de ani ești megafonul conștiinței mele... (Către Costache.) Soldat Ursu, mă poți ajuta să lungesc firul telefonului ăsta?

OLGA: Aoleo! Vinetele mele... (Fuge spre bucătărie.)

COSTACHE: Se poate? Îndată...

(Conversația ce urmează are loc în timp ce un telefon de campanie este mutat pe gheridonul de pe terasă.)

CRISTESCU: Și-acum, Costache, aștept raportul: ce e pe front?

COSTACHE: Fir e destul, de izolat nu e nevoie... (Aduce un telefon de campanie, cu un briceag trebăluiește la borne.) Pe front, la Iași, nimic nou. Nemții plimbă, între Ungheni și Tirgu Frumos, singura divizie de blindate ce o mai au în Moldova. Chipurile, să ne ridice moralul. Bombardamente, recunoașteri... Prin unitățile românești, din om în om, peste noapte, trec tainici vestitori, care ne șoptesc la ureche: în curînd, întoarcem armele... Din pămînt, din iarbă verde, păsările, copacii, țărani care fug spre munți — totul, dar absolut totul, pare pregătit pentru uriașa cotitură. Se vorbește de Cairo, de o înțelegere secretă cu rușii și cu anglo-americanii. Dar, astea, poate, sînt simple zvonuri... Ceea ce este absolut sigur e că, în inima ostașilor români, baionetele sînt, toate, întoarse...

CRISTESCU: Și aici, în spatele frontului!

COSTACHE: Sabotajele curg...

CRISTESCU: Se dezertează?

COSTACHE: Foarte mulți... Se trag către partea sedentară. În caz de „alarmă specială”, mă înțelegi, toți acești dezertori, într-o singură zi, sînt iar sub drapel... În vara asta, jandarmii de pe front au executat peste șaizeci de așa-zisi „fugari”... (Se așază, e emoționat.) La execuții sînt trimiși — ca să le intre mintea în cap — cîte doi ostași mai deocheați din fiecare unitate. Să vadă și să povestească ce pățesc cei care... Am văzut și eu o asemenea execuție. La Bogdănești. Au împușcat, ai noștri, optășpe' soldați bătrîni. Niște boșogori... Nu plîngeau, nu se mai văietau. Le era totuna... (Scoate din cartușieră o ată, pe care sînt înșirate niște fișe de identitate.) ...Uite-i. Matricolele lor... Noi a trebuit să-i îngropăm. Le-am luat astea de la gît, ca să se știe... Un nume, o dată și un număr; secret... Mama lor!... A doua zi, mi-am făcut acte și-am dezertat... Tatăl meu a murit pe Jii, pentru Ardeal. Dacă e să mor, păi să mor tot pe Jii și tot pentru Ardeal... Nu?... Gata, încercă telefonul.

CRISTESCU: Lasă telefonul! Arată-mi salba aia. Cu morți. (Costache îi întinde legătura cu fișele matricole.) ...Ai dreptate, Ursule: un nume, data nașterii și o matricolă. Aproape toți sînt născuți înainte de 1900. Ceea ce înseamnă că au făcut și primul război mondial... Ca și noi doi.

COSTACHE (cu prudență): Și aici, la Balta verde, în vara asta, au avut loc execuții. Militari, civili... Noaptea i-au judecat, dimineața i-au împușcat...

CRISTESCU: Știu, știu... Fratele meu...

COSTACHE: Ieri-noapte, dintr-o coloană din asta, a morții, au sărit trei condamnați. Unul a fost împușcat, unul, rănit, și abia al treilea, mai tînăr, a scăpat...

CRISTESCU: Și asta o știu; celui rănit, eu i-am scos glonțul din sold...

COSTACHE (*care știe tot*): Ieri, o grupă de nemți au încercat să intre în lagărul de prizonieri ruși din luncă; un sublocotenent, Pîrvulescu, pare-mi-se, și-a aliniat garda și le-a spus așa: „Pe aici nu se trece! Convenția de la Geneva!...”

CRISTESCU (*se miră*): Mă Ursule, de unde dracu' le afli pe toate?

COSTACHE: Foaie verde lobodă... Sandule, neamule, ăi fi tu doctor mare, nu zic ba; dar eu, măcar că nu-s proprietar, sînt mecanic. De mori. Și un morar, care mai e și mecanic, trebuie să știe politică mai multă decît tot Consiliul de miniștri. Mă auzi? O moară veche, cum sînt cele din munții noștri, e ca o ligă a națiunilor... Uite la nemți, uite la Antonescu: ce le-a lipsit, ce le lipsește? Mașini au avut, ziare au avut, de toate au avut (*strigă*), numai morari n-au avut... Aia-i!... (*Cu obidă*.) În Peșteana mea, doar știi bine, nu se spune „mergem la Costache Ursu”, ci „mergem la moara lui Titulescu II”... Un munte bătrîn, o apă curată, două pietre ce sfarmă boabe de mălai sărac, astea-s începutul și sfîrșitul oricărei înțelepciuni... Am zis-o și am s-o zic pînă la moarte... (*Toarnă, bea*.) Să-mi trăiești, Sandule, să ne trăiască morarii noștri!...

CRISTESCU: Ura!... De n-ar fi...

COSTACHE: Taci. Fiecare pasăre pe limba ei piere... Încearcă telefonul!

CRISTESCU (*răsușește de manivelă*): Alo, alo! Măgura? Ești centrala Măgura? Dă-mi te rog Lebăda-unu. Da, aștept. (*La aparat*.) Alo, tu ești, Diaconule? Ce se aude cu trenul 4? Nimic? A plecat din Piatra? Da, da... Ce? Ați găsit păduchi la baraca cinci? Imediat, control general, izolare și alarmă tifos... Vin și eu, bine-înțeles. La noapte, operăm... Anunță echipa... Noroc, să trăiești! (*Către Costache*.) Păduchii ne mai lipseau...

COSTACHE (*cu subînțelesuri*): Păduchii, niciodată nu ne-au lipsit. (*Sună telefonul de campanie*.)

CRISTESCU (*ridică receptorul*): Alo! Da. Aici casa doctor Cristescu. Cine? Sînteți centrala Fluturile? Fiul meu? A plecat în oraș! E urgent? Stați și notez! Să nu notez? Să memorez? Perfect. Cum sosește, să-l chem, prin Cantemir, pe nașu'. Atît? Am înțeles: pe nașu'... (*Închide telefonul. Rămîne pe gînduri*.)

COSTACHE: Îl caută pe locotenentul Paul sau pe inginerul Paul?

CRISTESCU: Nu-i totuna?

COSTACHE: Nu prea. Locotenentul Paul Cristescu e ușor rănit, deci, în concediu, la vatră. Iar inginerul Paul Cristescu are capul pe umeri și se pricepe grozav la motoare. Mai ales la cele de avion.

CRISTESCU: Tu știi ceva, morarule?!

COSTACHE: Nu știi nimic... Dar Paul al tău... Vreau să zic, e de aceeași vîrstă cu Alexandru. N-aș vrea să-l pierzi... (*Se înmoaie*.) Moartea nu știe carte... Să nu-l lași să se mai urce în avion.

CRISTESCU: Cum să se urce? El e inginer mecanic, nu pilot. Costache, nu mă fierbe: ce știi despre Paul?

COSTACHE (*calm*): Cu trei mecanici sergenți, de la I.A.R.-Brașov, au reparat un bombardier nemțesc. Și, alaltăieri noapte, domnul Paul, ca pilot de încercare, a făcut un zbor. *In mare taină*... La Cîrcea, dacă vrei să știi.

CRISTESCU (*e uluit*): Fantastic. Fantastic... Dar dacă totul s-a făcut „în mare taină”, tu, de unde ai aflat? Că nici eu și nici maică-sa...

COSTACHE: Moara, Sandule, moara... Hai, mă, nu te mai uita la mine așa... Eu umblu prin oraș de zece zile... N-am venit pînă acum la tine, pentru că nu era bine să vin. Ai înțeles? Dar am aflat de Paul și de hangarul acela misterios... Și îl știu și pe... și pe nașu'. Da, da: pe nașu', care îl caută acum, prin Cantemir. El crede, probabil, că eu nu am ajuns pînă la tine...

CRISTESCU: Cine-i nașu' ăsta?

COSTACHE: Îl cunoști foarte bine!

CRISTESCU (*mirat la culme*): Eu?

COSTACHE (*îi face semn să tacă; apoi îi șoptește*): În seara zilei de 7 august, l-ai condus pe fostul general...

CRISTESCU: Taci... (*Încet*.) Mi-am adus aminte...

COSTACHE: Încă un lucru trebuie să știi: că, la acel zbor de încercare, nu a asistat nici un ofițer de la Flotila III; doar doi... civili. Colonei. Unul, neamț, nu știu cum îl cheamă, poartă ochelari cu ramă de aur, foarte domn și foarte tăcut; celălalt, tot în civil și tot colonel, dar român... Pe ăsta îl cunoști.

CRISTESCU (*în șoptă*): Frate-meu, Arthur Cristescu.

COSTACHE: Ai ghicit... Stai, Sandule, nu te speria; încă nu știm nimic. Eu am primit misiunea să...

CRISTESCU: Misiune? În casa mea?

COSTACHE: Da. În casa ta. Să te păzesc. Și pe tine, și pe Paul. Cînd vine apă mare de la munte, pun stavila la jgheab, nu-i dau drumul pe jlipă, că-mi rupe roata... Pricepi?

CRISTESCU: Și-acum, vine apă mare și la mine, aici?

COSTACHE: Tot ce se poate... Doamnei Oiga să nu-i spunem nimic. Ea e ca plopu: nici nu adie vîntul, și-i și tremură frunzarul, tot...

CRISTESCU: Ce are nașu', cu Paul? De ce îl caută pe el și nu pe mine?

COSTACHE: Nu știu. Eu am venit la tine cu o pușcă. Încărcată. Și am datoria să fac legătura între fiul tău și...

CRISTESCU: Și?

COSTACHE: ...și Cantemir. (*Încercînd să glumească*.) ăsta nu mai e pasăre, ca Lebăda ta; ăsta-i voievod.

MARIA (*intră, speriată*): Tată, du-te repede, vezi ce-i cu mama...

CRISTESCU : Dar ce s-a întâmplat ?

MARIA : Tanti Elenca... Nu știu... Doi nemți... Nu vor s-o lase...

CRISTESCU (*răbufnind*) : Dumnezeu lor !
(*Iese prin hol.*)

COSTACHE (*o prinde de braț pe Maria*) :
Maria, cine e tanti Elenca ?

MARIA : Cum, nu știi ? Vecina noastră de-o viață : soția generalului Leoneanu.

COSTACHE (*iși ia arma*) : Ia să vedem ce-i cu nemții ăia...

(*Scena rămîne, o clipă, goală ; de-afară, de departe, se aude vocea doamnei Olga :*
„...Verfluchte Nichtstuernde, was glauben sie, eigentlich? Hier ist Rumänien, ein Gottes Wille, und diese Frau ist meine beste Freundin!... Ihre Ordnungen? Was für eine Ordnungen?... Ce nerușinare !“ Apoi, vocea doctorului Cristescu : „Calm, Olga, lasă, vorbește cu ei...“ Vocea Olgăi : „Cu ăștia nu se vorbește ; cu ăștia, se latră și se mușcă...“ Vacarmul încetează. Se aude o mașină sau o motocicletă care demarează.)

Scena 4

Aceiași, plus doamna Elenca Leoneanu.

Doamna Elenca e adusă, aproape pe brațe, de soții Cristescu. E complet buimăcită, nici nu poate vorbi. Tremură, se vede că a trecut printr-un șoc teribil. Are în jur de 55 de ani, o fostă frumusețe, acum închisă, ăstins, în gravitatea nuanțelor de mov. Doctorul Cristescu o așază în fotoliu, apoi îi oferă o pastilă și un pahar cu apă. În tot acest timp, vorbește numai doamna Olga.

OLGA : Trebuia, Sandule, să-i lași pe seama mea ; că i-aș fi oltenit, pe nemțește, de m-ar fi pomenit și în viitorul război mondial. Mama lor de bandiți, pe noi, din țigani, nu ne scot, dar ei, uite.. Las', Elenco, nu mai tremura, ce Dumnezeu !... Stai aici, uite, are să-ți aducă Sandu un calmant. Maria, tu du-te după apă... Costache, vezi dacă un plecat șoacății... Au plecat. Pleca-le-ar numele... Auzi, să n-o lase pe Elenca să iasă din casă ? ! S-o caute în poșetă ? ! Da, da, Sandule, degeaba dai tu din cap, tu-ți beai buturuga cu fin-tu Costache, și dincolo, în vecini, avea loc năvălirea vandalilor... Vedeam eu, prin geamul bucătăriei, că ceva nu e în ordine, i-am și spus Mariei...

CRISTESCU (*blind*) : Olga, acum am nevoie de puțină liniște !

OLGA : Iartă-mă !

CRISTESCU (*către Maria*) : Maria, adu-mi trusa, pregătește-mi o seringă sterilă...

(*Maria iese.*) Încă nu și-a revenit. A avut un șoc...

ELENCA (*tremurînd, bilbindu-se*) : Nu se poate ! Nu-i așa că nu... că nu...

CRISTESCU : Elenco, liniștește-te. Așa, așa... Înghite, te rog, și pastila asta, are să-ți facă bine. Olga, dă-i să bea apă ; vezi, nu poate ține paharul în mînă...

OLGA : Te rog, Elenca, încă o înghițitură. Așa.

CRISTESCU : O pernă ! Perfect. Întinde-te, închide ochii, nu te mai gîndi la nimic...

ELENCA : M-au lovit... De ce m-au lovit ? Eu, în viața mea... (*Incepe să plîngă ca un copil.*) ...Voi știți că eu...

OLGA : Știm, Elenca, știm... Tu să-i lași în seama mea pe... (*Se stăpînește.*) C-am să-i...

ELENCA : Știam că nu trebuie să ies din casă... Dar... pricepi, Olga, n-am mai putut să stau...

CRISTESCU (*a primit o seringă din mînile Mariei, pregătește injecția*) : Elenca, dă-mi brațul. Așa. (*Face injecția.*) Ai simțit ceva ?

ELENCA : Ce să simt ? Eu nici nu știu unde sînt... Ba da, sînt la voi... La voi... (*Se calmează, totuși, parcă ar avea halucinații.*) De multe ori, în ultimii ani, mă trezesc diminețile, străină, altfel...

OLGA : Cum, altfel, Elenca ?

ELENCA : ...în alt anotimp, la altă vîrstă... și în casa veche. Din Cîmpulung... Azi-dimineață... pomii mi s-au părut albi, în floare, ca primăvara... I-am spus lui Andrei : „Astăzi e ziua Mariei... Să-i ducem flori...“ (*Maria îi sărută mîna. Ea continuă să viseze. Dar povestirea ei devine mai clară.*) Andrei n-a dormit toată noaptea... Nu mai doarme noaptea... Are griji, se tot uită la hărțile lui... Și-l aud cum oțtează... Totuși, dimineața, la șase, cra în picioare... Cum îl știți : elegant, ca scos din cutie... Eu sînt mai leneșă. Îmi ziceam : mai încerc un somn. Pe Matei, îl visez de obicei diminețile, cînd mă doare inima...

CRISTESCU (*încet, cu teamă*) : Ce e cu Andrei, Elenca ?

ELENCA : Andrei... Andrei... Da... Și-a făcut plimbarea de dimineață. Ca de obicei... Mi-a adus niște iaurt de la bulgarul nostru. Îmi place iaurtul... La radio se vorbea de înaintarea americanilor în Italia, de eliberarea nu știu cărui oraș polonez. Eu mă gîndeam la Matei, care nu ne-a mai scris din 1940. Și-atunci, din Alger... (*Incepe să lăcrimeze.*) Eu doar voi știți, sînt o sentimentală, pentru mine războiul ăsta înseamnă viața fiului meu. Nu ? Și onoarea lui Andrei, care, deși se ține tăcut și tare, suferă ca un cîine... Da, ca un cîine suferă... Văd asta după ochii lui, după felul în care încearcă mereu să mă încurajeze...

CRISTESCU : Elenco, poate vrei o țigară ?

ELENCA : Da... Cred că vreau o țigară... Lasă, am eu în poșetă. (*Caută, găsește un plic. Uită de țigară.*) Cristoase! Plicul. Plicul... Asta-l căutau călăii aceia! (*Incepe iar să tremure.*)

CRISTESCU (*ridică de jos plicul căzut. Citește adresa*): E pentru mine.

ELENCA : Bine-nțeleș. Tu ești cel mai bun prieten al lui. Nu ?

CRISTESCU : Da, Elenca, eu sînt cel mai bun prieten al soțului tău. Acum, te rog, fă un efort : spune-ne ce s-a întîmplat cu Andrei. Unde este acum ?

ELENCA : Nu știu, totul e un coșmar... De mai multe zile, doi civili cu ochelari negri dădeau tîrcoale casei noastre. Vă rog, totuși, o țigară... (*E servită ; tremură ușor, însă acum are mintea limpede.*) ...Luam masa. Să fi fost orele două, nu știu precis, ne-am pomenit deodată cu trei civili români și cu un ofițer german... Intraseră prin grădină, cunoșteau casa... Unul dintre civili... mi-e și rușine. Sandule...

CRISTESCU : Era fratele meu, Arthur... Po-vestește, Elenca !

ELENCA : Pe mine m-au poftit, politicos, să ies pe verandă... Am auzit apoi cearță, vorbe aspre, Andrei țipa, el, care nu-și pierde niciodată cumpătul, țipa furios : „Cum vă permiteți ? Asta-i o barbarie ! Nu sînt cetățean german, sînt cetățean român...” ...Pe urmă, cred că mi-au percheziționat casa. Veniți s-o vedeți cum arată. Ca după potop, ca după cutremur...

CRISTESCU : Și, Andrei ?

ELENCA (*nu-i vine să creadă*): L-au arestat ! Da. A venit la mine, urmat de doi paznici — nu, fratele tău rămăsese cu neamțul cel politicos, în salon — s-a uitat în ochii mei și mi-a zîmbit frumos. Mi-a luat mîinile, m-a sărutat pe frunte și mi-a zis : „Elenco, eu merg cu acești domni să le dau niște explicații... Tu să nu te temi, să fii bravă și să nu plîngi...” „Dar nu se poate, Andrei, i-am spus eu, azi e ziua Mariei, trebuie să-i duci o floare...” E stupid, nu-i așa, dar eu niciodată n-am fost prea deșteaptă...

CRISTESCU : Și, el ?

ELENCA : El, parcă s-a bucurat, a și risnițel, și mi-a spus : „Maria e tînără, să-i duci semințe din florile noastre. Semințe. Să și le semene singură, aceste semințe...”

OLGA : Dumnezeuule !

CRISTESCU : Și-apoi ?

ELENCA : Nu știu... M-am pomenit deodată singură. Toate ușile rămăseseră deschise, pe jos erau numai cărți și hîrtii. Eram moartă. Da. Eram vie și eram, totuși, moartă. Și-acum mi se pare că... că voi nu sînteți decît un vis al meu, o aducere-aminte... Și sufletul poate exploda ca o bombă, nu-i așa ?

CRISTESCU : Cum a ajuns această scrisoare în poșeta ta ?

ELENCA : Păi, da... Scrisoarea. Da. Da... După nu știu cît timp, m-am pomenit că repet mereu un singur cuvînt : semințe, semințe... Așa a fost ultimul său cuvînt înainte de a pleca, nu ?... M-am dus în grădină, unde e solarul nostru cu flori. Și am căutat acel sertar în care știam că-și ține Andrei semințele favorite... Da. E groaznic !

CRISTESCU : Ce-ai găsit acolo ?

ELENCA : Toate decorațiile lui... Vechi... Și, sub ele, niște plicuri albe... Am luat doar plicul tău, de celelalte m-am îngrozit, și-am zis să vin la voi... M-au îmbrîncit agenții aceia, voiau să-mi ia poșeta, eu le spuneam că sînt semințe pentru Maria, m-au și lovit, mi se pare. Atunci ai venit tu, Olga... (*Tăcere lungă.*) Așa e tot... Sandule, mai fă-mi o injecție. Trebuie să dorm. Să uit... Să nu-mi spuneți unde e Andrei ; știu unde e. Vreau să-l visez...

CRISTESCU : Ursule, ajută-mă. (*Către Elenca.*) Te culcăm la noi. În camera Mariei... (*Cu Costache, o ajută să se ridice.*)

ELENCA : Olga, eu am fost nesfîrșit de fericită cu Andrei... Dacă îl omoară, în clipa aceea, și inima mea...

OLGA : Cum poți vorbi așa ? Andrei se întoarce încă în seara aceasta...

ELENCA : Pot merge singură... (*Iese, dreaptă, urmată de Olga și de Maria.*)

COSTACHE (*încet*): Domnule colonel... Plicurile !

CRISTESCU : La ele mă gîndesc...

COSTACHE : Cunosc grădina... Acum doi ani, eu i-am săpat-o. I-am altoit și niște ci-reși negri...

CRISTESCU : Așa e... Atunci...

COSTACHE : Trec prin grădini, caut solarul... Și acele semințe de flori. Dacă sună telefonul...

CRISTESCU : Am grijă... Fii atent ! (*Costache îi face semn să fie liniștit și dispăre spre fundul grădinii. Cristescu desface plicul primit prin Elenca. Citește. E cumplit de emoționat. Recitește, aproape că-și șterge ochii. O aude apropiindu-se pe Maria. Ascunde scrisoarea.*)

MARIA : Scrisorile, eu le ascund în sin. Eu și Florica... Tată, semințele acelea sînt pentru mine. De ziua mea...

CRISTESCU : Semințele acelea sînt pentru noi toți... Ce face Elenca ?

MARIA : A adormit ca un copil... Mama te roagă să te gîndești la Ianina și la Paul. Are presimțiri...

CRISTESCU : Și eu am... Sumbre presimțiri... (*Brusc.*) Știai că Paul a zburat alaltăieri-noapte ?

MARIA : Desigur ; ne-a povestit chiar el. Mie și Ianinei... Zicea...

CRISTESCU : Ce zicea ?

MARIA : Una dintre prostiile lui... Zicea că toamna, cînd zbori, așa, pe îngerat, nu prea sus, ogoarele, pădurile, apele, arată exact, dar absolut exact, ca un

cover de-al nostru... Țărăncile n-au inventat nimic: au pictat țara, așa cum arată privită din cer.

CRISTESCU: Dar el a zburat noaptea!

MARIA: Exact. În schimb — ne-a spus tot el — când zbori noaptea, ai impresia că te înșurubezi în întunericul propriului tău mormânt...

(*Apare Costache.*)

CRISTESCU: Maria, te rog să ne lași o clipă singuri...

MARIA: Bine-nțeles... (*Iese.*)

COSTACHE: Le-am găsit. Trei plicuri...

CRISTESCU: Să vedem adresele... Domnului general Marin Manafu, Comandantul I-Teritorial... A doua: colonel Manole Bodnăraș, Flotila III-Bombardiere. Și a treia: prof. Ion Scurtu, pentru Cantemir. Pri-

mele două adrese le înțeleg. Dar, pe asta? Cum? Ion Scurtu a scăpat de la Tîrgu Jiu?

COSTACHE: A scăpat. Și el, și alții...

CRISTESCU: Atunci?

COSTACHE: Plicul pentru Cantemir îl duc eu; știu unde. Celelalte două te privesc... Bine că n-ai dat drumul ambulanței.

CRISTESCU: Îi scriu două rânduri Olgăi; altfel, răstoarnă țigul. (*Scrie.*) Așa.

COSTACHE: Ce i-ai scris? Că ea nu poate fi mințită așa ușor...

CRISTESCU (*îi dă o banderolă de „Cruce roșie“*): Ia-o! Te scutește de patrulele Comendurii... Ce i-am scris? I-am scris așa: „Te iubesc, ne vedem la noapte, în gară!“

CORTINA

Tabloul II

Amurg de vară peste un oraș bătrîn; pînă la sfîrșitul acestui tablou, soarele va apune, și cerul, deosebit de senin, se va spuzi cu stele...

Sîntem într-un vechi cimitir evreiesc, care, printr-o levantină ironic, se învecinează cu uu cimitir catolic, tot vechi, și acesta. Pietrele funerare israelite se continuă prin cîteva marmore în cruce... Pomi, desigur, dar mai ales o anume atmosferă, în care culorile serii se îmbină cu trista armonie a acestor anonime morminte, ne va sugera discret că aici sîntem, cumva, la o limită, la o margine de viață și de lume...

O simplă bancă de piatră. Pe ea, venind din partea creștină a cimitirului, se va așeza Ianina Sobolevski. Are 22 de ani, dar a suferit foarte, foarte mult. E superbă, în tristețea și mîndria ei. Știe să se stăpînească; tot timpul va trebui să joace, inteligent, trei roluri diferite.

Așteaptă. Calm, își aranjează, într-o mică oglindă, părul, buzele... Dar ochii ei sînt la pîndă.

Scena 1

Ianina, Paul

Paul duce o valiză mică. Se oprește în colțul scenei. Ianina se ridică, îi face semn cu mîna.

PAUL: Bună, Ianina!

IANINA: Bună, Paul. (*Și imediat se repede, ca o îndrăgostită, și îl îmbrățișează.*) Sărută-mă, te implor, strînge-mă aproape și, mai ales, nu te mira... De nimic! (*Vorbește peste umărul lui, spre sală.*) Sîntem pîndiți, Paule, din fericire cei ce ne urmăresc acum ne văd doar... Să nu vorbim prea tare, numai eu am voie să ridic vocea și să țip... Așa. Sărută-mă, Paul, ei trebuie să creadă că ne iubim, că eu sînt amanta ta, că nu putem trăi unul fără celălalt... Nici nu mint prea mult, țin la tine, și-ți jur că e pentru

prima oară, prima oară... că mă sărută un bărbat. Și-mi pare bine că acela ești tu...

PAUL: Am înțeles, Ianina. Hai să ne așezăm. (*Se așază pe o piatră.*) Nu ți-e frig?

IANINA: Nu... iubitule!... (*Zîmbește, își strecoară mîna într-a lui.*) Totdeauna mi-au plăcut apusurile de soare din acest oraș... Beție de culori calde, ce seamănă cu cîntecul voastre, ciudate și triste... În țara mea, spre seară, plopii devin fumurii și cerul ia culoarea oțelului rece. Polonia e un pămînt în care totul are gustul și culoarea lacrimii...

PAUL (*calm*): Am primit telefonul tău și, iată, ți-am adus caseta. E în această valiză. S-o scot?

IANINA: Lasă-mă pe mine. (*Febрил, desface valiza, se bucură, îl sărută, recunoscutoare. Dar, de vorbit, vorbește altceva.*) Ei trebuie să vadă că mă bucur enorm... Fiindcă de această casetă depinde viața mea, acum. Și nu numai viața mea... Fii

calm, ai încredere în inteligența mea... Ei cred că mie mi-e frică de moarte; aici, se înșală... Uite, am în poșetă cheia acestei casete. O voi deschide, tu vei rămâne uluit — să se vadă că ești uluit — zăbindu-i conținutul. Aici (*deschide case-ta*), am averea mea, banii comunității poloneze. Cincizeci de mii de franci elvețieni în aur și douăzeci de mii de lire sterline în obligații forte... Îi vezi? Îi vezi? (*Șoptește.*) Prefă-te că-i vezi!

PAUL: Fantastic! Extraordinar! (*A intrat în rol.*)

IANINA: Perfect! Acum, închid cutia magică și, după ce mă săruți frumos, voi începe să-ți povestesc. Cei care ne văd trebuie să creadă că acum încerc să te conving să fugi cu mine, cu acești bani, și cu câțiva înalți ofițeri români și germani, în Turcia... Nu te mira, lasă-ți capul în pământ, ascultă-mă...

PAUL: Te ascult, Ianina... Dar, să știi, eu...

IANINA: Nu va fi nevoie de nici un „dar“... Iată faptele, pe scurt. (*Se comportă, în timpul povestirii, ca o femeie ce caută, cu toate mijloacele, să convingă un bărbat, într-o chestiune hotărâtoare. Doar gesturile apar astfel. Vocea ei e rece și deosebit de fermă.*) M-au arestat doi civili, azi-dimineață, când ieșeam de la biserică... Politicos, m-au înghesuit într-o mașină neagră. Nu știu unde am fost dusă, mi se pare că la un comandament german... M-au anchetat doi agenți cu priviri de hiene și un colonel elegant și distins, care știa perfect românește...

PAUL: Ce voiau să afle?

IANINA: Trei mici amănunte. Unu: unde este tatăl meu, care — știu ei cu siguranță — nu a murit de tifos exantematic... Trăiește și e ascuns, undeva în munții Severinului... Doi: dacă banii comunității poloneze sînt la mine, în această casetă... și, trei, dacă te iubesc, dacă mă iubești și dacă ai fi în stare să faci, pentru mine, un gest ultim și salvator...

PAUL: Am înțeles... Ce ai recunoscut, din toate acestea?

IANINA (*împă, teatral*): Tot, tot, tot... Închipuiește-ți. au aflat că mama mea a fost evreică. Evreică... Îți dai seama. (*În șoptă, pe alt ton.*) Am recunoscut că tata trăiește... Mi-au arătat niște fotografii, cu niște polonezi împușcați. La a treia fotografie, am țipat și am leșinat...

PAUL: Era tatăl tău?

IANINA: Nu știu. Putea să fie... Toți cei împușcați seamănă între ei... Am plîns sincer pentru acel necunoscut, care se-măna cu toată Europa...

PAUL: Și, cu maică-ta, ce e?

IANINA: A fost, într-adevăr, evreică. Culmea ironiei, o chema Iuditha Deutsch și vorbea cea mai goetheeană germană din toată aristocrația poloneză... După primul bombardament, a fugit să-și vadă rudele.

Tata a căutat-o două zile. A pierit: ori în catacombele ghetoului, ori în alt bombardament, ori în vreunul dintre lagărele acestui măreț și umanist secol... (*Of-tează.*) Jumătate din sîngele meu — le-am spus anchetatorilor aceloră — aparține morții. Le stă la dispoziție...

PAUL: Ianina, îți interzic să-mi mai vorbești așa. Mă simt, mă simt...

IANINA (*strigă din nou, cu mîinile la cap. Paul o liniștește cu greu*): Paule, salvează-mă, vor să mă ucidă. Sînt tinără, am bani, vreau să trăiesc. Vreau să plec... (*Se așază.*) Perfect. Sper că m-au auzit... Am fost apoi confruntată cu generalul Leoneanu.

PAUL (*sare*): Cum? A fost arestat?

IANINA: Da... Mi s-a spus că viața lui depinde de mine... Am cerut să stau cu el, între patru ochi...

PAUL: Și?

IANINA: Au acceptat. Dar știam că ascultă tot ce vorbim... Generalul zîmbea, mă mîngîia. Îmi spunea să nu-mi fie frică. Nu-mi era frică. Zicea să am încredere în el... În el și în cinstea poporului român. Am spus că am... Apoi, l-am întrebat ce pot face pentru el...

PAUL: Și, el ce ți-a spus?

IANINA: M-a privit lung, lung, cu nesfîrșită blîndețe și dragoste. Avea ochii tatălui meu. (*Acum plînge sincer.*) Atît mi-a spus... „Acum, draga mea Ianina, te rog să-mi dai batista ta. Are parfumul Elencei mele...“ Atît.

PAUL: Batista?

IANINA: Da. I-am dat batista mea de hotă albă, a sărutat-o și a virit-o în buzunar... Asta a fost totul...

PAUL: Ai dat declarații în scris?

IANINA: Desigur... În poloneză — le-am scris toate poeziile patriotice învățate în școală. Și am compus și o elegie; în limba ta.

PAUL: Apoi?

IANINA: Am fost dusă în altă parte... Acolo, sub chip de înger salvator, a apărut nobilul tău unchi și, după o scurtă prezentare a poziției mele, de fiică a trădătorului Sobolevski și a evreiceii Iuditha, în complexul situației fronturilor și al conjuncturii politice internaționale, mi-a demonstrat că el, și numai el, poate să mă salveze. Cum? Simplu. Să te conving pe tine să pilotezi avionul pe care îl cunoști...

PAUL: Da; și care avion, peste noapte, a fost transformat în avion de „Cruce roșie“...

IANINA: Exact! Să ofer banii aceștia, prin intermediul lui, nemților care participă la această evadare. Mai ales că — m-a asigurat — cei împușcați nu sînt polonezi, ci niște bandiți de români, care au fost prinși tăind cablurile nemțești ce legau România de Iugoslavia. Așadar, tata trăiește, e în Elveția, avionul ne aș-

teaptă, ura, trăiască libertatea, trăiască victoria noastră împotriva fascismului... Mi-a vorbit ca de la suflet la suflet și mi-a mărturisit că îi detestă pe nemți, de aceea se folosește de această ocazie ca să plece în lumea largă... Eu am plîns, am plîns, pe urmă i-am promis că voi face totul ca să te conving... Și asta și fac acum, nu ?

PAUL (cu greu, dar foarte serios) : Acum e rîndul meu să te rog : sărută-mă frumos, Ianina, nici nu sint absolut sigur că nu tu ești fata albastră a visurilor mele. Dar, aș dori să știi că, pînă acum o oră, cochetam foarte serios cu gîndul să fug și eu în lumea largă. Sint inginer, iubesc mașinile, există o internațională a motoarelor... Acum vreo patru ani, cel mai bun prieten al meu a intrat la mine în cameră îmbrăcat într-o cămașă verde și înarmat cu un pistol. M-a întrebat dacă nu vreau să devin un arhanghel mîntuitor de țară. Nu am stofă de arhanghel, așa că l-am bătut măr... Am fost pe frontul de la Iași, jucam poker cu nemții, m-am împrietenit cu un pilot, frumos ca un zeu. Am urcat cu el într-un avion de observație... Avusese loc, deasupra Romanului, o mică bătălie aeriană. un bombardier rusesc fusese lovit și doi piloți reușiseră să sară cu parașutele din avionul ce fumegea... Ei bine, angelicul meu prieten, pe care îl chema Gottfried Maria Schiller — ce nunc, nu ? — deși era ofițer observator, a sărit la mitralieră și, cu o bestialitate pură, gratuită, frenetică, nu s-a lăsat pînă nu i-a ucis pe cei doi parașutiști ruși. (Tăcere.) Atunci am hotărît să fug undeva departe, în Noua Zeelandă, în Patagonia, oriunde... Europa e condamnată, a intrat definitiv sub semnul lui Cain...

IANINA : Perfect ! Pînă aici, totul e în ordine...

PAUL : Dar... Dar, în timp ce veneam la această întîlnire, m-a ajuns din urmă un meșter morar. Cred că-l cunoști. Și, acest morar mi-a vorbit despre un domnitor moldovean. În sfîrșit — Ianina, îți jur, țin enorm la tine, dar eu, eu nu voi pilota acest avion al trădătorilor. Nici-odată !

IANINA : Perfect, perfect... Cum îți poți închipui că aș putea să fug cu niște criminali ? Eu voi cădea acum în genunchi și te voi implora... (Cade în genunchi și se face că îl imploră.) Îi urăsc de moarte ! Și-i am în mînă ! Știu că încercă să se tragă reciproc pe sfoară, că se tem, fiecare, de celălalt. Ascultă-mă... Planul meu e bine gîndit ; te faci că accepți — cu anumite condiții. Eu mă fac că intru în acest joc ; totul e să cîștigăm puțin timp... Ridică-te, ia-mă în brațe. Așa. Uite caseta ; cheia i-o voi da lui. Să vadă că totul e aranjat...

PAUL : Nu-mi trădez țara, Ianina ?

IANINA (îmbrățișindu-l) : Eu inimă nu mai am, Paule ; doar o rană arsă, deschisă. Dar... Dar m-ați primit în casa voastră, Maria mi-e ca o soră. Țara asta e țara în care compatrioții mei au cunoscut și ospitalitatea și omenia. Cum îți închipui ? Nu-ți fie frică... Tu pleacă acasă, eu aștept puțin, șarpele va veni să vadă dacă ai mușcat din măr... Ai mușcat !... Trădătorii, de trădare trebuie să moară... Acum, du-te. Du-te ! Îți mulțumesc !

PAUL : Pentru ce-mi mulțumești ?

IANINA : Pentru că, în lumea asta murdară și josnică, mi-ai oferit teribil de rară șansă de a da primul sărut unui bărbat curat și nobil...

(Paul salută și iese. Ianina se așază pe bancă și își șterge ochii.)

Scena 2

Ianina și Arthur Cristescu

ARTHUR (apare, ca o umbră, din fundul cimitirului. Se oprește în spatele Ianinei. Este un bărbat de vreo 45 de ani, crud, cinic, destul de inteligent. Acum e în civil, dar se simte în el jandarmul prin vocație) : Am impresia că totul a mers cît se poate de bine !

IANINA (se sperie) : Vai de mine ! Nu cumva...

ARTHUR : Nici o teamă, domniță Ianina ! Am luat cîteva măsuri ca să nu fiți conturbată... Nepotul meu este mai îndrăgostit decît aș fi presupus, judecîndu-l după încăpățînarea și educația lui.

IANINA : Da, mă iubește. Credeți că nu merit să fiu iubită ?

ARTHUR : Doamne ferește ! Sînteți frumoasă și distinsă. Familie nobilă... (Ironic.) Și foarte bogată...

IANINA : De ce mi-ați dat întîlnire în acest cimitir ? Ca să nu uit cine a fost mama ?

ARTHUR : Nu, domnișoară ; dar știu, de la agenții mei, că veniți des să vă plimbați aici.

IANINA : Știi de ce ? Nu știți. Uitați-vă, un gard vechi despărțea, în acest oraș ortodox, cimitirul catolicilor de cel al evreilor... Gardul s-a dărîmat... Și, acum, priviți în ce dumnezeiască pace stau alături crucile creștine cu pietrele înverzire israelite... Se pare că moartea e foarte democratică ; nu a citit „Mein Kampf“.

ARTHUR : Să trecem la afaceri. Morții cu morții... Iar noi doi vrem să scăpăm vii dintr-o, nu ușoară, aventură. Nu ? Deci, Paul a acceptat...

IANINA : Da — și nu prea !

ARTHUR : Cum așa ?

- IANINA : Nu știu, a ezitat să-mi ofere amănunte. Dar mi-a dat, totuși, a înțelege că a primit o propunere similară. Din altă parte.
- ARTHUR : De la Werther ?
- IANINA : Nu știu. În orice caz, e vorba de cineva care știe de avion și e la curent și cu planul dumneavoastră... Se pare că vor să — poate, greșesc... — vor să vă...
- ARTHUR : Nici o grijă, domnișoară ; toate firele sînt în mîna mea. Dacă vreau, printr-un simplu telefon, toți acești nemțoi antipatici și trufași ajung în fața propriului lor Gestapo... Am doi ași în nămeacă. Și un pistol în fiecare buzunar.
- IANINA : Aceste lucruri mă depășesc...
- ARTHUR (*observă lipsa casetei*) : Unde e caseta cu bani ? Doar a adus-o Paul. Nu ?
- IANINA : Domnule procuror... procuror-șef... Tocmai despre caseta asta voiam să vă informez...
- ARTHUR (*furios*) : Ce să informați, domnișoară ? Ți-am spus clar, la mine în birou : aduci caseta, îl convingi pe Paul, și gata, te scap de lagăr, te duc în lumea liberă... Ce-i cu caseta ?
- IANINA : Paul e logodnicul meu. Este un Cristescu, vă cunoaște, a zis așa : unchiul vrea un pilot pentru această fugă ; pilotul are o logodnică și logodnica posedă cincizeci de mii de franci în aur și douăzeci de mii de lire englezești în hirtii ferme... Buun ! Caseta vă va fi predată la aterizarea în Turcia, în perfectă stare ; dar noi, noi *avem pretenția ca lirele să fie ale noastre*. Așa că... Ce mai ! Astea sînt condițiile... pilotului. Și ale mele, dacă nu vă supăra...
- ARTHUR (*se stăpînește*) : Bine și corect calculat... Dacă mă gîndesc, tocmai această condiție dovedește seriozitatea planului nostru...
- IANINA : Paul vrea să trecem în America... Știm amîndoi destul de bine englezește...
- ARTHUR : Tatăl dumitale este în Elveția, nu ?
- IANINA : Știam că tatăl meu a murit de tifos exantematic, în spitalul „Madona Dudu“. Am aflat azi, de la nemții care m-au anchetat, că a fost împușcat, undeva lîngă Turnu Severin. Dumneavoastră afirmați că tata e în Elveția... Eu, ce să zic ? Privesc acest cimitir și mă stăpînesc să nu plîng...
- ARTHUR : Presupun că generalul Leoncanu — ca și fratele meu, dealtfel — știe foarte precis unde este pan Rysard Sobolevski. La noapte, sînt convins, îi vom afla și adresa...
- IANINA (*calmă*) : Tata e mort...
- ARTHUR : Tatăl dumneavoastră a fost ministru în guvernul provizoriu, imediat după refugiu...
- IANINA : Mama a murit la Varșovia ; tata a murit în spital. Eu atîta știu... Dacă îmi dovedești că trăiește, nu mai plec nici eu, și nici Paul... Dealtfel, să știți, am hotărît : mîine plec să caut mormîntul celor trei români sau polonezi uciși. Am presentimentul că...
- ARTHUR : Nu pleci nicăieri. Nici dumneata, și nici Paul. S-ar putea ca plecarea asta a noastră să se precipite... Avionul are plinul făcut, bagajele mele sînt în el, eu, oricum, plec ; nu sînt omul care se răzgîndește...
- IANINA : Și, atunci, ce să-i spun lui Paul ?
- ARTHUR : Că accept să vă dau lirele din caseta... Că, să fie gata, să nu se mai tîruguiească cu nimeni... Nemții care pleacă — să fie clar — cu mine pleacă. Să nu vorbiți cu absolut nimeni ; mai ales cu Olga sau cu Sandu. Sînt niște panicarzi, niște sentimentali de turtă dulce. Decamdată, eu sînt stăpînul acestui oraș, și acest avion e opera mea. Pricepi, domniță ? Opera mea.
- IANINA : Am înțeles... Acum, vă cred !... Poftim cheia casetei... În felul acesta... (*Îi dă cheia, pe care o poartă legată la git.*) Crucea, aș reține-o... Dar, dacă o vreți, eu...
- ARTHUR : Nu, nu ! Cheia, e perfect ! Așa e și cinstit, nu ? Crucea o aveți, probabil...
- IANINA : Culmea, domnule ! Crucea o am de la mama mea !
- ARTHUR : Păstrați-o. Ce dracu', oameni sîntem, nu ?
- IANINA : Vă mulțumesc. Pentru cruce.
- ARTHUR : Cîudată mai poți fi, domnișoară Ianina ! Nemții îți dumneaua pașaportul pentru lagăr și dumneata scriai poezii. În românește.
- IANINA : Românește am învățat din respect pentru cei care m-au adăpostit în acești ani de război... Iar poezia... De fapt, nu e poezie... E un fel de blestem... Vreți să v-o recit ? Titlul poemului e în limba poloneză. „Uwaga !“ „Uwaga !“
- ARTHUR : Ce înseamnă cuvîntul acesta ?
- IANINA : E un fel de țipăt : „Atenție, atenție...“ Dar nu la tren, sau la scara pe care cobori. Nu ! „Atenție“, „Uwaga“ : la istorie, la Dumnezeu, la sufletul celor uciși fără vină...
- ARTHUR : Mersi, m-am lămurit, nu mă interesează poezia. Mă așteaptă o noapte grea... Ce faci ? Te trimiți acasă cu mașina sau mergi pe jos ?
- IANINA : Domnule procuror, vă mulțumesc, eu rămîn să-mi citesc poemul, aici, unde am un auditoriu atît de solemn... Apoi, voi merge singură acasă. Sper că ați observat : nu sînt prea fricoasă...

C O R T I N A

PARTEA a II-a

Tabloul III

Cabinetul de lucru al procurorului-șef Arthur Cristescu. Tot dichisul cunoscut : birou sculptat, vitrină, bufet, ficher, fotolii etc....

Două uși grele. una, spre coridor cealaltă, spre o cameră rezervată pentru anchetele speciale.

E seara, tirziu ; încăperea e luminată doar de o lampă de birou. așezată pe colțul biroului încărcat de dosare.

Dintr-o firidă mascată de o perdea, apare Arthur. S-a șters pe miini, aruncă prosopul. Apoi, după ce s-a pieptănat, își pune cravata și vestonul. De astă dată, e îmbrăcat în uniforma neagră a magistraților militari din timpul războiului.

Scena 1

Arthur, Siegfried Werther, doi agenți germani.

Werther, în uniforma Wehrmacht-ului, intră, urmat de agenții săi, în civil. Înalt, subțire ; tip necaricatural de intelectual german. Poartă ochelari cu rame de aur. E degajat, s-a obișnuit să se stăpînească.

WERTHER : Bună seara, procurorule !

AGENȚII (*militărește*) : Heil Hitler ! (*Nu-și scot pălăriile.*)

ARTHUR : Guten Abend ! Sînteți punctual, ca întotdeauna !

WERTHER (*se face comod*) : Punctual și bine dispus. Deși am avut o discuție „de specialitate“ cu amicul meu, profesorul Ion Gorun. Un adevărat savant în romanică... Aproximativ că mă egalează !

ARTHUR (*rece, totuși zîmbind*) : De dumnealor (*arată agenții*), nu era nevoie. Am oamenii mei.

WERTHER : M-am gândit, pentru orice eventualitate, să am și eu... oamenii mei.

ARTHUR : Dar aici sînteți într-o instituție românească. Nu ?

WERTHER (*diplomat*) : Sîntem în aer, iubite colega... Dar, dacă te deranjează, îi trimit pe coridor. (*Își expediază agenții.*)

ARTHUR : E mai bine așa... Servește-te, ca de obicei... (*Pe măsura se găsește coniac, cafea, gustări.*) Și, acum, aerul fiind mai pur, abia aștept să-mi spuie ce ț-a mai îndrugat acest caraghios profesor, Ion Gorun ! ?

WERTHER (*fumează, gustă coniacul, ciugulește niște măslin*) : Nu mi se pare deloc caraghios. Dimpotrivă. Într-o țară ocupată, repet, ocupată, uneori e bine, alteori e rău să cunoști perfect limba autohtonilor... Mnda ! Excelente, aceste măslin grecești... Profesorul Gorun aici

nu trebuie provocat ; el abia așteaptă să mă vadă, ca să-mi spună ce crede despre situația politică internațională...

ARTHUR : Și, ce crede despre politica internațională ?

WERTHER : Multus et multa !... Azi, ca răspuns la acuzația mea că românii sînt cam inconsecvenți, mi-a răspuns cu o butadă, spunîndu-mi că Brătianu cel bătrîn avea o vorbă : „Numai boii sînt consecvenți“. Bună, nu ?... După aceea, mi l-a citat pe Hegel și mi-a demonstrat, logic, bineînțeles, care e diferența dintre eroare, greșală, dezastru și catastrofă...

ARTHUR : Și, care e diferența ?

WERTHER (*oftînd*) : Eroarea nedepistată devine greșală, greșala neoprită la vreme se transformă în dezastru, iar dezastrul nerecunoscut...

ARTHUR : Am înțeles... Pentru această aluzie politică, ar merita...

WERTHER : Greșești ! Domnul Gorun nu face politică ! Filozofează numai.

ARTHUR : Am aici, în acest ficher, uite-așa un dosar cu „expunerile filozofice“ ale acestui nebun. L-aș putea aresta oricînd.

WERTHER : Ai face o mare greșală. Are stofă de profet... Și, apoi, acel dosar, pe care îl ai ascuns la dumneata, poate deveni, mai știi, opera capitală a vieții sale... Dealtfel, mi-a declarat categoric că pe el, ca român, nu-l interesează absolut deloc — fii atent — absolut deloc conflictul între... Împăratul Verde și Împăratul Roșu... Pe el îl interesează doar... dacă Făt-Frumos va reuși să ucidă balaurul și să o ia de nevastă pe Ilana Cosînzeana... Atît.

ARTHUR : Mă bucur că această discuție v-a mai înseninat puțin...

WERTHER (*ride*) : Nu discuția asta m-a înveselit. Ci cu totul altceva.

ARTHUR : Pot să aflu ?

WERTHER (*ciocnește paharul*) : Prosit ! Cînd am ocolit să intru pe strada procuraturii, de după un gard, niște copii au strigat după mine, în cor : „Neamț, neamț,

cotofleant, dă cu — scuză-mă, te rog —
...dă cu curu-n șanț“. Am ris cu hohote !
Colega, ce înseamnă „cotofleant“ ?

ARTHUR : Habar n-am ! Jur !

WERTHER : Mai avem multe de învățat.
Amîndoi. (*Asta a spus-o pe un ton foarte grav.*)

ARTHUR : Incepem ?

WERTHER : De asta am venit.

ARTHUR : Cu cine începem ?

WERTHER : Ce întrebare ! Cu generalul
Leoneanu. Pentru noi doi, din nenorocire,
el este alfa și omega carierei noastre,
acum. Nu crezi ?

ARTHUR : I-ați studiat dosarul ?

WERTHER : Îl știu pe dinafară... Și tocmai
pentru asta, domnule Cristescu, am toate
motivele ca ancheta asta să o conduc personal.
Dumneavoastră veți asista numai.

ARTHUR : Îmi convine !

WERTHER : Mulțumesc pentru această gustare...
A fost ca în vremuri bune... (*Se îndreaptă.*)
Te rog, ordonă să fie adus aici generalul
Andrei Leoneanu !

(*Arthur iese. Werther, îngîndurat, rășfoiește un dosar.*)

— așa cum reiese din acel doșar pe care
il răsfoiți — gradul de general mi-a fost
retras. Sînt colonelul Andrei Leoneanu.
In rezervă. Nu în retragere.

WERTHER : Iertați-mă, dar am motivele
mele de a vă considera tot general.

LEONEANU : După pecheziția ce mi s-a
făcut și după arestarea mea, nu mai con-
tează gradul. Mai ales aici și acum. Sînt
un simplu cetățean român.

WERTHER : Cum vreți. Sînt nevoit a con-
duce personal această anchetă. Credeți-mă,
mi-e greu, știu ce faimă aveți în acest
oraș...

LEONEANU : Domnule Werther, chiar și în
timp de război, fiecare om are parte de
onoarea pe care o merită. Poftim. între-
bați-mă fără jenă. Vă prefer oricînd
acestui...

ARTHUR : Acestui, ce ? Spune !

LEONEANU (*rece*) : Pot să iau loc ?

WERTHER : Dar, vă rog. (*Se așază toți trei.*)
O țigară, un coniac, o cafea ?

LEONEANU : Mulțumesc, nu fumez, nu
beau.

WERTHER : V-ați născut în anul 1890. În
Turnu Severin. Tatăl dumneavoastră...

LEONEANU : Învățător. Luminat... Mama,
țărăncă. Luminoasă. (*Ironic.*) Bunicii...

WERTHER : Aveți dreptate. Am luat-o prea
de departe... Așadar, sînteți absolvent al
Școlii militare franceze Saint-Cyr. Ați fost
coleg de promoție cu mareșalul Anto-
nescu ?

LEONEANU : Nu, domnule. Domnul ma-
reșal e mai în vîrstă decît mine cu
exact opt ani... Eu fac parte din pro-
moția unui oarecare... Charles de Gaulle.
Sper că ați auzit de el...

WERTHER : Da !... Fiul dumneavoastră... ?

LEONEANU : L-a prins războiul în Franța.
Tot la Saint-Cyr. A reușit să fugă în
Algeria...

ARTHUR : Am informații că Matei Leoneanu
este în Anglia.

LEONEANU : Mi-ar părea bine. Anglia e o
țară senioasă.

WERTHER : Ați fost atașat militar, între
1936 și 1939, la Berlin. De ce ați fost
expulzat ?

LEONEANU : Nu e un secret. Au scris și
ziarele. Împreună cu atașatii militari ai
Suediei și Iugoslaviei, am încercat să re-
mitem atașatului militar sovietic un me-
moriu prin care să-i atragem atenția că
un tratat de neagresiune cu Hitler...

WERTHER : Asta o știu... Memoriul a par-
venit ?

LEONEANU : Din păcate, nu. A fost inter-
ceptat de Gestapo.

WERTHER : Acesta-i motivul pentru care
v-ați întors în țară. Bun. Mareșalul cu-
noștea conținutul acestui memoriu ?

LEONEANU : Bîncînteles. Ajunsesse ministru
de război. Personal l-am informat.

WERTHER : În 1940, erați șeful secției de
operații a Mareșalului Stat-Major. De ce ați

Scena 2

Arthur, Werther și generalul Leoneanu.

Werther se ridică în picioare, Generalul Leoneanu intră, urmat de Arthur. O clipă de suspans. Tăcere. Cei trei se examinează sever. Generalul Leoneanu, deși are părul alb, arată splendid ; face parte din acea categorie de ofițeri care pot să facă cîinste oricărei armate din lume. Sobru, demn, incoruptibil. Nu se teme, nu se bilbiie, știe precis cit și cum să vorbească.

WERTHER (*rupe tăcerea*) : Am onoarea să vă salut, domnule general ! Sînt Oberst Siegfried Werther, din Serviciul de informații al Wehrmacht-ului.

LEONEANU : Îmi pare bine !

ARTHUR : V-am întins mîna, domnule general... Și, dumneavoastră ?

LEONEANU (*fără să-l privească*) : Mi-ați întins mîna și acum trei ani. Nici atunci nu v-am strîns-o.

ARTHUR (*se infurie*) : Sînt procurorul-șef al acestui comandament teritorial ! Și mă numesc Arthur Cristescu.

LEONEANU : Pentru mine, sînteți un simplu agent în serviciul Gestapo-ului. Atît. Refuz să vă spun Cristescu ; Cristescu este numele celui mai bun amic al meu.

WERTHER (*foarte calm și politicos*) : Domnule general, cred că sînteți de acord cu mine, nu e cazul acum să spălăm rufe...

LEONEANU : Rufele mele sînt curate... Și v-aș ruga, domnule Werther, v-aș ruga să fiți amabil și să luați cunoștință că

fost destituit? Abia cu câteva luni înainte de începerea războiului împotriva Uniunii Sovietice...

LEONEANU: Nu înțeleg de ce mă întrebați pe mine. Actualul Stat-Major e în mîna dumneavoastră. N-aveți decît să cereți dosarul meu.

WERTHER: Insist să aflu de la dumneavoastră!

LEONEANU: Domnule Werther, sînt militar de carieră, știu foarte bine că aceste întrebări „introdutive” nu urmăresc decît un scop pur psihologic: să-mi creați o stare de îngrijorare și de panică, arătîndu-mi cît de bine mă cunoașteți și cît de puternic este serviciul dumneavoastră de informații... Vă avertizez că nu sînt un fricos... Și dispun și de un excelent sistem nervos. Așa că vă propun să trecem direct la acele întrebări pentru care am fost adus aici. Așa cum am fost adus... (Privește atent covorul.)

WERTHER (profîită de ocazie ca să scape din incurcătură): Vă place acest covor?

LEONEANU: E foarte frumos. Și... foarte vechi.

WERTHER (către Arthur): Cînd l-ai cumpărat?

ARTHUR: Nu l-am cumpărat. L-am primit... Nu mi-ați spus că doriți neapărat un covor oltenesc? Poftim. E autentic.

LEONEANU: Vă asigur și eu că e pur țărănesc... Proaspăt scos de pe un perete alb. Miroase încă a candelă și a busuioc... Deci, stimate domnule Werther, aștept întrebările. Covorul acesta nu mă privește pe mine...

WERTHER: Perfect, domnule general, mi plac oamenii deschiși și curajoși... Iată, înaintea de a veni aici, mi-am fixat cîteva puncte pe care aș vrea să le lămurim. Împreună.

LEONEANU: Și, anume?

WERTHER: Dar, înainte de a trece la ancheta propriu-zisă, țin să vă informez că, la ora asta, cariera — și poate chiar viața mea — depind de rezultatul acestei nopți. Nu exagerez, jur!

LEONEANU (mirat): Nu vă înțeleg. Ce legătură...

WERTHER: Vă explic. Sînt de trei ani în România, de un an răspund, direct, numai de Oltenia. Am făcut o uriașă imprudență ascultînd de generalul Manafu și susținînd propunerea românească, din aprilie anul acesta, de a evacua diviziile germane de aici. Ca să vă scutim de bombardamentele americane, ca să avem, chipurile, un spate solid și elastic... Am greșit. De ani de zile, totul ne iese pe dos. Dispar diviziile românești, dispar comandamente și depozite; transporturile sînt dezorganizate, alarmele sînt false. Trimis pe front un eșalon cu benzină și acolo sosește un eșalon cu gloabe date la reformă. Caut depozitul de muniții din pădurea Balota și aflu că e transferat de mult, nu se știe unde, în munții Pa-

ringului... Unde e Flotila III de bombardament? Unde e Școala de ofițeri de artilerie? Unde e Divizia I-infanterie, unde e Batalionul 8-reparații auto? Nimeni nu știe nimic, haos organizat, sabotaje cu acte în regulă... Toată lumea zîmbește, toată lumea e drăguță, optimistă; de parcă rușii ar fi în Urali, și nu la Iași...

LEONEANU (calm, schițînd un zîmbet): Totuși, dacă îmi permiteți: ce legătură au toate acestea cu un fost general?!

WERTHER (nu-l aude, acum se golește un sac de amărăciuni): Sînt cum, peste capul nostru, se țese o imensă plasă, văd cu ochii mei trădarea, care e în aer, știu că fiecare armă poate deveni, peste noapte, o armă de francitor...

ARTHUR: Întrebați-l de Uniunea patrioților!

WERTHER: Domnule procuror, parcă ne-am înțeles: eu conduc această anchetă!!

ARTHUR: Scuzați! Mă spăl pe mîini!

LEONEANU (fără să-l privească): Există mîini care nu se mai pot spăla și ape care refuză să mai spele...

WERTHER (tace, aprinde o țigară, se calmează): În concluzie, am primit un fel de ultimatum de la superiorii mei. Da, domnule general. Au sosit doi ofițeri superiori S.S. Unul dintre ei este celebrul Stabsgruppenführer Hermann Lotze. Dacă nu reușesc să lămuresc misterul ce vă înconjoară, mîine încăpeți pe mîna lui. Și, vă asigur, e mai mult decît nemilos. Destestă românii și e un artist în a chinui și a ucide cu de-amănuntul...

LEONEANU: Faceți-vă datoria; eu însumi mă consider acum la datorie.

WERTHER (răsfoiește un dosar): În cursul lunii septembrie 1939, ați executat o operațiune de salvare a unor coloane de refugiați polonezi; ați participat apoi, la București, la alcătuirea celui guvern provizoriu-fantomă al lor, care, pe urmă, s-a volatilizat...

LEONEANU: Acest guvern polonez funcționează acum la Londra...

WERTHER: Nu mă interesează... Ați însoțit un tren suspect, cu trei vagoane blindate, conduse de un civil, pan Ryszard Sobolevski. Cele trei vagoane s-au volatilizat și ele, dar nu la Londra, ci undeva în acești misterioși munți ai Olteniei...

LEONEANU: După cîte știu, pan Sobolevski a murit; ne-a încredințat-o pe fiica sa... De acele trei vagoane de arhivă, domnule, sînt în măsură a vă da cuvîntul meu de onoare, așa cum i l-am dat și mareșalului, că nu știu absolut nimic... Nu ne privește — este o treabă care aparține, de drept și de fapt, poporului polonez, cu care noi nu sîntem în stare de război.

WERTHER: Nu vă gîndiți că, răspunzînd astfel, ne obligați să îl căutăm pe pan Ryszard, anchetînd-o, cu mijloace mai dure, pe frumoasa Irmăna Sobolevski?

LEONEANU : Nu am nimic de adăugat la declarația mea. Ianina, pe care o iubesc ca pe o fiică a mea, va ști să facă față oricăror încercări... Chiar și morții.

WERTHER : Sînt obligat, totuși, a vă cere să declarați tot ce știți despre acele trei vagoane plumbuite.

LEONEANU : Sînt cetățean român, nu dau nici o declarație în fața unei autorități militare străine...

ARTHUR : Dar eu nu sînt o autoritate străină. Sper.

LEONEANU : Pentru mine, dumneata nu ești decît un lefegiu criminal al acestei ocupații...

ARTHUR : Cum îndrăznești ?

WERTHER (*il calmează, cu severitate*) : Gura !... (*Către Leoneanu.*) Domnule general, ascultați-mă atent... Ați participat — sîntem perfect informați — în noaptea de 3 spre 4 aprilie, apoi în ziua de 10 mai și ultima dată acum o săptămînă, mai precis în noaptea de 7 spre 8 august, la întruniri conspirative organizate sub egida Uniunii patrioților... Au fost de față reprezentanți ai unor partide în opoziție — și anume, un deputat național-tărănist, unul liberal, doi social-democrați etcetera... Nu aștia mă interesează. Mă interesează cei doi comuniști, evadați din lagăr, și numele celui de-al doilea militar, în rezervă, cu care dumneavoastră, împreună, ați participat la această conspirație, în calitate de... *specialist* în probleme de tactică militară...

LEONEANU : Dacă totul e atît de precis cunoscut, nu aveți decît să mă puneți în fața unui pluton de execuție...

WERTHER : Ar fi prea simplu. Și pentru mine — care, în viața civilă, sînt un banal profesor de limbi romanice — și pentru dumneavoastră. Din păcate, Stabsgruppenführerul Lotze este de altă părere...

LEONEANU : Imi permiteți o întrebare ? De ce nu m-ați arestat mai devreme ? Casa mi-era supravegheată...

WERTHER : Da, și acum trei zile am arestat, chiar sub ochii dumneavoastră, pe un tînăr student ce fusese trimis să vă pună în gardă... Nu v-am arestat, domnule general, pentru că, la sugestia dumnealui, speram să prindem și pe alții. Păreați o nadă bună...

LEONEANU : Dar, dacă l-ați prins pe acel student, acum știți totul. Nu ? Cu metodele... dumnealui, nu cred că...

WERTHER : Ba da... Studentul, un fanatic al unei aproape romantice convingeri despre onoare, nu a scos nici un cuvînt... Am fost nevoiți... De fapt, ce-ai făcut cu el ?

ARTHUR : L-am trimis la Balta verde ! Pe drum, a încercat să evadeze...

WERTHER : O fatală eroare... De care ești singur vinovat, procurorule... (*Arthur — gest : „ce să-i fac“ ! ?*) În aceste trei zile, hărțile dumneavoastră au dispărut, toate...

S-au ridicat la ceruri... Acum, doar pe dumneavoastră — ca persoană fizică și inteligentă — vă mai avem... Sîntem nevoiți să vă storceam memoria, așa cum se storce o lămie... Și, dacă nu o faceți cu mine, *hic et nunc*, încăpeți mine pe...

LEONEANU : Știu... Permiteți-mi să mă gîndesc... Spuneți că acel student a refuzat să vorbească ?

WERTHER : Exact.

ARTHUR : Nici nu știa prea multe ; am aflat că nu este membru al partidului comunist. Un simplu patriot exaltat...

LEONEANU : Mnda... Și, ceea ce a refuzat să vă spună acest student „exaltat“, așteptați să aflați de la un fost general de stat-major din vechea oaste a țării. Ciudat ? !

WERTHER : Sînteți militar și cunoașteți locurile necruțătoare ale războiului.

ARTHUR : Ați depus un jurămint !

LEONEANU : Am depus jurămintul pe drapelul tricolor al țării mele și nu pe crucea încărligată a hitlerismului...

WERTHER : La ora asta — știți prea bine — orice sacrificiu este inutil și absurd...

LEONEANU : Oare ?

WERTHER : Am pierdut cîteva bătălii ; războiul nu l-am pierdut... Mai avem un cuvînt de spus în Europa...

LEONEANU (*foarte calm, aproape cu blindețe, dar în crescendo*) : Domnule Werther, sînt în dumneata frumoase răsunășite de omenie ; de aceea, îți voi spune ceea ce de ani de zile mocește în adîncul inimii mele. În adîncul inimii tuturor românilor, te asigur, în sufletul întregii omeniri care v-a cunoscut... Eu am fost scos din cadrele armatei române, în urma unui memoriu pe care i l-am predat, în mină, mareșalului Antonescu, imediat după prima sa vizită la Hitler... Fi spuneam, parafrazîndu-l pe Talleyrand, că participarea noastră alături de Germania fascistă, la un război împotriva Uniunii Sovietice, este mai mult decît un *dezastru militar : este o gravă eroare politică*. Astăzi, aș adăuga : și o *cumplită greșeală morală*. Da, domnule, *morală*... Vă cunoșteam destul de bine, am văzut fascismul acasă la el, la Berlin. Speram, totuși, că măcar tradiția aristocratică a corpului ofițeresc al armatei va impune acestuia caporal scelerat să respecte elementarele legi ale războiului. Convenția de la Geneva, de pildă.

ARTHUR : Nu-l mai ascultați ! E nebun !

WERTHER (*țigară, coniac*) : Vă ascult, domnule general. Cu plăcere, chiar...

LEONEANU (*se ridică*) : Au mai fost războaie, cruzimea lumii e în continuă creștere. Dar fascismul german a introdus, pentru prima oară în istorie, formula unui război care nu mai e „o diplomație

dusă cu alte mijloace“, cum ne plăcea nouă să credem, ei, pur și simplu, o campanie de genocid. Mă refer la milioanele de ființe neînarmate și uevinnovate, pe care le-ai exterminat fără milă, fără nici o scuză tactică, fără nici o urmă de omenie... Mai mult decât atât : ai dat un nume fiarei ce se poate naște în orice om care are în mână un pistol și care crede că are dreptul să ucidă pe oricine... Ce rost au imensele voastre lagăre de exterminare ? Ce lege vă obligă să ucideți prizonierii, să ardeți orașele, să semănați în lume rușinea de a te mai numi un om printre oameni ?... Pe cataramele de la centurile soldaților germani scrie, de la Luther citire, „Gott mit uns“. Dumnezeu cu noi. Care Dumnezeu ? Și eu sint creștin, dar, credeți-mă, nu mai pot lua o Biblie în mână. Mă arde. Mă arde Vechiul Testament... și acea cumplită prevestire : „Cine scoate sabia, de sabia va muri...“ Domnule Werther, țara mea datorează enorm vechilor și credincoșilor săi aliați. Și independența, și Unirea... Asta îi scriam eu lui Antonescu, în 1940 : o victorie chiar, alături de Hitler, înseamnă o moarte urită în șanțul istoriei... (Acum și-a dat drumul.) Sintem un popor mic, un popor vechi, niciodată nu am fost și nu vom fi o mare putere militară... Tocmai pentru asta, firea noastră e străină de orice gest de neomenie... Se știe cum ne-am purtat cu prizonierii turci în 1877, cu cei germani în 1918... Avem un lagăr de prizonieri ruși aici în luncă, ai vrut să-i extermini, ai văzut ce-ai pățit cu veteranii din pază ? Domnule Werther, știu că fiecare mare popor are un „moment al bestialității“ : cruciadele, inchiziția, noaptea Sfântului Bartolomeu, războiul celor două roze sau războiul de treizeci de ani... Așa este... Dar dumneavoastră, care ai dat lumii cele mai luminate capete de umaniști, filozofi, muzicieni, nu aveai voie să dezlănțuiești acest torent de crime, care nu se vor termina nici după ce veți fi total înfrânți... Vedeți, de aceea am refuzat să mai fiu soldat, de aceea, acum, am cel mai profund dispreț pentru acest procuror iresponsabil și criminal și o imensă încredere în bunul-simț al poporului meu... În fața tribunalului popoarelor, noi nu avem voie să ne prezentăm cu actul nostru de naștere murdărit de crime și bestialități...

WERTHER (*calm, rar, tăios*) : Și armata română e o armată fascistă.

LEONEANU (*strigă*) : Eroare ! Cumplită eroare. Confundați marea și cinstita oaste

a țării cu câțiva jandarmi sau generali nebuni...

WERTHER : Oare ?

LEONEANU : Nu ne cunoașteți istoria. Vedeți, de pildă, noi sintem incapabili de fanatism. De fanatismul care ucide, care nu cruță, care arde totul în jur. Nu am participat la cruciade. Nu am dat nici un sfânt în calendar. Nu am avut războaie religioase, nici Reformă și nici Contrareformă. Nu am ars pe nimeni pe rug, nu am organizat nici un pogrom... Cruzimea noastră, câtă a fost, a fost totdeauna de import. Martirii noștri au murit sub securi străine...

WERTHER : Și, legionarii ?

LEONEANU : Poporul și armata i-au lichidat. Sub ochii voștri. I-au înlăturat, așa cum respinge organismul o grefă incompatibilă.

ARTHUR (*către Werther*) : V-am spus ? Iată-l !

WERTHER : Mă tem, domnule general, că trebuie să insist ; nu mă obligați să...

LEONEANU : Ce pot să fac pentru dumneavoastră ? V-am spus tot ce cred. Restul vă privește...

WERTHER : Ceva care nu poate să atingă direct conștiința dumneavoastră. Nu sînteți nici student și nici comunist. Am dreptul să vă cer să-mi dați în scris tot ce știți despre vagoanele poloneze, despre Uniunea patrioților, despre întîlnirile dumneavoastră cu generalii Manafu, Popovici, Băltescu etc... Astea trebuie să le scrieți, în primul rînd ; cit privește părerile dumneavoastră despre fascism, aș prefera să le discutăm altă dată ; la zece ani, să zicem, de la încheierea războiului...

LEONEANU (*s-a gîndit ; hotărtrea a fost luată*) : Am înțeles. Voi scrie. Dar doresc ca acest memoriu al meu, ultimul, sper, să ajungă în mîinile șefului statului, la mareșalul Antonescu. Altfel nu scriu nimic.

WERTHER (*rapid schimb de priviri cu Arthur*) : Dar îmi dați voie să-l citesc și eu, nu ?

LEONEANU : Dacă îmi dați cuvîntul de onoare că îl veți preda celui căruia îi este adresat.

WERTHER : Aveți cuvîntul meu de onoare !
ARTHUR : Și al meu !

LEONEANU : Al dumneavoastră nu mă interesează... Unde scriu ?

WERTHER : Pofțiți în camera alăturată... Acolo nu vă va tulbura nimeni. Pe masă găsiți hîrtie, cerneală, un toc...

(*În clipa asta, de afară, de undeva din capătul coridorului, se aude un țipăt sfîșietor, urmat de zgomote confuze de bruftuială.*)

VOCEA MAMEI : Ucigașilor !... Ciinilor ! Eu l-am făcut ! E al meu, vreau să-l iau acasă...

WERTHER : Ce-i asta ?

ARTHUR (evaziv) : O nebună... Își caută fiul... (Iese pe coridor, i se aude vocea : „Dați-o afară ! Imediat !”... Ca un răspuns, se mai aude vocea femeii : „Nu plec fără el. Nu-l las aici !” Apoi, totul se liniștește. Arthur se întoarce în birou. Urmează citeva clipe de penibilă tăcere.)

WERTHER (se stăpânește) : Atunci, vă rog domnule general ! (Deschide ușa capotnată ce dă spre camera de alături.)

LEONEANU (parcă nu l-a auzit, se uită atent la covorul așternut la picioarele sale) : Domnule Werther, am copilărit la țară, covorul acesta îmi amintește... Și acasă, ați văzut, am, în biroul meu, unul asemenea... Văd că e în plus, adăugat peste cel oficial, persan... Nu vă cer prea mult dacă vă rog să mi-l așterneți dincolo ? Aș scrie mai ușor !

WERTHER : Vă înțeleg... Treceți dumneavoastră, covorul vă va fi adus de îndată...

(Leoneanu trece, mulțumind.)

ARTHUR : Un sentimental ramolit... Să chem doi oameni ?

WERTHER : Pentru ce ?

ARTHUR : Păi, să-i ducă covorul natal.

WERTHER : Nu avem nevoie de martori, Covorul i-l vei duce dumneata !

ARTHUR : Eu ?

WERTHER : Da. E proprietatea dumitale... Mie mi-e frică să mă ating de el. Cred în blesteme... (Arthur ăzită, Werther țipă.) Ia-1 ! Auzi ? E un ordin !

(Arthur se sperie, Ia covorul, îl adună sul și-l ducă dincolo. Se aude vocea aproape veselă a generalului : „Mulțumesc, domnule profesor Werther ! Acum, chiar că mă simt ca acasă...”)

ARTHUR (se duce în cabinet și se spală pe mâini) : Mă îndoiesc că va scrie ce trebuie !

WERTHER : Nu mă interesează părerea dumatilă ! Trebuie să știi că, la ora asta, noi, amîndoi, sîntem niște penibile figurine ce dansează pe o sîrmă... Soarta noastră depinde de acest dans și de această sîrmă. Iar sîrma... se cheamă general Leoneanu. Dacă se rupe...

ARTHUR : Îl cunosc, vă asigur că mîine va vorbi. La nevoie, o aducem și pe madam Elenca. Ce ziceți ?

WERTHER : Ce să zic, domnule ? Ai talent ! Pentru mine, acum, ești un prețios argument că bestialitatea nu e un monopol german...

ARTHUR : Domnule, fiți interzie !

WERTHER (joacă tare ; ride, apoi îi întinde un pahar de coniac) : Nu știi de glumă ! Hai noroc : zum Wohle ! Mă uit în ochii dumatilă și văd... Ce crezi ? Istambulul !

ARTHUR : Eu, la fel, în ochii dumatilă. Avionul e gata, plinul e făcut. Pilotul nu așteaptă decît un telefon... Cheia hanga-

rului e la mine. (Ii arată cheia din sertar.)

WERTHER (numai zîmbet) : Și mai aveți o cheie... O cheiță... Nu ?

ARTHUR (depășit) : Cum ați aflat ?

WERTHER : Simplu. Am dedus. Psihologie, plus puțină logică.

ARTHUR : Voiam... voiam să vă fac o surpriză.

WERTHER : Mi-ați făcut-o !

(Se aude pe coridor vocea colonelului medic Sandu Cristescu : „Sînt colonelul Cristescu. Dați-vă la o parte !”)

ARTHUR : Ce-i asta ? Fratele meu ?

WERTHER (total nepăsător) : Sîrma, domnule. Sîrma !

Scena 3

Arthus, Werther, Cristescu.

ARTHUR : Ce cauți aici, Sandule ? ! La ora asta ? !

CRISTESCU (respiră greu, are vesta desfăcută, se vede că face eforturi ca să se stăpînească ; reușește să nu țipe) : Criminalule, criminalule...

WERTHER : Se pare că e vorba de o ceartă în familie. Eu vă las.

CRISTESCU. Nu, domnule colonel ; vă rog să rămîneți... Am nevoie de martori... Chemați-i și pe cei doi agenți de-afară... Vă rog !

ARTHUR : Ești nebun ? Ce te-a apucat ?

WERTHER : Puteți să țipați... Dar, în șoaptă... (Iese și se întoarce cu cei doi agenți cu care a venit. Aceștia se postează la ușa.) Domnule doctor, poftim, vi i-am adus.

CRISTESCU : Mulțumesc... Unde e covorul ? Unde e ?

ARTHUR (ride în silă) : Covorul ? Credeam că ai venit după prietenul tău Leoneanu...

CRISTESCU : Afară am întîlnit-o pe Florica. Mi-a spus că... (Se înecă.) Unde e covorul ? Covorul !

WERTHER : Covorul va fi restituit. Vă asigur... Mai departe !

CRISTESCU : Domnule colonel, acest om îmi este, după tată numai, un fel de frate. Îmi poartă numele... Dar eu, astăzi, am venit aici ca să-l scuip și să-l șterg definitiv din registrul de nașteri al acestei țări...

ARTHUR : Sandule, încetează ! Viața ta e în mîinile mele !

CRISTESCU : Viața mea curată, în mîinile tale pline de sînge ? Ești mort de mult, numele tău a ajuns să sperie copiii, să fie

scris pe pereții latrinelor... Canale închizitorială! Crezi că pot fi uitați cei pe care i-ai judecat pentru convingerile lor cinstite, crezi că numele celor pe care i-ai trimis în batalioane de sacrificiu, la ocnă sau în lagăr, nu sînt repetate ca o litanie? Crezi că au fost uitați cei pe care i-ai ucis în bătaie, în anchetele tale, pe care i-ai trimis să fie împușcați ca fugari, ca dezertori, sau pe care, pur și simplu, i-ai predat Gestapo-ului? Ești un posedat, nu-ți dai seama că neamul ăsta sărac și nenorocit nu uită! Nu-și uită martirii, dar nici pe cei care i-au murdărit numele. Uitarea e o calitate a barbarilor, a vandalilor; noi nu sîntem așa ceva, dar, la ora asta, a cumpenei, crimele tale ne așază între criminalii lumii...

ARTHUR (palid, tremurînd): Domnule colonel, sînt nevoit a vă informa că acest fost frate al meu este ofițerul care l-a însoțit pe generalul Leoneanu în noaptea de 7 spre 8 august, la ședința conspirativă de pe strada Brîncoveanu 11.

WERTHER: Știam!

CRISTESCU: Crezi că mi-e frică de moarte? Crezi că mă lepăd de Leoneanu? Sau de strada Brîncoveanu? Află — tu, care n-ai crezut și nu crezi decît în aurul pe care l-ai adunat — află că am venit aici ca să spăl numele copiilor mei de rușinea de a purta același nume cu tine... Și am mai venit ca să-ți spun că am primit o scrisoare de la Leoneanu... După ce l-ai dus cu voi, în acea sinistră mașină neagră...

WERTHER (sare): O scrisoare?

CRISTESCU: Da. O scrisoare. A unui om care se ducea, cu fruntea sus, la o moarte sigură... Poftim scrisoarea — dar să știți că zeci de copii după acest original vor circula peste tot. Așa că, și de mă vei ucide, memoria acestui oraș va cunoaște jertfa generalului Leoneanu... (Tremură, desface scrisoarea. Cei doi colonei sînt siderați.) Iată ce-mi scrie: „Știu, dragă Sandule, că mă duc la moarte. Regret că nu voi apuca ziua libertății noastre. Dar există momente, în viața oricărui soldat sau ofițer român, cînd trebuie să-și pună urechea la pămînt și să asculte gemătul străbuilor, fiorul țării pentru care s-a scurs atîta sînge... Eu voi muri apărînd onoarea armatei române, apărînd jurămîntul de peșteră pe tricolorul României unite și independente, apărînd viitorul copiilor noștri...” (Cristescu se înmoaie, cade pe un scaun, își șterge ochii.)

WERTHER (ia scrisoarea, o cercetează, apoi i-o dă înapoi lui Cristescu; către Arthur, cu o nemaipomenită duritate): Imbecilule! Imbecilule! Scrisoarea asta te-a pierdut!... (În clipa asta, din camera de

anchetă, se aude un foc de pistol. Toți incremenesc.) ...Iar această împușcătură m-a pierdut și pe mine! (Năvălesc cu toții dincolo. Se aude țipătul lui Cristescu, „Andrei, Andrei! Iartă-mă, iartă-mă!” Apoi, vocea lui Werther: „Să nu ne pierdem capul!” Vocea lui Arthur: „Dumnezeii mă-si!” — toate acestea, aproape simultan. După citeva clipe, ies; doctorul Cristescu, care plînge, este adus pe brațe de Werther și de Arthur.)

CRISTESCU: A auzit cînd v-am citit scrisoarea!

WERTHER: N-a auzit nimic... (Către cei doi agenți ai săi.) Abführen, zuspersen, und sofort zurück...

(Agenții îl iau pe Cristescu. Acesta nu se opune.)

ARTHUR: Il arestezi?

WERTHER: Pe el? Nu. Il rețin, deocamdată... De arestat, ar trebui să arestez pe altcineva.

ARTHUR: Pe cine?

(Se întorc cei doi agenți, fac semn că totul e în ordine, apoi se postează la ușă.)

WERTHER: Pe cine?... Pe cel care, la percheziție, nu a găsit scrisoarea generalului. Și nici hărțile sale, care erau, probabil, lîngă această scrisoare... Pe cel care nu l-a percheziționat pe general înainte de anchetă.

ARTHUR: A fost percheziționat la comandamentul german. De acolo a fost adus direct aici...

WERTHER (trece dincolo, revine cu o batistă albă și cu un brownîng mic): Poftim.

ARTHUR: Poloneza!

WERTHER: Exact... Domnule Cristescu Arthur, sînt nevoit să iau de-acum, singur, toate inițiativele... Glonțul generalului ne-a lovit pe noi... Miine, și eu și dumneata intrăm în mungina S.S.-ului. Cred că îți dai seama că nu avem nici o șansă de a ne salva pielea...

ARTHUR: Ba avem. Ultima șansă.

WERTHER: Exact... (Privește pe geam.) E o noapte de vis. Cum arată, oare, luna, reflectată în apele Cornului de Aur? S-a umplut un pahar, un pahar cu sînge. E timpul să consider că eu, eu am pierdut războiul. Războiul total e total pierdut... Încep „retragerea strategică pe poziții dinainte pregătite”. (Sever.) Cristescu Arthur, ești prizonierul meu. (Agenții scot pistoalele.)

ARTHUR (uluie, îngrozit): De ce? Nu se poate!

WERTHER: Gura! Acum, treci la telefon și ceri legătura cu casa Cristescu. Lebăda-doi îl chemi la aparat pe locotenentul aviator Paul Cristescu... Și-i spui...

C O R T I N A

Tabloul IV

Decorul din tabloul I. Doar că acum e noapte, o noapte splendidă, cu o lună care îmbracă întreaga grădină într-o lumină rece, de argint. Sintem sub camuflaj, nu arde nici o lampă.

Cortina se ridică pe huruitul a numeroase avioane americane, care, la mare înălțime, trec în direcția Ploiești. Zgomotul lor e însoțit de reflectoare. de rachete colorate și de bubuitul intermitent al unor îndepărtate baterii antiaeriene.

În scenă, toată lumea tace, incremenită : doamna Olga, în mină cu o tavă cu un serviciu de ceai ; Costache, în cămașă, își curăță cu nepăsare arma ; Maria o ține de braț pe doamna Elena, iar Paul, de umeri, pe Ianiua.

Scena 1

Toți cei de mai sus.

PAUL (*se pricepe*) : Nici o frică... Se duc spre Ploiești. Vedeți pinzele acelea strălucitoare, care tremură ? O invenție englezească, teribilă. Sint foi de staniol, luscesc metalic, din cauza lor nici un telemetrist nu poate măsura înălțimea zborului...

IANINA : De staniol ? Îmi aduce aminte de pomul de Crăciun !

MARIA : Doamne, câtă moarte cară, în burțile lor, aceste avioane „liberatoare...”

OLGA : Eh, să nu credeți să se duc să-i bombardează pe oameni. Nu. Se duc la petrol. Pricepeți ? Fostii proprietari îi bombardează pe noii proprietari, ca să nu le rămână nimic viitorilor proprietari. Asta e. Tot războiul acesta e o imensă afacere... V-o spun eu.

PAUL : Și noi, românii, mamă ? Noi, cum rămânem ? (*Glumește.*)

OLGA : Cum ? Simplu. Cum am fost. „Popol al lui Traian, pe falnicii Carpați...” Costache, termină cu pușca aia, că-mi vine rău.

COSTACHE : Am și terminat. E lună...

OLGA : Hai cu mine la bucătărie... Mi se zbat amîndouă ochii... (*Oftînd.*) Cristescu al meu, pare-mi-se că azi e pe post de Dante Alighieri. Bate la porțile infernului (*Iese.*)

COSTACHE (*către Paul, arătîndu-i telefonul*) : Ai grijă, Paule !

PAUL : O.K., bătrîne ! (*Costache trece spre bucătărie.*)

IANINA (*în șoaptă*) : Telefonul acesta mă îngrozește !

ELENCA : Mă duc... Acum o oră, stăteam la geam, priveam norii... Și, deodată... mi s-a părut că se lipește de mine o umbră rece și verzuie... Mi s-a oprit inima. Dar după aceea m-am liniștit. Ca o apă cu-

rată. Acum simt chiar un fel de bucurie ; așa cum simțeam, în copilărie, cînd plecam spre munți... Mă duc să-mi iau un șal. Mi-e frig.

MARIA : Tanti, te rog, lasă-mă să te conduc !

ELENCA : Desigur... Mergem prin grădină !

PAUL : Maria, ia lanterna asta !

(*Ii dă o lanternă, Maria și Elena dispar spre fundul grădinii.*)

IANINA (*în leagăn, gîndește cu glas tare*) :

Tata îmi spunea uneori Casandra...

PAUL : Pentru că ai ochii mari.

IANINA : Pentru că uneori nu-i puteam închide. Nici noaptea... Acum, de pildă, mi se pare că văd foarte clar cum va trebui să fie pacea pe care o așteptăm... Dragoste, bună-nvoire, iertarea tuturor păcatelor, uitarea morții și a morților... Dar nu cred în această pace...

PAUL (*controlează telefonul*) : Și eu sint sceptic... S-ar putea ca, în numele acestei păci, să urmeze o și mai cumplită înarmare, în numele libertății, să urmeze altă teroare, și în numele fericirii, să apară o lege marțială care să interzică cuvîntul nefericire...

IANINA : Ar trebui să îngropăm sub un nuc, într-o cutie de plumb, summa crezului nostru de azi... Și s-o desfacem în ziua în care copiii noștri vor avea vîrsta noastră de acum. Apoi, să ne compărăm debitul și creditul de speranțe, idealuri și decepții. N-ar fi interesant ?

(*Sună telefonul. Sună. Sună. Apar, în ușa sufrageriei, doamna Olga și bătrîmul Costache. Paul ridică încet receptorul.*)

PAUL (*în aparat*) : Da, aici e Lebăda-doi... Chiar el e la telefon... A, tu ești, unchiule ? Nu-ți recunoșteam vocea... Cum ?... Chiar astăzi ?... Nu, nu mă aude nimeni... Numai Ianina e lângă mine... Ce e cu generalul Leoneanu ?... Așa, va să zică... Dar cu tata ?... Îmi pare bine... Păi, ce să zic ? Eu sint gata... Vă aștept. Nu uitați harta, cheile și restul... Dacă te atingeai de Leoneanu sau de tata, te-aș fi împușcat... Poți fi sigur... Perfect... Aștept...

OLGA : Ce e ? Ce ți-a spus ?

PAUL (*calm*): Totul e în regulă...
OLGA: Unde-i tata?
PAUL: Bine, sănătos. E la spital sau în gară...

OLGA: De ce nu-mi telefonează?
PAUL: Se pare că e în drum spre...
OLGA: Și cu Leoneanu, ce e?
PAUL: Ai auzit că l-am întrebat... Mi-a spus că generalul va fi acasă miine-dimineață, în primele ore...

OLGA: De ce nu acum?
PAUL: Mamă...
OLGA: Gata, am înțeles... Mi se pare că ai să-i faci, în schimb, un mic serviciu.

PAUL: Da, mamă. Îl voi transporta de urgență la București. Cu un avion special.
OLGA: Cuom? Acum, când americanii sînt în plin bombardament?

PAUL: Mamă, voi zbura la o sută de metri înălțime... Americanii nu coboară sub cinci mii.

OLGA (*oțtează*): Perfect... Mă duc să-l întîlnesc. În gară... Tot într-o gară și tot într-un război, l-am întîlnit și prima oară... Am să-l aștept... După biletul ce mi l-a scris, am ordin să-l aștept chiar de va fi să stau în gara aia nenorocită pînă la Judecata de Apoi... Paule, dă-mi mantaua. Să ai grijă, că altfel... Costache, tu vii cu mine?

COSTACHE: Nu. De astă dată, moara mea macină aici...

OLGA: Ianina, vezi de Maria! Umblă după o stafie.

IANINA: Voi avea grijă...
OLGA (*hotărîtă*): Atunci... să auzim de bine... Ce lună! Pe o noapte ca asta și-a compus Beethoven sonata aia cu mîrgăritare. (*Iese.*)

IANINA (*apucînd mina lui Paul*): Vin?
PAUL: Se pare că da... Ianina, rămînem înțelegi: îmi dai caseta, iar tu declari, rîtos și categoric, că ai rupt logodna cu mine. Varșovia a fost eliberată, te întorci în Varșovia... Nu vor avea încotro... În fond, cred că îi interesează doar banii tăi... Caseta asta...

IANINA: În care nû am decît citeva schije și citeva pietre. Amintiri din sfînta mea patrie.

PAUL (*către Costache, care e foarte încordat*): Avea vocea foarte gîtuită... Vorbea de parcă...

COSTACHE: S-a întîmplat ceva!... Plecarea asta nu e a bună...

PAUL: N-are importanță. Dă semnalul!
COSTACHE (*trece la aparat, sună lung*): Alo, aici Lebăda-doi, tu ești, Măgura? Bun. Te rog să-mi dai Cantemir. Repede... (*Așteaptă.*)... Cantemir? Aici e Lebăda-doi. Cu sergentul Boian... Aa, dumneata ești, nașule? Să ne trăiești. Vestea mare. Îți naște nevasta... Durerile au început... Da, și moașa și doctorul sînt lingă mine... Am înțeles... Să trăii, domn' sergent... (*Oțtează, ușurat.*) Bine că l-am găsit... De-acum, nu mă mai tem...

PAUL: Să nu faci vreo mișcare greșită!

COSTACHE: Tu să nu faci vreo mișcare greșită... Ascultă, dragul meu, acum îți repet încă o dată întreg planul... Vei da ordin, ca de obicei, și în avion vor urca, împreună cu tine, mecanicul de bord, sergentul Boian și telegrafistul, caporal T.R. Naghi Victor... Cînd ți s-au urcat și „clienții” toți, pornești motoarele și rulezi pînă la capătul pistei... Acolo simulezi un blocaj al profundorului... Înjuri și cobori să vezi ce e... Cum pui piciorul pe pămînt, faci un salt în tranșeea din dreapta... Restul nu te privește... Ai să vezi un cinema de ai să-l ții minte toată viața...
IANINA: Și dacă nu-l lasă să coboare?

COSTACHE: E prevăzut. Rulezi avionul în cerc. Acesta va fi semnalul. (*Din fundul grădinii vin, foarte abătute, Maria și Elenca. Schimbă vorba, brusc.*) Miine va fi liber, doamnă. Vă asigur!
ELENCA: Să te audă Dumnezeu, Ursule!

Scena 2

Aceiași, plus Siegfried Werther.

Se aude zgomotul a două mașini care se apropie.

COSTACHE: Ei sînt; mă duc să-i somez. (*Ia arma și iese. Mașinile se opresc. Se aud portierele trîntindu-se. Costache somează regulamentar: „Stai... Stai că trag!” Se aude vocea lui Werther: „Nu trage, soldat! Sînt neînarmat. Vin singur în casă!”*)

PAUL: Dă-i drumul, Ursule!
MARIA: Ce-o mai fi și asta?
ELENCA (*iși face cruce*): Mașinile negre ale Apocalipsului...

(*Urmat de Costache, intră în scenă colonelul Werther, în civil. Palid, se stăpînește. Se oprește o clipă și, scoțîndu-și pălăria, schițează un fel de salut.*)

WERTHER: Sărut mîinile. Permiteți-mi să mă prezint civilizată: mă numesc Siegfried Werther, fost Oberst în Serviciul de informații al Wehrmacht-ului... În afară de domnișoara (*o arată pe Maria*), cunoscut pe toată lumea.

PAUL: Domnișoara este sora mea, Maria Cristescu... Doamna...

WERTHER: O știu! Este doamna general Leoneanu... Am avut penibilă misiune de a asista la arestarea soțului dumneaei...

PAUL: Vă așteptam să veniți împreună cu procurorul Arthur Cristescu...

WERTHER: Am venit fără el... Vă voi explica de ce... Dar, înainte de orice altă explicație, trebuie să îndeplinesc o gravă obligație umană...

PAUL: Umană sau polițienească?

WERTHER: Umană. Tragic de umană... (*Către Elenca, direct.*) Stîmată doamnă,

- soțul dumneavoastră, în timpul anchetei, profitând de neatenția noastră...
- ELENCA (*se îndreaptă; acum e soția unui general*): Ascult, domnule!
- WERTHER: ...repet: profitând de neatenția noastră, generalul Leoneanu s-a sinucis. Impușcându-se.
- ELENCA (*șoptă*): Știam, domnule!
- MARIA (*îșipăt*): Nu se poate! Nu se poate!
- PAUL (*crispat*): Poate vreți să spuneți că a fost împușcat. În acea cameră de tortură!
- WERTHER (*scoate din buzunar o batistă albă și un browning*): Cu acest pistol s-a sinucis. (*Către Ianina.*) Dumneavoastră, domnișoară, i-ați strecurat această armă, odată cu batista...
- IANINA (*tremură*): Da... Dar i-am dat această armă... (*acum strigă* ca să tragă în voi! Nu ca să se omoare... Doamne, ce-am făcut!?!... Ce-am făcut!?!... Tanti Elenca, pistolul acesta, el mi l-a dat. Mi-a spus să nu mă despart de el... Și, când... i-am văzut ochii... acolo... (*Nu mai poate continua.*)
- WERTHER: Nu vă mai faceți imputări, domnișoară. Eu sînt un om crud, războiul m-a golit de orice milă sau compasiune. Ei bine, m-am uitat adînc în ochii generalului și, pentru prima oară în viața mea, am înțeles ce înseamnă onoarea și ce este, de fapt, eroismul... Dacă nu-i dădeți dumneavoastră acest mic pistol, i-l împrumutam pe al meu... (*Toată lumea tace, Elenca e stană de piatră.*) Doamnă Leoneanu, soțul dumneavoastră a lăsat un fel de testament. O scrisoare către prietenul său, doctorul Cristescu. Doctorul Cristescu mi-a citit această scrisoare... Am înțeles că soțul dumneavoastră era hotărît să moară și că era pregătit pentru această moarte... Nu avea, în întreaga sa ființă, nici o celulă care să-l împingă spre frică sau trădare.
- ELENCA: Știu, domnule. Îmi cunosc soțul...
- WERTHER: Pe masa din camera aceea, am găsit această scurtă însemnare. Vă aparține. Poftim!
- ELENCA (*ia hîrtia, își ridică încet logronul, citește primele rînduri*): „Divina mea Elenca... Cu nesfîrșită dragoste, îți mulțumesc pentru anii frumoși...” (*Se aprepse.*) Da, domnule. Este scrisul lui... (*Către ceilalți.*) Mă duc la mine. S-o citesc singură... E o scrisoare de dragoste. Și, asemenea scrisori, nu-i așa, trebuie citite acasă — și în singurătate... (*Pleacă, dreaptă. Nu a vărsat nici o lacrimă.*) (*Maria se repede spre ea, cu afețiune.*)
- PAUL: Las-o! (*Pauză.*) Domnule Werther, să trecem la ale noastre... Vă rog să-mi spuneți de ce n-ați venit cu unchiul meu. Parcă, așa fusesem înțeleși, nu?
- WERTHER: Domnule locotent Paul Cristescu, pe unchiul ducitale am fost nevoit să-l împușc. Și l-am împușcat... Noi doi vom avea timp destul să ne explicăm în amănunt; dar acestor două dom-
- nișoare — și acestui soldat, pe care îl rog să pună jos arma — țin să le spun doar atât: l-am împușcat din scîrbă și din rușine... Am multe rele pe conștiință, le voi ispăși împreună cu nenorocitul meu popor german... Dar, pentru crima asta, și Dumnezeu și orice tribunal din lume nu poate decât să mă felicite...
- PAUL: Cu ce scop ați mai venit, atunci, la mine? Doar nu credeți...
- WERTHER: Ba cred. Sînt chiar sigur că vom zbura împreună spre Turcia...
- PAUL: Cu mine?
- WERTHER: Da... Doctorul Cristescu a venit la procuratură ca să-l salveze pe prietenul său. A fost martor, fără voia lui, la momentul în care a răsunit împușcătura fatală. Am fost nevoit să-l arestez. Știa tot și, ce era mai grav, țipa cît îl ținea gura! I-am salvat viața, împiedicîndu-l pe propriul său frate să-lucidă. Cu mine nu avea nimic. Urla crimele domnului Arthur Cristescu.
- PAUL (*începe să priceapă*): Și, atunci?
- WERTHER: Ce era să fac? L-am luat cu mine. Ca ostatic. Altfel, l-ar fi găsit miine superiorii mei și, credeți-mă, ar fi fost un om mort... Acum e în mașină, încadrat de cei doi — să zicem — complicii ai mei, în această tentativă de evadare... Veți veni cu mine, exact în aceleași condiții în care ați fi mers și cu criminalul dumneavoastră unchi. În clipa în care urcați în carlinga avionului, tatăl dumneavoastră va fi liber... Schimbul mi se pare ehibitabil... Poftim cheile hangarului, hîrțile, tablele de semnalizare, codurile radio... Totul... (*Paul ezită.*) Domnișoară Ianina, știu ce conține caseta aceea pe care o stringeți la piept... Poftim cheia. Personal, nu am nici o pretenție...
- PAUL: Domnișoara a hotărît să nu mă mai însoțească; vrea să se întoarcă la Varșovia.
- WERTHER: Perfect... N-am nimic împotriva.
- PAUL: Dar am eu. Cum pot fi sigur că, la aterizare, nu mă veți împușca pe la spate?
- WERTHER: Este cît se poate de umilitor să faci parte dintr-o armată în care așa ceva este posibil... Domnule Paul, las aici cartea mea de vizită, civilă. Am o soție și doi copii, undeva în Pădurea Neagră. Nu departe de locul unde izvoarele Dunărea, pe care o iubiți atîta, voi, românii... Statutul meu civil, și nu cel militar, este garanția că fug nu pentru că vom pierde războiul. Am mai pierdut războaie. Dezertez din armata celui de-al III-lea Reich pentru că, în sfîrșit, am înțeles, aici în acest vechi oraș balcanic, care este hotarul moral dintre crimă și prostie, dintre fanatism și beția de putere dintre cretinism și disciplină... Cezar, Nero, Atilla au fost niște naivi poeți ai crimei... În Hitler s-a realizat formula per-

Scena 3

fectă a criminalului absolut... Plec, ca să ispășesc. Plec să contribuî, cu ce mai am bun în mine, la refacerea acelor valori ale omenirii, la distrugerea cărora, mă tem, am contribuit...

PAUL (*îi întinde mina*): M-ați convins... Plec cu dumneavoastră... Costache, dă-mi valijoara. (*Costache îi dă o mică valiză*.) Și, acum, să-mi iau rămas bun...

MARIA (*care nu e la curent*): Paule, dar mama...

PAUL (*o îmbrățișează și o sărută*): Fără scandal, Măriuco; e în joc viața tatii. (*Către Costache*.) Bătrîne Ursule, rămi sănătos; ai grijă de nașu'...

COSTACHE: Știu ce am de făcut. Dumnezeu te aibă în pază...

PAUL (*către Ianina, care a devenit luminoasă și frumoasă ca un crin*): Ianina! Adio... (*Ianina i se aruncă în brațe*.)

IANINA: Dragul meu, dragul meu logodnic! (*Îl sărută*.) De astă dată, sărutul este cu adevărat de dragoste.)

PAUL: Sint gata! (*Werther se uită la geanta lui*.) Aa, am înțeles. Costache, duci geanta asta la mașină. Acolo o dai paznicilor tatălui meu... (*Către cei rămași*.) Adio! Adio!

CEILALȚI: Adio.

(*Ies toți trei, Costache, Paul și, la urmă, Werther. Liniște. Se aud câteva cuvinte nemțești, portiere trîntite. Apoi, mașinile demarează. Maria și Ianina plîng încet, una în brațele celeilalte. Reapare Costache. Pare vesel. În timp ce își îmbracă vestonul militar și își ia arma, observă privirile rugătoare ale fetelor.*)

COSTACHE (*hitru*): La noi, la Peșteana, cînd două fecioare frumoase plîng cum plîngeți voi acum, se zice că iadul sloboade spre cer un mare păcătos...

IANINA și MARIA: Werther... Ne e milă de el!

COSTACHE: Vă asigur că va fi tratat corect, ca prizonier... Cel mai mare bine pe care i-l putem face acum este să-l ferim de șefii lui... În mica noastră armată română, este o vorbă înțeleaptă...

MARIA (*zimbînd*): Care?

COSTACHE: Prin fața tunului, pe la spatele calului și pe sub ochii șefului nu e bine să treci prea des... (*Își ia arma, salută*.) Să trăiți, mîndrelor, frumoaselor; să chivernisiți plînsul, că viața e lungă.

MARIA: Dar unde pleci acum, băciuțule?

COSTACHE (*în glumă*): Să zicem că mă duc la o moară, să răstocesc o albie... Să mai zicem că mă duc să culeg cea mai frumoasă floare, pentru voi două, pentru seara asta... Dar, din toate astea, voi trebuie să înțelegeți că, de fapt, sergentul Ursu Costache pleacă în cel de-al treilea război mondial al său. (*Salută militărește*.) Să-mi trăiți! (*Iese în pas alert-gător*.)

MARIA (*strigă după el*): Dacă o vezi pe mama, s-o-ntorci din drum!

JCEA LUI COSTACHE: Am înțeles!

În scenă, la început, Maria și Ianina.

Se adună, sosind pe rînd, toate femeile. Acum are loc o magică răsturnare de tonalitate dramatică; trecem în altă gamă, în alte culori, spre o altă poezie... Am urcat niște trepte, s-au limpezit câteva adevăruri. S-au împlinit câteva destine... Finalul se consumă într-o atmosferă arhaică: războiul a existat dintotdeauna, și mereu a fost plîns în același fel, de toate femeile anonime ale istoriei.

MARIA (*vestală, îndreptîndu-se spre un colț al scenei, aproape de public*): Acum, nu ne mai rămîne decît să ne rugăm!

IANINA (*în perfectă simetrie*): Să ne rugăm, cui? Acestui cer indiferent, acestor stele veșnice și nepăsătoare? Imenselor oceane ce înghit trupurile sfîrtecate ale marinarilor torpilați? Lunii, care acum își revarsă argintul rece peste nesfîrșitele ruine ale tuturor orașelor distruse?

MARIA: Să ne rugăm pămîntului...

IANINA: Mormintelor acestui pămînt... Tranșelor, gropilor cu cadavre încă vii...

MARIA: Munții sint curați. Și apele care coboară de sub piscuri, curate sint și ele... Închid ochii și văd locurile copilăriei. Un zăvoi în care cîntă mierle și privighetori. Berze plutesc peste case acoperite cu șindrila veche. O femeie, torcînd, trece desculță prin apa rece a pîriului. Alături, ciobani mătăhăloși, în șube grele, cu cîini bărbați, urcă încet pe o cărare pietroasă, dispărînd în îmbrățișarea verde a pădurii...

IANINA: Aud zînerul de moarte al unui Stuka în picaj. Și văd o mamă acoperind ochii copilului ei. Sare în aer biserica Sfîntului Francisc; un Crist, din gips colorat, este zvirlit de suflul bombei și cade peste drum, lingă o tavernă. El a spus: „Iubiți-vă“... Cine-l mai poate crede, în clipa în care un cuțit lung și foarte protestant se înfige în pîntecul moale al unei bune catolice!?!... Am inima sfîrtecată de mii de dureri; cuvintele îmi ard pe limbă; otravă sint, și jăratice...

MARIA: Cit de stupid doarme orașul... Cu toți escrocii, nebunii, poeții, procurorii și avocații săi... Cum poate dormi timpul? Cum dorm călăii, cum dorm marii criminali ai istoriei?

IANINA: Dorm foarte bine. Fără remușcări și fără vise. Înainte de culcare, își astupă urechile cu ceară, se îmbată sau iau un somnifer puternic... Între timp, moartea, cu o coasă lucitoare în mînă, zboară, chiuind, peste mușuroaiele absurde ale tuturor fronturilor...

MARIA: Să ne liniștim... Avem untdelemn, să-l turnăm peste apele tulburi ale aces-

- tei nopți de jertfă... Numai ceea ce iertăm, va putea fi uitat...
- IANINA : Numai ce uităm, poate fi iertat...
- MARIA : Mama mea îl așteaptă, într-o gară pustie, pe bunul meu tată, care...
- IANINA : Mama mea nu mai așteaptă pe nimeni...
- MARIA : Tatăl meu e ostatic ; are un pistol la tâmplă.
- IANINA : Paul și acest nenorocit Werther își joacă la zaruri viața...
- MARIA : Iubitul inimii mele, nu știu pe ce înnegurate cărări umblă... Îi strig numele ; tace. Doar vîntul spaimei răvășește frunzele grădinilor.
- IANINA : Sintem o mică, o penibil de mică și neînsemnată celulă, din imensa durere a lumii ; inimile noastre, de despletite fecioare fără noroc, asemenea scoicilor din mările calde, răsfrîng vuietul valurilor ce se rostogolesc peste bestialitatea și crimele acestui război...
- MARIA : Va trebui să aducem jertfe zeilor jignii !
- IANINA : Va trebui să jertfim zeii jignii !
Pe altarele rușinii noastre de a ne numi oameni...
- MARIA : Amin, Ianina ! În numele păcii, ce va să vină !
- IANINA : În numele tatălui meu, al mamei mele, al patriei mele, amin.
(„Rugăciunea“ s-a terminat. Cele două ve-stale se sărută, ritual, pe umeri, în diagonală.)
- VOCEA FLORICĂI : Domnișoară, domnișoară !
- MARIA : Asta-i Florica ! (Strigă.) Aici sintem !
(Apare Florica, fată în casă la Cristescu. Dar, se va vedea, nu are regim de servitoare. E îmbrăcată ca o fată de la țară. Liniștită, calcă rar, vorbește ca în biserică.)
- FLORICA : Mă bucur că v-am găsit !
- MARIA (febril) : Unde ai întârziat atîta ?
Ce vești îmi aduci ?
- FLORICA : Dragă domnișoară Maria, am fost unde m-ați trimis. Am citit toate listele. Și cu cei morți, și cu cei răniți...
- MARIA : Și ?
- FLORICA : Nimic... Nu figurează niciăieri.
- MARIA : Slavă Domnului ! Dar, n-ai încercat să vorbești cu cineva dintre cei răniți ? Regimentul 35-artilerie... Poate că...
- FLORICA : Am încercat. Regimentele sînt amestecate acum. Nimeni n-a auzit de el.
- MARIA (privește mai atent în ochii Floricăi) : Florica, tu ai plîns !
- FLORICA : Am plîns, domnișoară Maria, și mai plîng încă.
- MARIA : Te cunosc. Sintem surori de lapte...
- FLORICA : Sintem ! Și, tocmai fiindcă vă iubesc atît de mult, aș dori...
- MARIA : Prea lungă introducere...
- FLORICA (se îndreaptă ; acum e puternică, știe ce vrea) : Vreau, vreau să vă rog, domnișoară... să vă uitați la un covor de-al nostru. Din sat de la noi.
- MARIA (nu înțelege) : Florico, pentru Dumnezeu, ce s-a întîmplat ? Ce e cu acest covor ?
- FLORICA : E al mătușii mele. L-au adus la oraș... Ca să-l vindă. N-au reușit. Covorul e foarte vechi. Și foarte frumos.
- MARIA : Dar eu nu cumpăr covoare. Ce rost are... ?
- FLORICA : Nici nu vrem să vi-l vindem. Doar să vi-l arătăm. (Vede că Maria ezită.) Mătușa mea e din Tismana Gorgului !
- MARIA : Aa ! Ai spus Tismana ?!
- FLORICA : Anul trecut v-ați petrecut vacanța la doamna Anghelina, prietena mamei dumneavoastră... Ea v-a făcut cunoștință — *să nu rostim nici un nume* — cu acel tînăr pictor care nu reușea să vă facă portretul. De cite ori se apuca, îi ieșea pe pînză fie un mesteacăn, fie o moară veche, fie o poartă de țintîrim.
- MARIA : Iar cînd nu făcea portrete, picta numai cîmpuri ninse, păsări și arii în flăcări. Și capete de mort, pe velințe dungate... (Altă privire, alt glas.) Florico, ce e cu acel covor ?
- FLORICA : Eu nu vă pot spune ; ascultați-o pe mătușa mea !
- MARIA : Poftește-o ! Ianina, ce-i asta ?
- IANINA : Taci. Tot ce e taină, începe cu tăcere.
- (Două țărânci cu broboade negre aduc pe umeri un covor înfășurat. Florica vine în urma lor. Din această clipă, lumina se schimbă ; covorul și țărâncile îndoliate vin dintr-o lume în care și vorbele și durerile fac parte dintr-un grav ritual al vieții.)
- MAMA (pune jos covorul ; fără cuvînt, se înclină ușor în fața Mariei. Apoi, cu mare grijă, deslășoară covorul. Împreună cu fiica ei, îngenunchează la marginea lui. Mirate, speriate, Maria și Ianina le încadrează simetric. Florica stă în picioare, în spatele Mamei și al Surorii.)
- FLORICA : Să începem !
- MAMA : Domnișoară Maria, vă mulțumim că ne-ați primit. (Maria tace.) Acesta este covorul casei mele. (Povestește rar, liniar, cu nuanțe de incantație și de lamentare, în voce.) ...El trebuie privit ca și cerul... Așa cum îl privim noi acum. (Respiră, oftează.) Vedeți laturile, rama țesăturii ? Urzeala e neagră — fiindcă din întuneric venim și tot în întuneric ne întoarcem. Dar, peste acest hotar al nopții, șerpuiește frumos o creangă din pomul vieții ; frunzele sînt în verde crud, și fiecare frunză are la mijloc un miez mai închis... E taina frunzei, ea nu trebuie privită dinadins, ajunge s-o bănuiești că este și că rămîne... Fiul meu, care era cumințe ca o frunză și bun ca pămîntul, știa mai multe despre taina acestui miez ...pe care-l ascunde acum verdeața tinereții...
- MARIA (tresărînd) : Fiul tău ?

MAMA (*parcă nu a auzit-o*): Creanga asta care urcă se șerpuie de șapte ori; culorile frunzelor sînt în număr de trei: de primăvară, de vară și de toamnă... Pe stînga și pe dreapta, creanga are șaptezeci și șapte de lăstare; sus și jos, doar treizeci și trei. Anume atît și nimic mai mult.

SORA: Dar nu e bine să le numeri. A număra, privind frunzele, înseamnă a chema moartea mai devreme...

MAMA: La mijloc, e cîmpul; cîmpul nostru e de culoarea cerului mînios. Vinăt. Ca nedreptatea, ca neputința de a face dreptate. Vedeți, spicele galbene și ramurile veștejite sînt culcate; culcate, dați nu moarte. Poartă în ele, ascunsă, sămînța, care e... pîne și rod... Fiul meu zicea că orice sămînță e o minune, un semn și o mare nădejde...

SORA: Iar aceste crengi frumos tăiate — spunea tot fratele meu — vor să ne șoptească, lin, cum că-n pădure totul e împăcare și rost. Oamenii, zicea el, au uitat cîntul șoptit al liniștii și al dragostei.

MAMA: Taci! Lasă oamenii... Uitați-vă acolo: două pupeze stau față în față... Sînt totdeauna două, pentru ca prostia certei lor să se stingă în tăcere. Adevărul e la mijloc, acolo, între ciocurile lor întinse. Deși nu se vede...

FLORICA (*absolut în același ton*): Acolo, sus se văd semnul soarelui și cel al lunii. Sub soare zboară păsări negre.

MAMA: Nu sînt păsări. Sînt fluturi; fluturi de zi și fluturi de noapte. Dar, poate că nici fluturi n-ar fi, ci vise. Vise bune, vise rele, vise de viață și vise de moarte... Vedeți, fluturii nu se înfruntă; fiecare se îndreaptă spre tărîmul său... Apoi vin trei păuni înșirați, fiecare cu cite cinci pene de curcubeu în coadă. Nimeni nu știe, sau nu mai vrea să știe, ce vor să însemne aceste pene... Fiul meu spunea: „Fintîniile se spală și ele. În culorile furate din cer, după ploaie.”

FLORICA: Iar ochii aceia?

(*Nimeni nu bagă de seamă că, tiptil, doamna Olga s-a apropiat și, făcîndu-i semn Ianinei să tacă, participă la acest ritual. Mai tîrziu, îmbrăcată în doliu, cu o luminare aprinsă în mînă, va sosi și doamna Elenca.*)

MAMA: Da. Ochii. Dar aceștia nu sînt ochi care ne privesc; sînt ochi prin care putem privi și vedea chiar și acele lucruri pe care ochiul, murdar și păcătos, nu le mai dibuie... Prin ochiul acesta, care e mai mic, privim spre muma noastră, pămîntul; iar prin ochiul acesta, care e mai mare și foarte albastru, privim, în clipa morții, spre Celtărîm sau spre blajinii ce ne așteaptă la prag...

SORA: Despre cei doi cocoși să nu se spună nimic rău; ei se jertfesc în fiecare dimineață. Iar cei doi cai albi...

MAMA: ...sînt mînji, nu au cunoscut nici potcoava și nici frîul. Ei vin dintr-o poave veche. Așteaptă să se întorcă... „fiul casei, stîlpul casei”, pentru ca să-i încalce... (*Bocet.*)

MARIA (*în tot timpul acestui straniu recital, a tăcut înfiorată, paralizată de uimire; nici nu știe cînd a ajuns să ingenuncheze; urmărește explicația femeilor, așa cum ar urmări harta unui tărîm necunoscut*): La mijloc văd doi oameni!

SORA: Sînt mirele și mireasa. Ei nu se privesc, nu se îmbrățișează; doar se țin de mînă.

FLORICA: Sînt cei care și-au pierdut numele; dar credința îi leagă pînă la moarte...

MAMA: ...și după aceea. Aceștia de aici au murit de mult; și, iată-i, sînt tineri și tot ca la începutul dragostei lor... Sub pomul vieții...

MARIA: Sub pomul vieții...

SORA (*începe să plîngă încet*): Mamă, mamă, nu mai pot!

MAMA (*o liniștește*): Fato, taci! Rabdă!... Aici sîntem într-o grădină străină. Aici, numai domnișoara Maria are voie să plîngă!

MARIA (*derutată*): De ce să plîng? Pe cine să plîng? (*I se întinde o luminare aprinsă.*)

FLORICA: Dacă vă uitați bine, acest covor al mătușii mele este găurit în trei locuri... Trei gloanțe au trecut prin el... Nu știm cînd...

MAMA: Dar știm că această pată de sînge e o pată curată. Singele era al unui om sfînt...

(*Elenca se închină.*)

MARIA (*șipă*): Pentru Dumnezeu, vorbiți odată! Vreau să aflu ce e dincolo de acest covor!

MAMA: Lumea vorbește că, nu peste mult, întorcem crugul războiului. Fiul meu, ultimul meu fiu, fiul meu cel dulce, nu va mai apuca acea zi...

MARIA (*începe să înțeleagă*): Cum îl cheamă? Spuneți-mi!

MAMA: Pînă nu-l spălăm și-l îmbrăcăm. numele lui să nu se rostească... Trupul lui, curat ca o floare... zace gol în beciul pușcării vechi... Fără nume, fără luminare, zace!

FLORICA: Cu acest covor pe umeri, am răzbătut pînă la... domnul Arthur. Cine mă oprea, îi spuneam: „Este un dar al domnișoarei Maria, pentru unchiul ei...”

MAMA: I l-am oferit în genunchi. Umilindu-ne. L-a luat — dar la cel mort nu ne-a îngăduit...

FLORICA: Pe mine m-a palmuit!

MAMA: ...și, atunci, eu am început să-l blestem! În limba mea! L-am blestemat, de tremura nu numai pușcăria aceea de sub el, dar tremurau și arhanghelii din

cer și toți gradații din iadul acela. A strigat la mine să tac; am pomenit-o pe mumă-sa și pe tat-su și întreg neamul lui de ciocii și de javre... Bătu-l-ar Dumnezeu să-l bată, să nu apuce să moară înainte să-i putrezească inima de viu, să nu poată închide ochii și nici privi în ochii oamenilor, nici dacă l-ar dezlega mitropoliții, nici dacă i s-ar cînta toate aleluile din lumea asta...

MARIA (*hohot de plîns*): Am știut, am știut! (*Și întinde mîinile peste covor, ca și cînd acesta ar fi viu.*)

MAMA (*în seninătatea ultimei dureri*): I-a plăcut mult acest covor. Sub el l-am alăptat, sub el a început să vorbească. Cînd a crescut mai mare, stătea cu orele și îl privea. Noi nu ținem aceste covoare ca să călcăm pe ele; nu! Le atrînam pe peretele unde avem și candela și icoanele... El spunea că, dacă Dumnezeu s-ar uita de sus la soarta și la țara noastră, le-ar vedea sub chipul acestui covor. În care e cuprins și ceea ce știm și — mai ales — ceea ce nu știm, despre lumea asta; și ceea ce ne bucură și ceea ce ne înspăimîntă. În sărăcia fără de nădejde a țărâniei noastre, e o ușă

spre marea grădină a lumii. Iar la hotarul amarului și al deznădejdilor, cu'orile, somnele și însemnele lui sînt singurele care ne mai umplu ochii cu soare și inima cu îndelunga bunătate și mîndrețe a crîngurilor și măgurilor noastre... (*Tăcere lungă.*) Știa că va trebui să moară!

MARIA: Și... mi-a trimis vreo vorbă?

MAMA: Da... Mi-a spus așa: „Mamă, dacă, odată și-odată, frumoasa domnișoară Maria Cristescu va întreba de pictorul care a iubit-o, să-i spunei să primească în dar de la mine acest covor. Eu sînt acel mire care o va ține veșnic de mînă. Fără să-i pot vedea ochii... Fără să-i pot citi lacrimile...”

MARIA: Mîine mă duc eu după mirele meu cel drag... (*Strigă.*)

MAMA (*plecăciune largă*): Așa să fie!... Și, acum, iată ce vă zic: cine știe și are putere să blesteme, să blesteme pe dinlăuntru. Cine mai știe rugăciuni de iertare, să le spună în gînd. Iar cei care nu mai avem putere nici să blestemăm și nici să ne mai rugăm, noi... să plîngem moțom, ca sub un brad tînăr. Moara acestei lumi blestemată o învîrte riul veșnic și neseecat al lacrimilor noastre...

C O R T I N A

Craiova, ianuarie-iunie 1978

„Rampă“, acum 50 de ani mai 1929

Ce spectacole putem vedea astăzi-seară, 1 mai 1929? La Opera Română, Faust (cu Niculescu-Basu în Mefisto); Teatrul Național prezintă Meșterul Manole de Lucian Blaga (Iancu Petrescu-Bugomil și C. Nottara-Găman); V. Maximilian joacă, cu succes, pe Topaze, la Compania Bulandra, iar Puiu Iancovescu dă asigurări, la „Alhambra“, că Viața e frumoasă. Mergem la teatru sau ieșim la șosea? ● Pleacă la Madrid, pentru lucrările Confederației internaționale a societăților de autori și compozitori, Liviu Rebreanu, Mihail Sorbul, Caton Theodorian, Corneliu Moldovanu, Horia Furtună ● O veste tristă: Compania Bulandra-Manolescu — Maximilian — Storin, înființată în 1915 în

teatrul din Pasajul Comedia, nu mai poate face față greutăților financiare. Din toamnă, teatrul este închiriat de abilul Al. Buzescu, pentru compania Ventura. (Soții Bulandra vor fi angajați de Sică Alexandrescu, la unul dintre teatrele sale — n.n.) ● Tudor Argezi încredințează primei scene a țării talmăcirea comediei lui Molière George Dandin. În rolul titular apare Ion Sirbu ● „Filmul vorbitor vestește sfîrșitul teatrului?” se îngrijorează „Rampă“. Cîntărețul Șaliapin dă asigurări că nu există nici o primejdie. Redacția traduce copios, din ziare franțuzești, elogiile marelui cîntăreț pentru filmul sonor ● Acum, la sfîrșit de stagiune, Nicușor Constantinescu scrie parodia

Hora unirii teatrale, în care răzbate și grija actorilor obsedați de eventualitatea pierderii subvenției de la stat. De-ar ști, bieții, că la toamnă criza economică va face ravagii în teatre...: „Hai să dăm mînă cu mînă / Să-nvîrtim scena română / Toți actorii cu unire / Să jucăm cu înfrățire / Nottara ne dă talentul / Și Storin temperamentul / Iancovescu ne dă clacul / Iară Mișu ne dă „Fracul“ / Max ne dă rîsul în plin / Nenea Iancu ne dă vin / Violeta ne dă floarea / Iar Tănase dă montarea / Tony ne dă eleganța / Madama Tony dă prestața / Levy ne dă cu teme / Aurul din părul ei / Kanner ne dă revistule / Și-o „culie cu maimuțe“ / Iar Țăranu măi bădie / Ne dă vată și-alifie / Hai să dăm mînă cu mînă / Să-nvîrtim scena română / Că-n unire de vom fi / Și subvenție va ieși!”

I. N.



Judele Adam între Falstaff și Oedip: ULCIORUL SFĂRÎMAT de Heinrich von Kleist

Să ne închipuim că, în cazul ulciorului sfărîmat, ar fi trebuit să judece Falstaff, și nu judecătorul de țară Adam. Și că ar fi fost asistat și îndrumat, cum să judece corect, de către prințul Harry, și nu de către consilierul juridic Walter. Să ne închipuim așa, fiindcă judele Adam seamănă cu Falstaff. E libidinos și mînoău, iar caracterul său e un precipitat al acestor tare psihice. Curtezan nepotolit, lacom la bacșiș, vînzînd dreptatea, se subînțelege, celui ce plătește mai bine, venal, deci, cu mintea leneșă și complet ignorant în știința juridică, dar fetișizînd-o, ca orice semidict.

Asemenea lui Falstaff în *Nevestele vesele...* judecătorul Adam e și el molestăat cit se poate de contondent, pe întuneric și la nimereală. Drept e că farsa nu i se pune la cale de către cineva, ci doar împrejurările se potrivesc atât de vitreg. (Ironia nu aparține numai oamenilor, ci și soartei, și atunci oamenii devin doar simple instrumente neștiutoare de rosturile ce le înfăptuiesc.) Judele Adam e surprins de flăcăul Ruprecht în odaia logodnicei acestuia, tocmai pe cînd încerca s-o convingă să consimtă la prelu-meștile lui intenții; e pus pe fugă, prin beznă, și lovit în cap cu o clanță de ușă. Din zăpăceală și grabă, bietul judecător sparge un ulcior prețios, aflat în camera fetei, despre care mama ei va reclama, la judecată, că ar fi fost spart de tînărul Ruprecht. Acestea sînt faptele ce ne sînt relatate la proces, cu ocoliruri și vorbe în doi peri (așa vorbesc țărani!) și cu vîtă sărăcire și confuzie datorate unui judecător ce numai să le audă nu dorește. Ba, aflînd dintr-o depozitie că însuși dracul ar fi spart ulciorul, își declină competența și propune

transferarea procesului la tribunalul ecleziastic de la Haga. Comicul devine absurd, dar așa se întîmplă cînd vinovatul e pus să judece și să-l descopere pe... vinovat (nu și-a comparat Heinrich von Kleist personajul cu Oedip-rege al lui Sofocle?). Așadar, acest Oedip comic audiază părțile, cere probe și martori, coroborează declarațiile, toată, sub metodică îndrumare și sub ochiul vigilent al consilierului juridic, care, necunoscînd deznodămîntul, veghează doar la respectarea procedurii. Or, a respecta procedura înseamnă a te da tu, judecător, în vileag, ca inculpat. O plasă a împrejurărilor, în care judele Adam e prins fără putință de scăpare; mai mult, el strînge cu propriile lui mîini ochiurile plasei. Desigur, ar izbuti să găsească alt vinovat, dar inspectorul Walter veghează ca instanța să nu influențeze părțile.

Avem un caracter comic și o mecanică a inevitabilului care ține de tragic. Schiller teoretizase drama destinului, pretinzînd că o și scrie, dar nu a realizat-o. A realizat-o mai tînărul discipol și emul al său, Heinrich von Kleist, dar în comedie. Această nouitate de structură a comediei nu a putut fi conștientizată pe atunci. Dovadă că Goethe, căruia îi plăcea piesa, punînd-o în scenă la Weimar, nu i-a păstrat, în spectacol, unitatea curgerii spre deznodămînt (el a intercalat două pauze) și piesa, spre uimirea tuturor, a înregistrat o cădere.

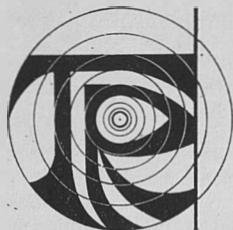
Dar să ne întorcem la Falstaff, și totodată să ne aducem aminte că și lui îi plăcea să se erijeze în judecător; o dată a și făcut-o, sub bunăvoința hohotoitoare a tînărului prinț Harry. De ce nu-l întîmpinăm și noi cu bunăvoință pe judele Adam, de ce, de data aceasta, cînd ridem, risul nostru e îndoit cu amărăciune? Tocmai pentru că, aici, judecătorul și judecata nu mai sînt simulacre, ca la Shakespeare. Judele Adam are investitură socială. Ca atare, și sentimentul scriitorului, ce a prezidat la crearea operei, nu a fost umorul conciliator și comprehensiv, ci ironia rece, demascatoare, pedepsitoare. Și iată cum elemente ce ar aparține comicului burlesc (pînă și motivul minor al disputei, ulciorul spart, ține de burlesc, precum vadra în opera tipic burlescă a lui Tassoni, *Vadra răpîtă*) capătă inflexiunile și culoarea afectivă a grotescului. Nu, grotescul nu ni se impune încă, anulîndu-ne voințele și credințele cu monstruoșitatea sa terifiantă. Judele Adam mai putea fi pedepsit în farsa lui Heinrich von Kleist, chiar dacă pentru asta trebuia să se deplaseze de la Utrecht consilierul Walter. Dar se mai insinuează o întrebare neliniștitoare: dacă n-ar fi venit nici un inspector? Sau, dacă inspectorul Walter, această conștiință a ordinii și a disciplinei procedurale, ar fi fost un alt jude Adam, cu funcție mai înaltă? Desigur, lucrurile ar fi luat o altă întorsătură; farsa ar fi devenit una atroce, dacă autorul ar fi avut atîtea umoare cinică să ne expună o atrocitate nepedepsită. Și, de-ar fi scris-o, n-am fi crezut-o. Dreptatea trebuie

s-o facă cineva, chiar dacă s-ar sparge toate ulcioarele noastre cu iluzii.

Așadar, satira lui Kleist ne mulțumește și azi, cu jocul ei între bufonerie și grotesc, iar regizorul Detlof Krüger a găsit tocmai registrul potrivit al reprezentării. Spectacolul, în întregime, pare desprins din realitatea truculentă a măștrilor pictori ai vieții rurale Adrien von Ostade sau Gerard Terborch. (Nu mărturisea însuși autorul că la geneza comediei sale a stat o pictură de epocă, în manieră olandeză, pe care o atribuia lui Teniers?) Interioarele sînt austere, curate, cu mobilier puțin și greoi; jamboa-

nele, cîrnații și roțile de cașcaval, printre dosarele răvășite din arhiva transformată în cămară a judeului Adam, sporesc impresia de truculentă. Țăranii, masivi, aruncă priviri piezișe, bănuitoare, de sub frunți grele. Judele însuși e trupeș, cu maxilar prognat și calviție lucitoare. Își mijeste ochii, cînd cu deferență, la inspector, cînd cu venin, la împricinății veniți să se judece. E ceva animalic în jocul lui Ernst Fritz Furringer, care face din judele Adam un ins dominat de instincte.

Constantin Radu-Maria



APĂRAREA LUI GALILEI

adaptare de Constantin Vișan
după Octavian Paler

Adaptarea realizată de Constantin Vișan după *Apărarea lui Galilei* de Octavian Paler ni s-a părut una dintre reușitele emisiunilor de teatru radiofonic ale lunii aprilie. Într-adevăr, încă de la lectură, prin forma sa de dialog, prin fina dăltuire a replicilor și prin muzicalitatea interioară a frazelor, esul lui Paler apărea ca deosebit de adecvat montării radiofonice. De fapt, așa cum am numit volumul *un eseu*, îl puteam numi și poem sau chiar dialog de teatru; caracterul său

dramatic se detașează pregnant, conflictul so naște în planul ideilor, puternic, arboroscent, cele două voci „se aud” încă de la lectură. Oralitatea textului ține nu de retorică, ci, repetăm, de dramă, meditația filosofică se formulează în termeni ai conflictului dramatic.

Reducția operată asupra textului, pentru realizarea versiunii radiofonice, se recomandă prin acuratețe, printr-un exact simț al ritmului specific cărții și al ritmului specific radioului. În interpretarea lui George Constantin și a lui Ștefan Iordache, cele două „glasuri” ale dialogului și-au găsit o intonație sensibilă și expresivă. Meritul principal constă, credem, în intuirea unui element fundamental: cele două poziții nu sînt net antagonice, o remarcabilă suplețe a gândirii îi face pe fiecare dintre interlocutori să adopte, uneori, o idee a celuilalt; dialogul îl poartă atît între ei, cît și fiecare cu sine însuși. Vocile actorilor se înfruntă, dar se și împletesc. Intransigența acuzatorului nu este lipsită de o nuanță de căldură, ea vine mai mult din dorința de a afla adevărul, decît din intenția de a incrimina, așa cum durerea din glasul lui Galilei nu înseamnă înfrîngere, iar răzvrătirea lui nu înseamnă certitudinea că deține adevărul. Frazele se înălțuie muzical, poate prea muzical, la fel ca în cartea lui Octavian Paler; dealtfel, cuvintele au ecou, ideile, rezonanță.

Cristina Dumitrescu

(Continuare din p. 49)

rul-om, iată o perspectivă ispititoare. Perspectivă care l-a determinat pe Valeriu Simion să devină păpușar.

A debutat în 1954; 41 de spectacole, 65 de roluri, o susținută activitate de formare a unor noi păpușari. Din acest sfert de secol în slujba lui „Tăndărică”, actorul reține mai cu seamă acele bucurii pe care puțin probabil să i le fi oferit o altă scenă: interpretările sale în *Împăratul Verde* (*Sinziana* și

Pepelea), *Fata babei* (din povestea lui Creangă) și, mai ales, *Don Cristobal*... Turnee și festivaluri încununat de succes, în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii... Diplome, medalii, distincții de tot felul, între care acest recent „*Praemium erasmanum*”...

Valeriu Simion: distincție, seriozitate și probitate profesională, remarcabil talent de portretist, îmbinînd un ascuțit simț de observație cu arta cizelării amănuntului.

S. D.

TEATRUL DE OPERETĂ

VIOLETE DE PARMA

de Elly Roman

Recenta premieră a Teatrului de Operetă impune o constatare cu caracter general, privind evoluția genului în creația românească și, deopotrivă, evoluția spectacolului de gen, așa cum se conturează ea din realizările celui mai numeros, mai vechi și mai bun colectiv artistic de acest fel din țară. Constatarea vizează, simultan, creația și interpretarea. Colaborarea dintre teatru și cei ce scriu pentru el, dintre libretist și compozitor, de o parte, și accia ce vor da viață lucrării lor (regizor, scenograf, coregraf, dirijor, soliști), de cealaltă parte, se desfășoară pe tot parcursul elaborării, de la stabilirea subiectului viitoarei piese și pînă la repetiția ei generală. Iată de ce *satisfacțiile* — dar și *răspunderea* — fiecărui spectacol revin unui bloc solidar de realizatori. Lucrul este cu atât mai firesc atunci cînd — ca de astă dată — contribuțiile artiștilor implicați sînt cam de aceeași valoare. Valoare care — trebuie precizat de la început — este înaltă.

Flexibilitatea construcției dramatice și acuratețea textului, în care poezia și umorul, spiritul cetățenesc și lirismul alternează și se îmbină cu naturalețe, organic, sînt calitățile ce slujesc creionarea imaginii unui luptător pentru Unire, Costache Negri, ale cărui merite în marea izbîndă din 1859 ne erau mai puțin cunoscute, constituind temelia unui spectacol-portret, specie în care teatrul muzical românesc a produs pînă acum cîteva lucrări meritorii și în care însuși libretistul *Violetelor de Parma*, Val Săndulescu, a înscris, cu opera *Bălcescu*, o importantă reușită. Muzica lui Elly Roman, deosebit de cantabilă, scrisă în cea mai bună tradiție națională a genului, dar depășindu-i, pe alocuri, granițele (prin incursiuni în dome-

niul operii — în special în partea vocală —, ori prin oarecare încercări de modernizare a expresiei sonore — ca în inflexiunile grotești ale polcii de la „bal masqué“), surprinde cu subtilitate atmosfera Moldovei veacului trecut, în atît de particulara ei confruntare între civilizații (grecească, turcească, occidentală — italiană și franceză, îndeosebi — și cea mai viguroasă, aceea națională).

În scenografia lui Arminio Iordănescu (ușor convențională, dar cu nota caracteristică, de extremă funcționalitate, fără de care spectacolele Operetei n-ar putea avea mobilitatea, fluența necesară, date fiind condițiile scenice foarte modeste ale teatrului), regizorul George Zaharescu conduce un joc inteligent, urmărind să confere autenticitate situațiilor, relațiilor dintre personaje, și expresiv. gîndurilor și sentimentelor ce le animă. Astfel încît coregrafia lui Victor Vlase, discretă și în stil, punctează prin pête de culoare tablourile concepute regizoral cu o evidentă preocupare pentru veridicitatea discursului și, totodată, cu un indiscutabil simț al armoniei plastice.

Îndrumată scenic în această manieră și susținută muzical cu suficientă îngrijire (chiar dacă nu cu destul nerv) de către orchestră și de către cei doi dirijori — Constantin Rădulescu și Florin Sămărescu —, echipa de interpreți împlinește reușita spectacolului. Este o echipă în care tinerețea și experiența se completează reciproc, exprimîndu-se într-o mulțime de trăsături particulare cuceritoare: grația și muzicalitatea Mihaelei Mijea (cîntăreață, dansatoare și acțiță, cu egală putere de convingere artistică), prestața vocală și scenică a lui Cornel Rusu, naturalețea și sensibilitatea Danielei Diaconescu, forța antrenantă a lui Emil Pinghirescu sau Dumitru Trandafir, umorul savuros al cuplului Sanda Mărgărit—Nicola Simulescu (apreciat în alte numeroase spectacole, dar căruia partitura lui Elly Roman îi oferă acum și cîteva momente pe măsura unor calități vocale ce se vădesc a fi remarcabile), vioiciunea mucalită a Maricăi Munteanu și simțul caricaturii, atît al lui George Hazgan cît și al cvartetului Iancu Groza—Ion Dușu—Constantin Mihăilescu—Petre Lăzărescu.

Atît, despre *satisfacțiile* — deloc negliabile — ale acestei premiere. Cît despre *răspundere*, ea apasă încă pe umerii realizatorilor; nu pentru trecut sau pentru prezent, dar pentru viitor. Pentru proxima premieră, de la care se așteaptă un nou pas înainte, depășirea cotei actuale — e drept, înaltă, însă cam de multă vreme atinsă. Or, Teatrul de Operetă — a dovedit-o mereu — dispune de resursele necesare unui asemenea progres; și, cu siguranță, curînd îl va realiza.

Luminița Vartolomei

MIRCEA MANCAȘ :

„Trecut și prezent
în teatrul românesc“

Volumul lui Mircea Mancaș, apărut recent în Editura Eminescu, cuprinde scurte studii dedicate unor probleme de istorie și teorie a teatrului. O primă parte se ocupă de secolul al XIX-lea, atenția autorului îndreptându-se către momentul cristalizării unor orientări repertoriale — cu referire specială la traduceri și adaptări după texte din literatura dramatică universală, în această perioadă de început. În cadrul notațiilor referitoare la nașterea teatrului românesc, a învățămîntului artistic în Țările Române, autorul acordă un spațiu amplu mișcării artistice din Transilvania, prin rîvna unor personalități culturale ca Iosif Vulcan sau G. Barițiu, precum și datorită ecoului stîrnit aici de prezența unor trupe de teatru „de peste Carpați“.

Cea de-a doua parte a cărții, consacrată gîndirii teatrale interbelice, fixează cîteva repere — inevitabil, doar cîteva — într-un univers cultural deosebit de efervescent. Se punctează cîteva dintre nenumăratele direcții de cercetare posibile, autorul studiului sintetizînd ideile despre teatru ale unor scriitori ca Eugen Lovinescu, Victor Ion Popa, Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, Tudor Arghezi. Utile, mai ales pentru sistematizarea pe care o schițează, aceste scurte studii lasă totuși cititorului o senzație de neîmplinire. Domeniul abordat este deosebit de vast, astfel încît trecerii în revistă precise, dar prea rapide, i-am fi preferat, poate, dezvoltarea unora dintre probleme.

Eseurile ce alcătuiesc cel de-al treilea capitol — *Delimitări contemporane* — se referă la probleme de teorie teatrală: convenție, creație, mesaj, raportul actor-personaj, accesibilitate, contemporaneitate etc., cu bogate exemplificări, analize de texte dramatice. Ele se definesc prin informație bogată și prin claritatea demonstrației, precum și prin atitudine echilibrată. Ce i-am putea reproșa, însă, autorului este faptul că se oprește la pragul descifrării unor intenții, a unor sensuri, în textele discutate — operație întreprinsă, desigur, cu competență și metodă; rar este, însă, depășit acest prag, către formularea unei răsăpicate judecăți critice, de valoare.

Adîndea ce încheie volumul este dedicată artei regizorale practicate la Teatrele Naționale din Iași și din București; sînt prezente, concis, cîteva personalități ale școlii românești de regie; din păcate, limitarea la slujitorii scenelor celor două Naționale exclude din discuție pe foarte mulți dintre directorii de scenă într-adevăr importanți ai momentului teatral actual.

Cristina Dumitrescu

V. MÎNDRA :

„Jocul situațiilor
dramatice“

Un cercetător și un istoric al teatrului de pretutindeni este universitarul Vicu Mîndra. Volumul său, „Jocul situațiilor dramatice“, apărut în colecția „Masca“ a Editurii Eminescu, nu este, cum s-ar putea crede, o simplă înmănunchere de articole ocazionale, publicate pe ici-pe colo, în revistele interesate de teatru, ci, în primul rînd, o tentativă, în foarte mare parte reușită, de a reformula unele concepții în legătură cu substanța ideatică și cu tematica textului de teatru și, nu de puține ori, un demers critic cu sensibile contribuții originale.

Dacă handicapul unor culegeri de articole prezente în librării — cu care cititorul nostru s-a obișnuit, și nu numai în ultimul timp — este, mai cu seamă, acela de a stîrni neîncredere prin zelul cu care autorul alătură, fără nici un efort de a crea o punte de legătură, domenii eterogene, abordate în grabă și neinteresant, cartea lui Vicu Mîndra are chiar de la început meritul de a trezi curiozitatea. „Oralitatea dialogurilor și valoarea tăcerilor“, „Fantasticul, auxiliar al dramei realiste“, „Actualitatea feeriei“, „Năpasta, ca dramă-model a universului țărănesc“, iată cîteva titluri din sumarul cărții, care te invită s-o răsfoiești.

În ceea ce ne privește, am admirat la Vicu Mîndra îndeosebi corectitudinea, etică și științifică, a cercetătorului. Vicu Mîndra nu este un călător întîmplat, din cine știe ce motive, pe tărîmurile teoriei teatrului. Nepropunîndu-și să facă figură de spirit neînțeles, neinventînd originalități de expresie,

neapelind la stilul „vioi“ și la ironii menite să-i dea nu știu ce aer de coborîtor din olimpul filozofilor obscuri, Vicu Mîndra rămîne, cu seriozitate, pe terenul sănătos și fertil al metodei didactice, al acelei metode profesionale care n-a compromis niciodată, chiar dacă a fost asemănată cu mersul pe jos: munca grea a cunoașterii. A fi didactic nu înseamnă, neapărat, a cădea în didacticism. Subliniem acest adevăr prea cunoscut, nu altul pentru a tăia elanul cititorului rău-tăcios, ci pentru a pune în valoare onestitatea acestui travaliu.

Atent la tot ce se publică în materie de teatru, la noi și pretutindeni, Vicu Mîndra fișează fiecare viziune cît de cît nouă, fiecare evaluare și reevaluare, comportîndu-se în primul rînd ca un istoric al ideilor și faptelor de teatru. Realizînd sinteza „la zi“ a unei probleme, Vicu Mîndra trece apoi, dacă n-a făcut-o concomitent, la expunerea propriilor opinii. Și, trebuie s-o spunem din capul locului, aceste opinii sînt apte să lumineze unele aspecte ale fenomenului literaturii dramatice și chiar să trezească cititorului noi întrebări.

„În jurul chestiunii dramatizărilor“, de pildă, nu este un capitol oarecare al cărții,

(Continuare din p. 36)

lăsați scări, pe care spectatorii și auditorii sînt invitați să urce.

La prima vedere, unele dintre replicile personajelor sale, desprinse de contextul piesei, pot părea prea comune pentru a fi rostite pe scenă; la fel, luate în sine, părțile poetice, fie că premerg unor scene sau acte, fie că se intercalează printre replici prozaice, pot fi derutante. Dar, cînd pătrunzi în universul lui Yannis Ritsos, de la poeziile scurte (*Mărturii*, *Gesturi* etc.) pînă la poemele de mari dimensiuni, îți dai seama de interdependența celor două aspecte, care constituie o caracteristică a stilului său.

„...Îmi trebuie mereu, în munca mea, un element de «cotidian nemijlocit», ca o contragreutate și totodată ca o subliniere a elementului poetic. Acesta este unul dintre principiile mele, izvorite din experiența scrierii, din studiu, din cunoaștere, din trăirile și necesitățile mele. De aceea, oricine poate să-l accepte sau să-l respingă...”

Cercetători ai creației sale dramaturgice nu prea și-au făcut încă auzit glasul. Dealtfel, nici nu aveau la dispoziție materialul necesar. Yannis Ritsos a fost și este foarte zgîrcit cu manuscrisele sale teatrale. „...oricît aș adora teatrul — se explică el — mi-e totuși teamă de el și uneori chiar îmi repugnă, pentru că el se oferă nemijlocit și pretinde adesea compromisuri de tot felul: față de gustul publicului, față de proprietarii sălilor de teatru, de actori, de electri-

ci o cercetare riguroasă, competentă și de bun-simț, a problemei, nelipsind, așa cum am subliniat mai sus, intervențiile personale, cu aplicații nu numai la literatura universală, ci și la cea românească. Vorbind despre dramatizarea romanului „Enigma Otiliei“, Vicu Mîndra invalidează respectiva încercare de la Teatrul Național din București, argumentînd că „decisive în realizarea unei dramatizări nu sînt, în nici un caz, convertirea silnică la mișcarea vie sau alternarea savantă a pateticului cu situația de haz“ și subliniind că „George Călinescu nu poate fi tradus scenic prin schemele comediografiei de moravuri“.

Ceea ce nu putem să nu-i reproșăm autorului este un anume „partizanat“ cu unii dramaturgi fără șanse de a rămîne în literatura română, pe care îi aduce în discuție cu un ton prea binevoitor. Sigur că nu este vorba aici de un exces de nume și de titluri, ca în opera critică a lui Mihail Dragomirescu, dar cartea pe care o discutăm are, totuși, numai 250 de pagini. Și, vorba proverbului, într-un pahar cu apă, grăunțele de praf se vede.

Paul Tutungiu

cieni și... de plasatori. Prea multă lume își leagă ambițiile și interesele de reprezentarea unei piese. Arta teatrală nu dispune de autarhia și de mîndria înaltă a poeziei. În schimb, are atîtea alte privilegii — contactul direct cu publicul și imensa răspundere a formării conștiinței umane...”

Dar Yannis Ritsos, atît de sceptic în ce privește receptarea dramaturgiei sale de către directorii de teatru de pretutindeni, a primit întotdeauna cu multă bucurie știrea că unele dintre piesele și dintre poemele sale dramatice au văzut pentru prima dată lumina rampei în România. Entuziasmul criticii teatrale românești a fost pentru din-sul încă o dovadă că, acolo unde nu „proprietarii sălilor de teatru“ dispun de promovarea artei teatrale, oferta sa de dramaturg poate găsi ecoul ce și-l dorește orice creator autentic.

La aniversarea celor șaptezeci de ani ai lui Yannis Ritsos, noi, prietenii săi din România socialistă, simțim o deosebită bucurie — și, totodată, mîndrie — pentru faptul că, în pofida anilor grei de închisoare și de deportare, opera și viața sa, închinată celor mai înalte năzuințe ale omului, și-au găsit ecou la iubitorii de poezie și de artă dramatică din țara noastră, iar această întîlnire prin artă a devenit încă o punte pentru neîntrerupta comuniune spirituală dintre popoarele noastre.

Y. V.

COPIII ȘI TEATRUL

Cu prilejul Anului internațional al copilului, Grupul de autoeducație comunitară din Roma a inițiat un ciclu de zece spectacole „pentru copii și părinți”, cuprinzând patru reprezentații de teatru și proiectarea unor benzi desenate sonorizate. După proiecție, copiii sînt antrenați în diferite activități practice cu caracter teatral: improvizatii pe diverse teme, pantomimă, muzică etc.

BIOGRAFIA LUI MOZART...

Cunoscutul dramaturg englez Peter Shaffer (*Exerciții pentru cinci degete*, *Vinătoria regală a soarelui* etc.), stabilit la New York, a rămas credincios scenelor care i-au adus consacrarea. La fiecare nouă piesă pe care o scrie, dramaturgul face prima ofertă Teatrului Național din Londra; așa s-a întîmplat și cu *Amadeus*, dramatizarea a biografiei lui W. A. Mozart, intrată în repertoriul Naționalului londonez în luna martie a acestui an.

...ȘI EVOCAREA LUI VAN GOGH

Monodrama *Vincent*, zguduitoare evocare a lui Van Gogh, scrisă, regizată și interpretată de Leonard Nimoy, se află într-un lung turneu, în 14 orașe nord-americane. Considerată un veritabil act de cultură, piesa evocă personalitatea marelui pictor prin optica fratelui său, Theo, care citește și comentează pasaje din corespondența dintre frați. Nimoy îi dă glas și marelui absent; în timpul spectacolului, pe două ecrane sînt proiectate capodoperele lui Van Gogh, iar drept fundal muzical servește balada *Vincent* de Don McLean. Nimoy declara că atmosfera impusă de spectacol l-a determinat să nu joace în săli mari.

„DOMINO“

De o popularitate crescîndă se bucură trupa maghiară

de pantomimă „Domino”, condusă de Köllö Miklós. Recent reprofilată pe realizarea unor adaptări și prelucrări după Cervantes, Gogol, Victor Hugo, Thomas Mann, Hemingway, cunoscută publicului din opt țări europene și celui canadian, trupa a sărbătorit al 200-lea spectacol realizat în Ungaria; cu această ocazie, a avut loc o gală și a fost deschisă o expoziție prezentînd istoria trupei.

ARTA ACTORULUI

La Roma s-a deschis Institutul de cercetări asupra artei actorului, condus de Renato Cuocolo, om de teatru cu o bogată experiență, căpătată în urma colaborării cu trupe ca Odin Teatret, Living Theatre etc. În afară activităților specifice profilului (lucrul asupra corpului, a vocii, dansul liber și improvizatia), desfășurate în cadrul unui laborator, sînt prevăzute și alte manifestări: deschiderea unei biblioteci de teatru, întîlniri și spectacole ale unor grupuri teatrale din străinătate, precum și o serie de seminarii teoretico-practice, pe teme ca: teatrul indian Kathakali, Peter Brook, muzica în contextul unei dinamici teatrale ș.a.

„VILLON UNU ȘI DOI“

Compania teatrală italiană „Il Pierrot” joacă la Roma un spectacol intitulat *Villon unu și doi*, scris, regizat și interpretat (alături de Antonio Salerno) de Anna Bruno. Încercare de transpunere în teatru a operei poetice a lui François Villon, spectacolul pune față în față două chipuri ale aceleiași personaj, raportîndu-l la temele obsedante ale întregii sale creații, de la *Testament* la *Baladele argotice*.

SHERLOCK HOLMES, DIN NOU PE SCENĂ

Sherlock Holmes revine în atenția publicului englez

printr-o dramatizare a lui Paul Giovanni după *Semnul celor patru* de A. C. Doyle. La reușita acestui spectacol al Teatrului Național din Londra contribuie atît o distribuție prestigioasă (John Quentin, Denis Lill, Susar Hampshire etc.), cît și decoreurile lui John Wulp (un fort indian, o vizuină de morfinomani, apartamentul din legendara Baker Street).

DOCUMENTAREA ÎN ARTA SPECTACOLULUI

Sub egida Institutului de Teatru din Barcelona și-a desfășurat lucrările cel de-al XIII-lea Congres al Societății internaționale a bibliotecilor și muzeelor de arta spectacolului (SIBMAS), cu tema „Documentarea în serviciul difuziunii culturale a artei spectacolului”; o atenție specială a fost acordată situației din America de Sud. Africa, Extremul Orient și Orientul Apropiat. În acest cadru a avut loc și un seminar privind documentarea în cinematografie, selecția și catalogarea documentării în arta spectacolului, precum și unul dedicat rolului expozițiilor ca mediu de animare și difuzare culturală. Asemenea congrese au loc o dată la doi ani, în diferite orașe europene, reunind participanți din Europa, America, Asia și Africa.

MOLIÈRE ÎN FILM

Cunoscuta regizoare de teatru Ariane Mnouchkine debutează în film cu *Molière sau Viața unui om cumsecade*, o superproducție cu durata de patru ore; costul, 15 milioane de franci. Filmul, care s-a bucurat de o călduroasă primire din partea criticii și a publicului, conturează un interesant portret al dramaturgului. Interpreți: actorii trupei Théâtre du Soleil, condusă de Ariane Mnouchkine. În rolul lui Molière a Philippe Caubert.

ALBEE REGIZEAZĂ ALBEE...

...s-a intitulat seria de opt spectacole, realizate de cunoscutul dramaturg american, în colaborare cu Teatrul Universității Columbia, în lunile ianuarie și februarie ale acestui an. Fiecare dintre spectacole cuprinde câte două piese într-un act, scrise între anii 1958 și 1976 (*Zoo Story*, *Counting of the Ways* etc.). Cronicarii de specialitate afirmă că textul, neavând calități deosebite, este dezavantajat și de inabilitatea regizorului, care abuzează de procedee răsuflete.

MOMENT BRECHT ÎN FRANȚA

Actualitatea stringentă a teatrului lui Brecht determină și în Franța o recrudescență a interesului pentru piesele sale. *Opera de trei parale* se reprezintă, simultan, în regia lui Hans Peter Cloos, la Théâtre des Bouffes du Nord, în interpretarea trupei müncheneze „Skarabäus”, și în versiunea regizorală a lui Michel Sarrazin, la Teatrul Mogador. *Domnul Puntila și sluga sa Matti* face un răsunător succes la T.E.P. (Théâtre de l'Est Parisien), în regia lui Guy Retoré, în timp ce la Lille se joacă *Mama* (după romanul lui Maxim Gorki).

Iată ce spune Hans Peter Cloos despre moștenirea teatrală brechtiană: „Brecht trebuie scos de la muzeu. Ce interes mai poate trezi

mereu aceeași montare a mereu aceleiași piese? Nenorocirea e că există tendința de a acorda prioritate teoriilor sale, în detrimentul pieselor (...) Critica pe care Brecht a făcut-o la adresa epocii sale nu trebuie copiată, ci aplicată la epoca noastră. (...) Azi trăim în epoca rock-ului, a sintetizatoarelor și a orgii electronice. Trebuie să se țină seamă de asta în elaborarea concepției regizorale (...) Mackie Șiș e interpretat de Tommi Piper, un cântăreț german de rock... și în interpretarea celorlalte roluri avem în vedere existența filmelor americane cu negri, a imaginilor cu vanpe, vehiculate de a fișe și de reviste (...) Dacă Brecht ar fi scris azi *Opera de trei parale*, ar fi arătat altfel decât în 1928. E ceea ce vrem să dovedim“.

„STEPAN RAZIN“

La începutul acestui an, la Teatrul „Vahtangov“ a avut loc premiera spectacolului *Stepan Razin*, după romanul lui V. Sukșin, *Am venit să vă dau libertatea*. Adaptarea pentru scenă e semnată de M. Ulianov, în colaborare cu tânărul dramaturg Remici. În rolul titular apare M. Ulianov, care, împreună cu G. Cerniahovski, este și regizorul spectacolului.

„ARIPĂ“ REDOBINDITE

Teatrul „Lyceum“ din New York a prezentat în premieră

Aripi de Arthur Kopit, în beneficiul Centrului de recuperare „Burke“. Subiectul piesei îl constituie eforturile unui handicapat de a-și recăpăta facultatea vorbirii. Inspirată dintr-un fapt real (pierderea temporară a acestei facultăți de către însuși tatăl autorului, în urma unui accident), piesa este rezultatul unei documentări aprofundate asupra eforturilor ce se depun la Centrul de recuperare „Burke“.

MUSICALUL ÎN OFENSIVĂ

În teatrul maghiar, se afirmă genul musicalului; aliajul de material literar valoros și de muzică pop a produs spectacole interesante, realizate de dramaturgi și actori tineri. În fruntea listei autorilor de musicaluri se află Tibor Déry, cu *Pop-festival* (muzica, Gabor Presser), Peter Müller și Geza Berki, cu *Reprezentarea de adio*, György Kardos și Maté Victor, cu *Villon și alții*.

ȘCOALA DE TEHNICIENI DE SCENĂ

La Varșovia funcționează, din 1977, o școală tehnică postliceală care pregătește cadre de tehnicieni pentru teatre și cinematografie (indeosebi frizeri-peruchieri și machiori). Cursurile durează doi ani. În prezent, în anul I sînt 50 de cursanți, iar în anul II, 38.

UNIUNEA ARTIȘTILOR SCENELOR POLONEZE, LA A 60-A ANIVERSARE

La 21 decembrie 1918, la scurt timp după recîstigarea independenței de stat a Poloniei, delegați ai teatrelor, reuniți la Varșovia, au creat gruparea națională Uniunea artiștilor scenelor poloneze. Între 1919 și 1938, Uniunea a avut un periodic propriu,

„Scena Polska“. În timpul războiului, a desfășurat o susținută activitate ilegală, organizînd învățămîntul teatral și spectacole clandestine. După Eliberare, în august 1945, primul Congres al delegaților Uniunii este consacrat refacerii vieții teatrale distruse de război. În prezent, SPATIF-ZASP numără 3500 de membri, grupați în zece secții, organi-

zând cursuri, conferințe, expoziții, cluburi ale prietenilor teatrului și peste o sută de cercuri de studii — la radio, la televiziune, în teatre și în instituții culturale științifice. Primul președinte al Uniunii a fost Józef Sliwicki, care a îndeplinit această funcție timp de 19 ani. Din 1970, președintele este Gustaw Holoubek, unul dintre cei mai mari actori polonezi contemporani.

Dramaturgia originală pe scenele noastre

* Nu, nu le-a fost ușor scriitorilor, nu le-a fost ușor dramaturgilor să scrie piese favorite din realitatea imediată, să zugrăvească actualitatea, căutând, sub feluritele ei chipuri, marele sens, căutând între întâmplări pe cea mai semnificativă, și sub cele semnificative, *revoluția*, cu toată bogăția ei, cu toată adîncimea ei, cu uriașul ei galop înainte.

Nu, nu le-a fost ușor scriitorilor, nu le-a fost ușor dramaturgilor să scrie piese izvorite din realitatea imediată, să zugrăvească actualitatea, căutînd, sub feluritele ei chipuri, marele sens, căutînd între întâmplări pe cea mai semnificativă, și sub cele semnificative, *revoluția*, cu toată bogăția ei, cu toată adîncimea ei, cu uriașul ei galop înainte.

La început, nici unul dintre noi nu știa să scrie așa. Chiar dacă întreaga noastră conștiință optase pentru comunism, chiar dacă cetățenește eram gata să milităm, nu știam cum să așezăm — pe temelilei unei literaturi numai în parte progresistă, literatură la care mulți dintre noi participaseră — construcția nouă pe care se cuvenea s-o ridice conștiința noastră nouă, și ne împiedicam adesea în propriul nostru meșteșug, în propriile noastre mijloace tehnice.

Un ajutor serios a fost pentru cei care voiau să scrie despre lucruri bănuite, apreciate de ei, dar necunoscute în adînc, îndemnul neconținut la documentare pe teren. Documentarea putea să fie și era cîteodată artificială... dar ea a avut meritul de a trezi totuși într-o seamă de scriitori adevărați dorința sinceră de a cunoaște oameni, sectoare de muncă, regiuni, probleme, vieți, țeluri care le erau pînă atunci necunoscute. Vreau să spun că îndemnul oficial spre documentare și-a ajuns scopul, și că o sumedenie de scriitori autentici simt azi nevoia să cunoască felurilele chipuri ale vieții noastre de azi și o fac fără să mai fie poștiți sau rugați. (...)

Aceste piese au fost împlinirile noastre, au oglîndit o lume în prefacere, o lume în clocot, o epocă revoluționară și dacă pe alocuri a răsunit în ele, chiar în cele mai bune, lozinca, dacă pe alocuri Omul a fost lipsit de omenesc, ele au avut totuși greutatea, emoția, frumusețea operei de artă. (...)

Și totuși, iată, repertoriul teatrelor așa cum s-a înfățișat el la începutul stagiunii acesteia, pare ciudat, pare o dovadă de desconsiderare față de literatura noastră de la 23 August pînă azi. O anumită falsă înțelegere a „libertății“ în literatura dramatică — libertate care înseamnă împospătare, îmbogățire de teme, prăminire în formă, căutarea expresiei celei mai potrivite, a stilului celui mai adecvat — a dus la un soi de derută în alcătuirea repertoriilor, a dus evident uneori la alungarea din el a pieselor românești actuale. (...) Formele uzate din 1922, din 1930, formele de construcție dramatică, de regie, de decor, au părut deodată noi și nemaipomenit de inteligente. (...)

Și gustul acesta, simțit în atmosferă, a dus multe din teatrele noastre la o depărtare remarcabilă de repertoriul original, de reper-

TEATRUL

11

mai 1957

RETROSPECTIVĂ

toriu care face legătura între public și problemele vieții noastre de azi, oglîndite în artă. (...)

Teatrele, s-o spunem pe șleau, au arătat destulă indiferență pentru piesele noastre de azi. Momentele lor de entuziasm se pot număra pe degete. Pricinile au fost clare: la piesele românești, publicul a opus la început o oarecare rezistență; publicul vechi era deprins cu altceva și era și rănit de adevărului nostru, iar publicul nou, căruia altădată teatrul nu-i era accesibil, trebuia învățat să vină la spectacole. Actorului îi place să joace în fața unei săli pline. Actorului îi mai place și să joace anumite roluri. Rolurile de muncitori, de țărani nu sînt prea ademenitoare pentru el. Nici noi, scriitorii, nu le scriem totdeauna destul de bine, nici actorul nu le preferă rolurilor de costum, cu nu știu ce complexități care împlică te miri ce nuanțe. (...)

E ușor să nu pricepi cum se pune problema, dacă nu vrei. Ea se pune așa: teatrul are nevoie de piese care duc omul cu un pas mai departe, de piesele românești de azi care duc omul de azi cu un pas mai departe, de cele mai bune dintre ele, firește, și pentru asta teatrul trebuie să facă anumite eforturi. (...) Teatrele trebuie să se aplece cu același interes asupra pieselor originale ca asupra pieselor străine, cu și mai mult interes poate, pentru că ne sînt mai necesare. (...)

Dacă toate teatrele ar simți o dragoste adevărată pentru piesele românești... afișele acestor piese ar împînzii zidurile orașului...

Noi n-am încetat să privim viața și să privim arta de pe o poziție de partid. Noi trebuie să ne perfecționăm mijloacele noastre artistice, și le vom perfecționa. Orice meșteșugar își ascute și îngrijește unelte, pînă în clipa în care le așază lîngă el și-și încruciează mîinile pe piept.

Lucia Demetrius, „Dramaturgia originală pe scenele noastre“, „Teatrul“, nr. 5/1957, p. 7.

C. R. M. : Eminescu la Viena p. 35
YANNIS YEAKIS : Yannis Ritsos, o aniversare p. 36

LUMEA ÎNTR-O REPLICĂ

ȘTEFAN IUREȘ : „În locul dumneavoastră, domnule con-
te, eu zău că n-aș crede nici un cuvânt din tot ce
vă spunem“ p. 37

CRONICA DRAMATICĂ : „Citadela sfărâmată“ (Teatrul Dra-
matic din Brașov); „Frumoasele olandeze“ (Tea-
trul de Stat din Reșița); „Mizantropul“ (Teatrul
„Nottara“); „Haina cu două fete“ (Teatrul Giu-
lești); „Egor Buliciov și alții“ (I.A.T.C.); „Poezie,
muzică, dans“ (Teatrul Național din București);
„Față în față cu lumea“ (Teatrul „Bulandra“) —
Semnează: CRISTINA DUMITRESCU, MIRA IOSIF,
DORU MELCESCU, TRAIAN SELMARU, ELENA
TACCIU, PAUL TUTUNGIU, BOGDAN ULMU p. 39

ANUL INTERNAȚIONAL AL COPILULUI

* * * — O sărbătoare a artiștilor păpușari p. 48
V. D. : „Tândărică“ la banchetul aniversar p. 48
SANDA DIACONESCU : Elogiu modestiei — Brîndușa
Zaița Silvestru și Valeriu Simion p. 49



ION LUCIAN : O expoziție insolită — măștile lui Am-
leto și Donato Sartori p. 50

IONUȚ NICULESCU : N. Massim, 70 — „Jorga m-a învă-
țat să prețuiesc piesa românească“ p. 52

ARTA ACTORULUI

MIHAELA TONITZA-IORDACHE : Conceptul de realism
în arta actorului (II) p. 53

NICOLAE GAFTON : Puncte de vedere referitoare la cul-
tivarea expresiei verbo-vocale a actorului (VII) p. 55

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Elena Bog și Cornel Popescu p. 60

COVOR OLTENESC
dramă în două părți
de ION D. SÎRBU

. p. 62

I. N. : „Rampa“, acum 50 de ani p. 88

TV

CONSTANTIN RADU-MARIA : Judele Adam între Falstaff
și Oedip — „Ulciorul sfărâmat“ de Heinrich von
Kleist p. 80

TEATRU RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU : „Apărarea lui Galilei“ p. 90

MUZICĂ

LUMINIȚA VARTOLOMEI : „Violete de Parma“ de Eliy
Roman la Teatrul de Operetă p. 91

CARTEA DE TEATRU

CRISTINA DUMITRESCU : Mireea Maneaș — „Trecut și
prezent în teatrul românesc“ p. 92

PAUL TUTUNGIU : V. Mindra — „Jocul situațiilor dra-
matice“ p. 92



MERIDIANE p. 94
RETROSPECTIVĂ „TEATRUL“ (14) p. 96

Foto : Ileana Muncaciu

REDAȚIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7
Tel. 14.35.88 și 14.35.58

COPERTA IV : PREZENTE TEATRALE ROMĂNEȘTI PESTE HOTARE *

Weimar : „Comedia erorilor“
de Shakespeare (regia, So-
rana Coroamă-Stanca; sceno-
grafia, Hristofenia Cazacu).
Quedlinburg : „Nu sîntem
îngeri“ de Paul Joachim.
Lublîn : echipa spectacolului
„Steaua fără nume“ de Mihail
Sebastian (regia, Călin Fio-
rian).

Oslo : „Peer Gynt“ de Ibsen
(regia, Margareta Niculescu;
scenografia, Ella Conovici).

* Vezi și paginile 26—27
din prezentul număr al re-
vistei.

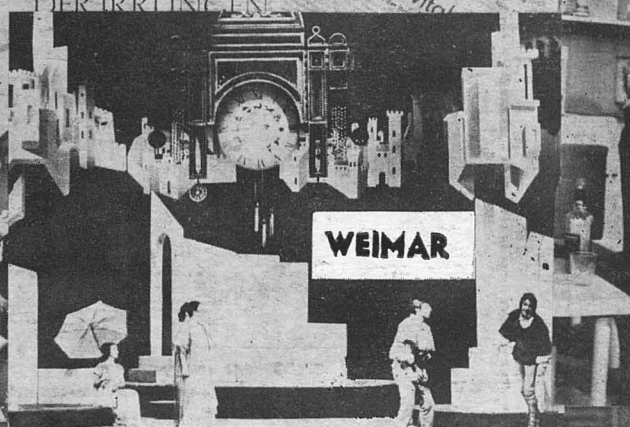
Weimar

Premiere am 30. März 1979

WILLIAM SHAKESPEARE DIE KOMODIE DER IRLÄNDEN

Blutvolles, vital

Hintergründiges
Verwechslungsspiel



WEIMAR



QUEDLINBURG



LUBLIN

OSLO

ARBEIDERBLADET LÖRDAG 4. NOVEMBER 1978

«Peer Gynt» som

Biskopsbladet: «Peer Gynt» av Henrik Ibsen. Scenearbejdning: regl. Margareta Niculnicu. Scenografi: Ella Coudal. Musik: Steinar Rennang. Alfanz: Asta Isen. Regi og scenografi: Måne Wiig. Medvirkerne: Tønt Gerdang, Norvald T. Sloesen, Marlene Brandt.

Niculescus forestilling åpner for oss, noe med vane eller et selvforelegte duketeater med forslagen og død? Av K...

FOLK

Peer Gynt

En ny og levende Peer Gynt

Prezențe teatrale românești peste hotare

