

TEATRUL

Nr. 2 februarie 1980

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Cenaclul
dramaturgilor
ședința inaugurală



ION ZAMFIRESCU



LAURENȚIU ULICI

In acest număr :

PAUL EVERAC

Candidații de vreme nouă



Festivalul Teatrului istoric
„Zilele I. L. Caragiale“



N. TERTULIAN :
Camil Petrescu,
teoretician al teatrului
și cronicar dramatic

NOAPTEA UMBRELOR

piesă de

HORIA LOVINESCU



www.ziuaconstanta.ro
Ziua și Revista ȘC. Dramaturgul debutant, și actorul GELU NIȚU



TEATRUL

Nr. 2 (anul XXV)
februarie 1980

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

Redactor-șef

RADU POPESCU

Redactori-șefi adjuncți

FLORIN TORNEA

THEODOR MĂNESCU

* * * Din MANIFESTUL FRONTULUI DEMOCRATIEI ȘI UNITĂȚII SOCIALISTE p. 1

ÎNFĂPTUIND HOTĂRÎRILE CONGRESULUI

AL XII-LEA AL P.C.R.

ION MITRAN : Democrație și cultură p. 3

ALEGERILE DE LA 9 MARTIE 1980

PAUL EVERAC : Candițații de vreme nouă p. 5

DRAGA OLTEANU-MATEI : Cu inițiativă și cu pri-cepere... p. 6



TELEX „TEATRUL“ p. 6, 15, 58, 59, 92

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

● Festivalul teatrului istoric p. 7

● „Zilele I. L. Caragiale“ p. 9

AL. FIRESCU : Colocviul „Prezența lui Caragiale în universul cultural românesc“ p. 9

CLASICII — CONTEMPORANII NOȘTRI

CONSTANTIN PARASCHIVESCU : Caragiale, astăzi (II) p. 11



AUREL BĂDESCU vă recomandă p. 16

MIRCEA RAREȘ : Cenaclul dramaturgilor (1) p. 18

CONSTANTIN RADU-MARIA : Eminescu, critic de teatru (II) p. 20

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

MIRCEA IORGULESCU : Teatrul participării p. 23

IDEI LA RAMPĂ

N. TERTULIAN : Camil Petrescu, teoretician al teatrului și cronicar dramatic (I) p. 25

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Cocoșețel, cocoșețel p. 31

CRONICA DRAMATICĂ : Actorii și repertoriul ;

„Dulcea ipocrizie a bărbatului matur“ (Teatrul

„Ion Vasilescu“) ; „Stress“ și „Doi pentru un

tango“ (Teatrul Bacovia din Bacău) ; „Opinia

publică“ (Teatrul Giulești) ; „Bocet vesel pentru

un fir de praf rătăcitor“ (Teatrul Dramatic din

Galați) ; „Răceala“ (Teatrul de Stat din Sibiu) ;

„Examenul“ (Teatrul Național din București) ;

„Lección de engleză“ (Teatrul Foarte Mic) ;

„Dintele de fier al timpului“ (Teatrul de Stat din

Arad) ; „Fanteziile lui Fariatiev“ (Teatrul

Dramatic din Galați) ; „Unchiul Vanea“

(Teatrul Național din Timișoara) ; „Casa Bernardei

Alba“ (Teatrul „Nottara“) ; „Minetti“

(Teatrul Mic) ; „Cum se numeau cei patru

Beatles?“ (Teatrul „Bulandra“) ; „Cel care primește

palme“ (Teatrul Dramatic din Constanța)

— semnează : RADU ALBALA, CRISTINA DU-

TRĂIASCĂ VICTORIA ÎN ALEGERI A FRONTULUI DEMOCRAȚIEI ȘI UNITĂȚII SOCIALISTE !

ȘTIINȚA, ÎNVĂȚĂMÎNTUL ȘI CULTURA AU CUNOSCUȚ ÎN PERIOADA CARE A TRECUT DE LA ALEGERILE PRECEDENTE O CONTINUĂ AFIRMARE ȘI ÎNFLORIRE !

Știința se afirmă tot mai viguros ca o veritabilă forță de producție a societății noastre. Pe baza politicii partidului, cuceririle științei și tehnicii au fost larg introduse în toate domeniile de activitate. A sporit rolul științei în promovarea progresului tehnic, prin legarea tot mai strînsă a cercetării cu producția. Cercetarea științifică națională asigură în acest cincinal 90 la sută din tehnologiile și materialele noi puse în fabricație. Au fost extinse cercetările fundamentale, de perspectivă, în domeniile de interes major pentru cunoașterea umană, pentru dezvoltarea economico-socială a țării.

Învățămîntul de toate gradele s-a dezvoltat și perfecționat, încheindu-se în linii mari procesul de organizare și așezare pe baze noi a școlii românești. S-au realizat generalizarea învățămîntului de 10 ani, extinderea învățămîntului liceal și mai buna profilare a învățămîntului superior. S-au înregistrat progrese însemnate în tot mai strînsa legare a învățămîntului cu cercetarea și producția, cu cerințele vieții sociale. În perioada 1975—1979 au absolvit învățămîntul liceal și profesional aproape 1,4 milioane de tineri, iar învățămîntul superior, peste 160 de mii de tineri.

Noi opere de valoare inspirate din istoria, lupta și viața poporului, din realitățile vieții noastre sociale au îmbogățit patrimoniul cultural, au dus la sporirea prestigiului internațional al culturii noastre socialiste.

Viața spirituală a orașelor și satelor noastre, beneficiind de o sporită bază materială, cunoaște o efervescență deosebită. Cele două ediții ale Festivalului național „Cîntarea României“ desfășurate în această perioadă au evidențiat pe deplin existența unui nesecat izvor de talente, de energii creatoare în rîndul maselor populare, au pus în lumină legătura strînsă dintre idealurile ce animă creația noastră nouă și aspirațiile supreme ale poporului.

Intelectualitatea României este îndreptățită să fie mîndră de faptul că în toate mărețele înfăptuiri din economie, din știință, artă și cultură este integrată organic contribuția sa activă, creatoare, hotărîrea sa de a acționa, împreună cu clasa muncitoare, cu țărănimea pentru progresul material și spiritual al țării.

Oameni de artă și cultură !

Poporul, partidul nostru dau o înaltă prețuire creatorilor, tuturor lucrărilor care, prin valoarea lor educativă și artistică, se înscriu în prestigioasa tradiție a culturii românești progresiste, îmbogățesc cu noi opere patrimoniul cultural al țării.

Frontul Democrației și Unității Socialiste, apreciind rolul însemnat ce revine literaturii și artei în formarea și educarea omului nou, adresează tuturor oamenilor de artă și cultură chemarea de a se afla mereu în clocotul vieții și muncii constructive, acolo unde se făuresc valorile progresului uman, de a făuri opere nemuritoare, în care să-și afle întruparea emoționantă noua condiție a omului în societatea noastră, idealurile, frământările și aspirațiile sale, virtuțile și trăsăturile sale morale, idealurile sale de dreptate și libertate socială, grandioasa epocă din istoria României pe care o făurește cu încredere și pasiune revoluționară întregul nostru popor.

Cultivați prin opere originale, valoroase, durabile, înălțătorul sentiment al dragostei de patrie și popor, încrederea în viitorul comunist al națiunii noastre !

Participați activ și sprijiniți larg ampla mișcare cultural-educativă de masă din cadrul Festivalului național „Cântarea României”, faceți totul pentru îmbogățirea continuă a vieții spirituale a poporului, pentru afirmarea tot mai puternică a nobilei misiuni umaniste a culturii noastre socialiste — de a contribui la formarea omului nou, înaintat, cu o conștiință și morală avansată, cu un larg orizont de cunoaștere și înțelegere, constructor conștient și entuziast al socialismului și comunismului pe pământul patriei !

CETĂȚENE ȘI CETĂȚENI !

Votînd candidații Frontului Democrației și Unității Socialiste, votați pentru progresul continuu al artei și culturii românești, pentru viața spirituală tot mai bogată a societății noastre !

CETĂȚENE ȘI CETĂȚENI !

Frontul Democrației și Unității Socialiste vă cheamă ca prin votul de la 9 martie să dați glas hotărîrii voastre nestrămutate de a înfăptui mobilizatoarele hotărîri ale Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român, să contribuiți cu toată energia, priceperea și răspunderea la transpunerea în viață a politicii interne de progres și prosperitate, concepută și condusă cu mîna sigură de partidul nostru, la realizarea politicii sale de pace, prietenie și colaborare între popoare !

STRÎNS UNIȚI ÎN JURUL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN, AL SECRETARULUI SĂU GENERAL, TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU, ÎNAINTE, CU FORȚE NOI, SPORITE, SPRE O ROMÂNIE MAI ÎNFLORITOARE ȘI MAI PROSPERĂ, AȘA CUM I-A FOST CU STRĂLUCIRE CONTURAT VIITORUL DE CONGRESUL AL XII-LEA AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN, SPRE FĂURIREA VISULUI DE AUR AL POPORULUI NOSTRU — COMUNISMUL !

(Din Manifestul Frontului Democrației și Unității Socialiste)

ÎNFĂPTUIND HOTĂRÎRILE CONGRESULUI AL XII-LEA AL P. C. R.

■ ION
MITRAN

Democrație și cultură

E fervescenta activitate politică din acest început de an, puternic marcată — din perspectiva marilor obiective ale forumului comuniștilor — de lucrările celui de-al II-lea Congres al Frontului Democrației și Unității Socialiste, ale întiiului Congres al educației și învățămîntului, de alegerile de deputați de la 9 martie se află sub semnul unei tot mai largi și eficiente participări a maselor populare la conducerea societății.

Proces istoric inițiat și condus de partid, dezvoltarea democrației noastre socialiste, atribut organic al noii orînduiri, influențează toate domeniile vieții sociale, determină continue schimbări calitative în relațiile sociale, presupune continua ridicare a nivelului de cultură și instruire al maselor. Implicare conștientă în activitatea transformatoare, multilaterală, participarea neîngrădită la viața socială este expresia egalității în drepturi între toți oamenii muncii, cucerire istorică a socialismului în România.

Partidul nostru a subliniat mereu legătura obiectivă între garantarea politică, instituțională a drepturilor democratice și asigurarea condițiilor de pregătire necesare exercitării acestor drepturi. Raportul dintre cadrul instituțional al democrației și valorile umane, dintre politică și gradul de cultură al maselor se înfățișează în cele mai complexe ipostaze. Dealtfel, după cum se știe, Programul partidului prevede în mod expres că democrația socialistă se dezvoltă pe măsura ridicării gradului de pregătire și competență al oamenilor muncii, a lărgirii orizontului de cunoaștere și a creșterii nivelului lor ideologico-politic. Așa cum se știe, în anii din urmă, dialogul amplu cu masele, dezbateră publică a proiectelor de legi în cele mai diverse domenii, activizarea opiniei publice, imbinarea democrației reprezentative cu participarea directă a oamenilor muncii — ca forme de relații politice proprii unei democrații reale — s-au dovedit deosebit de fertile. Consistența vieții democratice rezidă atît în asigurarea condițiilor politico-organizatorice, instituționale, cit și în maturitatea politică și, nu în ultimă instanță, în nivelul de pregătire culturală și profesională al participanților la conducerea obștei. Participarea la conducere presupune, astfel, creșterea responsabilității sociale a fiecărui cetățean, a tuturor oamenilor muncii, deopotrivă în sensul fermității politice și caracterului constructiv al pozițiilor formulate, ca și în acela al capacității de a transpune în fapte marile decizii privind progresul patriei.

Fără îndoială că, în desfășurarea vieții democratice, participarea și competența sint atribute inseparabile. Astăzi, mai mult ca oricînd, amploarea și complexitatea făuririi noii societăți, condițiile revoluției tehnico-științifice contemporane, cer prezența largă și în cunoștință de cauză a oamenilor muncii la stabilirea și înfăptuirea deciziilor, contribuția eficientă a fiecăruia la definirea și la

realizarea obiectivelor. Se înțelege că nu actul în sine al participării, ci conținutul acestei participări, capacitatea creatoare a maselor, materializată în fapte de muncă, în realizări utile societății definesc specificul democratismului nostru socialist. De aceea, ridicarea nivelului de cunoaștere al tuturor oamenilor muncii, realizarea obiectivelor programului de educație socialistă a maselor, formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste contribuie hotărâtor la creșterea gradului de participare, la elaborarea și înfăptuirea programului constructiv în care este angajată întreaga societate.

În aceste condiții, este evidentă cerința — din nou subliniată de tovarășul Nicolae Ceaușescu la recentul Congres al educației și învățămîntului — ca școala, toți factorii de cultură, între care se înscrie prioritar și teatrul, să aducă o contribuție mai activă la modelarea fizionomiei omului nou, cu un larg orizont de gândire, cunoaștere și înțelegere, cu o etică superioară și o bogată viață spirituală, făuritor conștient al propriului său destin, al viitorului socialist și comunist.

Ridicarea gradului de instruire a maselor și adîncirea în continuare a democrației socialiste sînt, desigur, procese simultane, care se condiționează reciproc. Perfecționarea sistemului instituțional al democrației asigură condițiile în care oamenii muncii să se poată manifesta liber în sfera vieții sociale, să acumuleze noi cunoștințe și să-și îmbogățească experiența, valorificînd întreaga energie și forță creatoare în interesul lor și al societății.

Experiența României vine să confirme adevărul că societatea socialistă ridică întregul popor la activitatea de construcție conștientă a istoriei, proces care semnifică transformarea radicală a condițiilor materiale, dar și o reconstrucție spirituală a omului. Inițiativa maselor în organizarea treburilor obștești, în economie și cultură, afirmarea spiritului revoluționar în conducerea întregii vieți sociale țin de însăși esența socialismului, a cărui cultură afirmă ca valori fundamentale umanismul practic, activ, creațiile literar-artistice care servesc personalității umane multilateral dezvoltate.

Devenind tot mai mult o necesitate interioară a omului, un mod de existență individuală și colectivă, înaltul orizont de cunoaștere este și permanent izvor de creație socială. Asemenea noi realități specifice societății socialiste românești, cum sînt apropierea treptată dintre munca fizică și cea intelectuală, dintre sat și oraș, organizarea superioară a întregii activități economice, automatizarea și cibernetizarea continuă a producției sub impactul revoluției tehnico-științifice, perfecționarea relațiilor sociale, participarea conștientă a oamenilor la făurirea destinului colectiv, nu au venit și nu vin de la sine. Toate acestea presupun din partea fiecărui membru al societății o temeinică pregătire politico-ideologică, o cunoaștere profundă a legilor obiective ce guvernează dezvoltarea socială, înaltă responsabilitate morală și civică în muncă, în exercitarea îndatoririlor și drepturilor democratice, creșterea contribuției fiecăruia la progresul vieții sociale. Pornind de la aceste temeuri, partidul a formulat cu deplină claritate, cu deplină temei ideea că trecerea spre comunism va necesita dezvoltarea amplă a culturii, în sfera căreia intră totalitatea cunoștințelor de care dispune la un moment dat societatea și care sînt determinate de gradul dezvoltării forțelor de producție, a științei și tehnicii, a învățămîntului, literaturii, artei, mijloacelor de informare în masă. Exprimînd nivelul civilizației materiale și spirituale generale a poporului, cultura ajută pe fiecare om să înțeleagă comandamentele superioare ale istoriei.

Iată de ce, existența și acțiunea unui om cu o spiritualitate nouă, cu un larg orizont de cunoaștere și o concepție filozofico-științifică înaintată despre lume și viață, capabil să acționeze pentru depășirea oricăror dificultăți, pentru înfăptuirea societății de tip superior sînt concepute de partidul nostru ca premise ale adîncirii continue a democrației socialiste, ale înaintării pe calea noii orinduirii.

Ridicarea conștiinței fiecărui membru al societății, perfecționarea participării la viața socială, întărirea răspunderii personale față de interesele generale ale colectivității apar în mod firesc drept căi ale realizării formei superioare, comuniste a conducerii societății de către mase, ale făuririi de către popor a istoriei, corespunzător propriei sale voințe. Un asemenea proces de perfecționare continuă — socială și individuală — are un caracter unitar și acționează cu forța unei necesități obiective. De aici și concluzia că prin toate mijloacele ei, cultura socialistă, zămislită în mediul fertil al vieții democratice, devine unul dintre factorii esențiali ai afirmării unei calități superioare a vieții umane. Viața politică și spirituală a societății socialiste oferă omului nu numai un univers de valori în care să se regăsească, ci și unul care să prefigureze mereu modelul chipului său viitor, cu toată bogăția, frumusețea și satisfacția angajării sociale militante.

■ PAUL EVERAC

Candidații de vreme nouă

Ce semnificație au alegerile în condițiile societății noastre? Ele nu marchează mai multe politici, politica statului socialist român fiind una tratată de documentele sale programatice. Ele investesc mai mulți gospodari, le dau o determinare publică, politică, făcându-i apti să participe la discuțiile diverselor sectoare de activitate supuse legiferării sau reglementării administrative. Cu alte cuvinte, ele disting pe unii dintre cetățenii acestei țări cu atribute reprezentative. Acești cetățeni vor avea căderea să-și spună păsurile și punctele de vedere în procesul alcătuirii structurilor juridice și administrative, în numele unor categorii mai mari care i-au delegat, sau mai exact i-au deputat, le-au deferit acest rol, consacându-le vrednicia. Respectivii iau act de doleanțele categoriei de cetățeni din care fac parte profesional, teritorial sau altfel, și se străduiesc să dea expresie acestor doleanțe, prinzându-le în acte normative; iar, odată prinse, sînt ținuți să urmărească aplicarea, pînă jos, a ceea ce s-a hotărît de comun acord.

Aceste alegeri sînt deci consacrarăa unor vrednicii dobîndite în diverse sectoare de activitate de unii dintre semenii noștri și exprimarea prin ei a speranțelor colective de progres legislativ și administrativ.

Și-au făcut întotdeauna deputații datoria, fără excepție? Nu se poate afirma. Au fost vocile tuturor totdeauna clare, sonore, contribuind la o mai bună așezare a lucrurilor? Sau unii au ațipit în formalismul unei demnități prea repede dobîndite? S-au tradus în lege, fără excepție, doleanțele celor reprezentați, ori unii deputați i-au mai uitat pe aceia din mijlocul cărora veneau? Oricum ar fi, noile candidaturi relansează dorința și posibilitatea unei optimizări a activității în diverse sectoare, pun accentul pe o participare mai largă și mai optativă a oamenilor muncii la propria lor diriguire.

Caracterul reprezentativ al actualilor candidați decurge în principal din munca ce au prestat-o din înțelegerea nevoilor dezvoltării în care s-au angajat de mai multă vreme. Ei sînt distribuți cît s-a putut mai armonios pe naționalități, sexe, profesii și teritorii, ca, pe ansamblu, să configureze țara în aspectul ei de voință de progres. Alegerea poartă asupra unuia sau altuia dintre candidați, îndreptățirea, însă, e aceeași.

Ce accent personal va aduce candidatul X față de candidatul Y — aceasta e întrebarea. Ce va aduce el în plus, ca lumină, ca prestație, în elaborarea legilor și hotărîrilor răspunzătoare de interese generale? Cum vom putea opta pentru creditul de patru ani conferit unuia sau altuia, decît cunoscîndu-i bine pe amîndoi? În privința aceasta, alegerile constituie, în cele mai multe cazuri, un test de seriozitate, de responsabilitate.

Reprezentînd un punct de vedere partinic, comunist, deputatul are de la început un program, și nu unul vag, ci unul foarte concret.

Să ne-aducem aminte noi, oamenii de teatru, că primul care s-a luptat cu alegerile burăheze simulate a fost un mare dramaturg. Candidatul verăea de deasupra oricărei consultări, după ce înveninase patimile locale, era stupid și incapabil să formuleze vreun gînd pertinent, era total imoral și meșter în șantaj, programul lui era binele alor săi, cocoțarea personală.

Ce vremuri depărtate!

Cu inițiativă și cu pricepere...

Urmărind lucrările celui de-al II-lea Congres al F.D.U.S., am dobândit certitudinea că am pășit într-o etapă nouă, calitativ superioară, a democrației socialiste. Prin structurile organizatorice instaurate la acest congres, se traduc în viață hotărârile Congresului al XII-lea al partidului privitoare la sporirea participării fiecăruia dintre noi la toate problemele și frământările țării; aceasta înseamnă să ne simțim direct răspunzători și să acționăm concret, cu inițiativă și cu pricepere, pentru liniștea căminelor noastre, pentru siguranța zilei de mâine, pentru bucuria de a munci în libertate; acum sint create condițiile cele mai propice de a ne valorifica talentul, calitățile, în folosul semenilor noștri.

Alegerea mea în Comitetul Central al organizațiilor democrației și unității socialiste o consider o foarte mare cinste, care mă obligă, ca acrită, ca om al muncii și cetățean, să nu-mi precupețesc eforturile pentru binele poporului și al țării mele. Dacă conștiința valorii tale te face să ceri, conștiința talentului tău te obligă să dai. Desigur, este vorba despre o calitate mai înaltă a muncii, despre o contribuție efectivă, multilaterală la îndeplinirea hotărârilor menite să dea o nouă strălucire țării. Ca întotdeauna, cuvintele pline de căldură, îndemnurile secretarului general al partidului ne mobilizează pe toți, indiferent de domeniul în care lucrăm, la aplicarea în viață a luminosului nostru program. Prin munca mea de slujitoare a scenei, mă voi strădui să răspund obiectivelor ce împreună ni le-am propus, noi, oamenii acestei țări, noi, creatorii de artă. Avem în față un public exigent, oameni minunați care așteaptă de la noi creații care să-i bucure și să-i călăuzească din punct de vedere moral; e de datoria noastră să le oferim o artă la înălțimea cerințelor epocii. În această ordine de idei, îmi propun ca prin scenariile de film pe care le scriu să contribui la valorificarea tezaurului nostru cultural (scenarii după opere de Sadoveanu, Alecsandri, Ispirescu ș.a.). Dorința mea vie este ca tot ceea ce investesc în actul de creație artistică, atât în teatru, cât și în film, să rodească, îmbogățind cultura socialistă.

Hotărârea noastră fermă este de a fi strâns uniți, alături de cel care apără pacea țării noastre, luptând pentru pacea lumii întregi, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ales cu entuziasm, de întregul popor, ca președinte al Frontului Democrației și Unității Socialiste.

telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

La TV, artistul poporului Radu Beligan anunță un număr record de premii românești contemporane aflate în pregătire la Teatrul Național pentru această stagiune: Domnul Montaigne bea ape minerale de D. R. Popescu, Cartea lui Ioviță de Paul Everac, o piesă (cu titlul, probabil, încă nefixat) de Iosif Naghiu și un spectacol-cabaret de Radu Co-

sașu. ● Devine supărătoare lipsa de interes a secretarilor literari pentru popularizarea activității teatrelor lor. Umblă ea, FAIMA, după știri, dar nu se poate descurca singură, stimați colegi din secretariatele literare. Mai ajutați-o și voi, cu un telefon, cu o scrisorică... ● Prin excepție, Mircea Filip ne informează că la Teatrul Na-

țional „Vasile Alecsandri“ din Iași a avut loc premiera piesei Copiii soarelui de Maxim Gorki în regia Sorinei Mirea. Tot la Iași se va deschide studioul teatrului, cu o premieră care se anunță demnă de tot interesul: Procesul lui Julien ospitalier, dramatizare de Mircea Filip după cartea lui Emil Brumaru. ●

(Continuare la p. 15)

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

Craiova

■ Drama istorică pe scenă

Cel dintîi festival teatral al anului 1980, înscris, cum e și firesc, sub semnul noii ediții a „Cîntării României“, deschide șirul manifestărilor care vor celebra aniversarea a 2050 de ani de la întemeierea statului centralizat independent geto-dac sub conducerea lui Burebista. *Festivalul teatrului istoric*, organizat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, A.T.M., Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Dolj și Teatrul Național din Craiova, a avut un program complex, spectacolele alternînd cu alte numeroase manifestări, deplasări de documentare, întîlniri cu artiștii amatori din Craiova sau din județ, la care au participat membrii juriului, invitații la festival, precum și un numeros grup de regizori și scenografi, aflați la un curs de perfecționare profesională.

Programul acestui festival a fost destul de sărac. Cu excepția spectacolelor *A treia țepă* de Marin Sorescu (Teatrul Național din Craiova) și *Răceala* tot de Marin Sorescu (Teatrul de Stat din Sibiu), reprezentațiile au arătat starea nesatisfăcătoare în care se află dramaturgia istorică în raport cu valorificarea sa scenică. Situația a stîrnit comentariile de rigoare, ca o prelungire a opiniilor exprimate anterior — și nu de puține ori — de revista noastră și de alte publicații: se constată o diminuare a interesului teatrelor față de dramaturgia cu tematică istorică; se înregistrează tot mai rar inițiative privind valorificarea moștenirii clasice; dramele scrise de Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Mircea Bradu, Paul Cornel Chitic nu și-au găsit locul convenit pe scenă, nu au fost reprezentate decît rar sau deloc, nu au prilejuit spectacole cu adevărat memorabile; V. Alecsandri, Delavrancea, Hasdeu, Davila, Iorga sînt uitați. Cînd, la intervale mari, se prezintă un clasic, spectacolul arată desuet, cenușiu. Nu e vina organizatorilor festivalului că așîz'ul acestuia a arătat așa. De fapt, nu

s-a putut produce o selecție, din lipsa competitorilor. S-a lansat o invitație, la care cele mai multe teatre n-au putut răspunde, iar unele — printre care și Teatrul Național din București —, au ocolit invitația.

În aceste condiții, care, repetăm, reflectă situația nesatisfăcătoare a dramei istorice în repertoriul teatrelor noastre, festivalul craiovean s-a deschis cu piesa *Cuza Vodă* de Ion Luca, pusă în scenă de Lia Niculescu la Teatrul „A. Davila“ din Pitești, reprezentație amorfă, lipsită de vlagă, din care nu s-a putut reține absolut nimic. Teatrul din Galați a fost prezent cu *O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru, piesă nu lipsită de interes, care evocă momente ale luptei comuniștilor în anii dictaturii antonesciene, pusă în scenă timid, resemnat, de regizorul N. Scarlat și interpretată mediocru de colectivul gălățean. Singura piesă clasică prezentă în festival — dealtfel, singura dramă istorică a unui clasic aflată în repertoriul actualei stagiuni: *Luca-fărul* de Delavrancea — a fost propusă de Teatrul de Stat din Arad, cu un spectacol fără idei, fără sclipiri, semnat de tînărul Florin Fătulescu. Festivalul s-a înviorat simțitor, odată cu spectacolul *Răceala* de Marin Sorescu, prezentat de Teatrul de Stat din Sibiu, în regia lui Iulian Vișa și scenografia lui Mihai Mădescu (v. cronica spectacolului în numărul de față al revistei). Gîndit spiritual, jucat cu vioiciune, spectacolul e o propunere interesantă, deși discutabilă, și impune un interpret, pe Radu Basarab, secondat de o trupă omogenă, entuziastă. Fără îndoială, momentul de vîrf al festivalului l-a constituit prezentarea spectacolului *A treia țepă* de Marin Sorescu, realizat de Mircea Cornișteanu pe scena craioveană. Gîndit cu rigoare și fantezie, în deplină armonie cu mișcarea de idei a piesei, în spiritul lui Marin Sorescu, spectacolul este cu adevărat remarcabil



și are numeroși interpreți valoroși (Nae Mazilu, Petre Gheorghiu-Dolj, Rodica Radu) și are pe cel mai strălucit dintre ei în rolul lui Țepeș, Tudor Gheorghe (v. cronică în „Teatrul“ nr. 10/1979).

Chiar și numai prin aceste două spectacole de valoare certă, Festivalul teatrului istoric se justifică.

★

Dezbaterile pe marginea spectacolelor prezentate au prilejuit discuții fertile, luări de poziție, polemici. Marin Sorescu a făcut destăinuri referitoare la felul cum s-au zămislit piesele lui istorice, arătând legătura strinsă între poezia și dramaturgia lui, expunându-și concepția despre eroul dramatic, despre istorie, despre contemporaneitatea eroului istoric. Profesorul Ion Zamfirescu, dramaturgul I. D. Sirbu, regizorii Alexa Visarion, Mircea Cornișteanu, Iulian Vișa, criticii Margareta Bărbuță, Victor Parhon, George Genoiu, Radu Anton Roman, Al. Fireșcu au propus puncte de vedere interesante, incitante, privitoare la raportul dintre istorie și actualitate, la eroul dramei istorice. Mai puțin argumentat în aprecierile concrete privind starea teatrului și activitatea criticii, Constantin Măciucă, direc-

tor adjunct în C.C.E.S., a susținut o parte teoretică demnă de tot interesul, dezbătând doct probleme legate de situația și perspectivele dramaturgiei cu tematică istorică.

Au avut loc rodnice întâlniri și schimburi de opinii între participanții la festival și spectatorii craioveni, între artiștii profesioniști, criticii, oamenii de teatru prezenți la festival și artiștii amatori. Astfel de întâlniri au avut loc la Clubul „Electroputere“, la Combinatul chimic, la Fabrica de confecții, la Liceul militar „Tudor Vladimirescu“, în comuna Bîrca din județul Dolj.

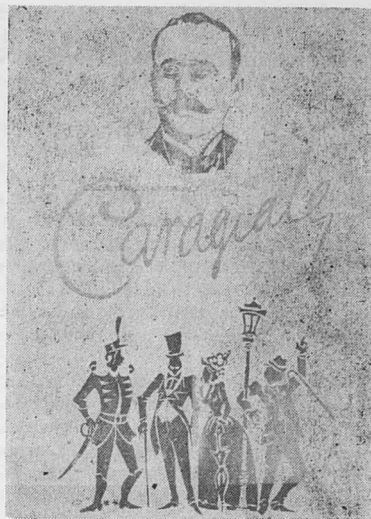
Au fost lansate volumul „Spații teatrale“ de Romulus Diaconescu și almanahul „GONG '80“ editat de revista „Teatrul“. Au fost zile dense, bogate în manifestări variate, zile în care organizatorii au făcut eforturi mari (încununate de succes, de altfel), în care spectatorii craioveni, mereu prezenți, au susținut festivalul, în care schimburile de opinii s-au prelungit în afara cadrului organizat al dezbaterilor, spre beneficiul tuturor. În ciuda neîmplinirilor sale, Festivalul teatrului istoric a fost o manifestare notabilă.

Rep.

Premiile Festivalului

- Premiul pentru cel mai bun spectacol : **A TREIA ȚEAPĂ** de Marin Sorescu la Teatrul Național din Craiova.
- Premiul pentru regie : **MIRCEA CORNIȘTEANU**, pentru regia spectacolului **A treia țeapă** de Marin Sorescu la Teatrul Național din Craiova.
- Diploma specială a juriului pentru originalitatea creației regizorale : **IULIAN VIȘA**, pentru spectacolul **Răceala** de Marin Sorescu, la Teatrul de Stat din Sibiu-sectia română.
- Premiul pentru interpretare masculină : **TUDOR GHEORGHE**, pentru rolul **Vlad** din spectacolul **A treia țeapă** de Marin Sorescu la Teatrul Național din Craiova.
- Premiul pentru interpretare feminină : nu s-a acordat.
- Premiul pentru scenografie : **MIHAI MĂDESCU**, pentru scenografia spectacolului **Răceala** de Marin Sorescu la Teatrul de Stat din Sibiu-sectia română.
- Premiul pentru interpretarea unui rol episodic : **PETRE GHEORGHIU-DOLJ**, pentru rolul **Dragavci** din spectacolul **A treia țeapă** de Marin Sorescu la Teatrul Național din Craiova.
- Mențiuni de interpretare : **RADU BASARAB**, pentru rolul **Mahomed** din spectacolul **Răceala** de Marin Sorescu la Teatrul de Stat din Sibiu — sectia română ; **LIVIU MĂRTINUȘ** pentru rolul **Petru Rareș** din spectacolul **Luceafărul de Delavrancea** la Teatrul de Stat din Arad.
- Diploma specială a juriului pentru contribuția creatoare la realizarea unor spectacole : **VADIM LEVINSCHI**, maistru electrician la Teatrul Național din Craiova.

■ „Zilele I. L. Caragiale“



*L*a Craiova fiițează o societate literară „I. L. Caragiale“, care se reunește anual, prilejuind manifestări teatrale și colocviale închinare clasicului nostru. Vin, la aceste manifestări, caragialeologi de reputeție, critici literari, profesori universitari, critici de teatru, regizori; sînt invitate cele mai recente spectacole cu piesele lui Caragiale. Este o inițiativă frumoasă, rodnică, demnă de mare interes. Anul acesta, în ianuarie, s-a desfășurat a treia ediție a „Zilelor I. L. Caragiale“.



A lături de trecerea în revistă a celor mai valoroase spectacole Caragiale, la fiecare nouă ediție, momente de interes sînt colocviile științifice anuale, dezbaterile ce țin de exegeza literară și scenică a inepuizabilei moșteniri culturale lăsate de clasicul nostru.

Tema colocviului a fost mai largă ca de obicei: „Prezența lui Caragiale în universul cultural românesc“. Dar, în acest context tematic, ilustrat cu contribuții științifice inedite, cu clarificări și determinări de concept remarcabile (datorate unor caragialeologi, critici literari și teatrologi ca Mihai Ungheanu, Valentin Silvestru, I. Constantinescu, Ștefan Cazimir, Mircea Tomuș ș.a.), cursul dezbaterilor a tins către elucidarea problematicii practicii profesional-teatrală, sub semnul restituirilor fertile, al exegezei novatoare și profunde. Faptul că, în actuala ediție, au fost prezentate două variante de întruchipare scenică modernă a comediei *O noapte furtunoasă* (datorate colectivului Teatrului Giulești și studenților de la Institutul de teatru „Szentgyörgyi István“ din Tîrgu Mureș), ca și ecourile unor spectacole cu aceeași piesă din edițiile

Colocviul „Prezența lui Caragiale în universul cultural românesc“

anterioare (ale Teatrului Național din Craiova și Teatrului de Comedie), a avut rostul de a canaliza, în bună măsură, discuția „la obiect“, asupra acestei capodopere caragialeene și a receptării ei contemporane. Această abordare predilectă nu a restrîns cu nimic orizontul dezbaterii — așa cum fusese proiectată inițial — ci i-a imprimat un caracter aplicativ benefic.

Concepția regizorală care a stat la baza spectacolului Teatrului Giulești — ilustrată pe scenă, și susținută „la masa rotundă“ de regizorul Alexa Visarion — a constituit capitolul cel mai amplu al dezbaterilor, care au oscilat permanent între

A fost prezentat spectacolul *O noapte furtunoasă* al Teatrului Giulești, în regia lui Alexa Visarion. Cu o propunere îndrăzneată din punct de vedere regizoral, ambițioasă în direcția unor interpretări inedite, neîmplinită în unele momente (mai cu seamă în prima parte), neîmplinită și din punct de vedere al interpretării (mai cu seamă în compartimentul feminin), reprezentația a stîrnit pătimașe controverse, argumentate și justificate de ambele părți care polemizau (asupra spectacolului, v. cronică în revista noastră nr. 11/1979).

Teatrul de Nord din Satu Mare-secția română a prezentat *D'ale carnavalului* într-o montare hibridă, fără unilate stilistică, amestec indecis de bufonadă și îngroșări deformatoare (regia, Bogdan Ulmu), cu zgomot mult și stridențe iritante, într-o interpretare diletantă, derutată, dezolantă. A fost mai mult decît o cădere, rezultat al încercării de a interpreta forțat sensurile comediei, a fost o impietate arogantă, respinsă unanim.

Prima promoție de absolvenți-actori ai secției române de la Institutul de teatru „Szentgyörgyi István” din Tîrgu Mureș a prezentat, în regia semnată de Constantin Codrescu și Ileana Burlacu, *O noapte furtunoasă*, spectacol voios, alert, care a pus în evidență calitățile tinerilor interpreți, în mod convingător pentru toată lumea. Ne propunem să revenim pe larg asupra spectacolului, odată cu trecerea în revistă a întregii producții a acestei promoții.

Boborul și Conul Leonida față cu reacțiunea, spectacol-coupé al Teatrului Național din Craiova, propune cîteva soluții inedite, dar care nu se traduc multumitor în spectacolul realizat, cam în pripă, de Mircea Cornișteanu.

„Zilele I. L. Caragiale” s-au încheiat cu spectacolul *O scrisoare pierdută* prezentat de Teatrul „Bulandra”, a cărei valoare a fost reconfirmată de succesul repurtat pe scena craioveană. Un accident a lipsit reuniunea de prezența Teatrului „Nottara” cu spectacolul *Inele*, cercei, beteală.

Manifestarea s-a justificat, în primul rînd, prin marele interes pe care l-a stîrnit în rîndurile spectatorilor, în al doilea rînd, prin ținuta discuțiilor din colocviu.

În deschiderea acestor acțiuni a fost lansat volumul lui Valentin Silvestru „Elemente de caragialeologie”.

Rep.

elogiu și contestare. Contestare — dar, desigur, nu în mod absolutizant. Puse permanent în coordonatele unei viziuni integratoare, cele mai multe dintre intervenții au privit spectacolele în discuție sub unghiul de vedere al necesității unei exegeze moderne a operei caragialeene și al reconsiderării scriitorului ca precursor al sensibilității și al artei moderne. Spectacolul lui Visarion a fost analizat în detaliu, depistîndu-i-se calități primordiale: viziunea carnavalească, atmosfera de „veselă relativitate” în care „totul este luat în deriziune în mod benign”, translaarea motivelor tragice în motive de farsă grotescă. Prețuind cu deosebire modernitatea spectacolului, criticul de teatru Valentin Silvestru a subliniat elementele inedite de limbaj teatral folosite, metamorfozele de limbaj și de structură ale personajului și ale tehnicilor spectacologice moderne care restituie textului, subliniind-o, calitatea de chintesență a genului satiric. Tot astfel, dramaturgul Theodor Mănescu s-a oprit cu precădere, în expozeul său, asupra modalităților inedite în care „mitul” sau „tirană” presei burgheze au apărut în spec-

tacol ca ax al acțiunii și gîndirii personajelor, ca mobil și efect al „ipocriziei” în imoralitate a „clanului organizat în acțiune” din piesa *O noapte furtunoasă* și din celelalte capodopere caragialeene. Cunoscutul critic literar și om de catedră ieșean Ion Constantinescu a adus clarificări teoretice importante, pe marginea spectacolelor prezentate, făcînd distincții riguroase, de exemplu, între modalitățile inspirate utilizate în spectacolele lui Alexa Visarion sau Mircea Cornișteanu, și viziunea îngroșat-grotescă și ostentativ „modernistă” a lui Bogdan Ulmu din spectacolul sătmărean cu *D'ale carnavalului*.

Colocviul științific la care ne referim a depășit cadrul unei dezbateri profesionale, propunînd contribuții teoretice de prim ordin și întreținînd un climat propice stimulării spiritului novator în spectacologia creației dramatice caragialeene, aplicării noilor determinări de concept în sfera practicii scenice, efortului de a găsi o formă proprie artei dramatice dedicate exegezelor caragialeene valorificatoare.

Al. Fireșcu

■ CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Caragiale, astăzi (II)

Cum am defini contribuția generației Sică Alexandrescu la valorificarea comediilor lui Caragiale, față de generațiile precedente? În ce ar putea consta *calitatea ei nouă*?¹ Doar și ea, când s-a afirmat, în spectacolele memorabile ale anilor '50, era supusă, indirect, unei confruntări cu „tradiția” reprezentațiilor dintre cele două războaie, aceasta, la rîndul ei, cu tradiția din 1912, apoi, de la premiera absolută din 1884, cînd, după cum știm, repetițiile au avut loc sub directă îndrumare a autorului. Aproape fiecare asemenea „reluare” a avut de întîmpinat obiecții și critici, cele mai multe s-au făcut în numele „tradiției” și unorii erau, poate, justificate, alteori nedreptățeau vîdit pe noii interpreți. Prima jumătate de secol parcurge cîteva asemenea momente pe care istoriografia teatrală le-a denumit chiar, cu un titlu generic, „dosarul Caragiale”². E drept că, la „dosar”, piesa cea mai importantă era așa-zisa „inactualitate” a comediilor lui Caragiale; detractorii ai geniului și ai perenității sale artistice n-au încetat să existe nici în preajma celui de-al doilea război mondial, cînd închidem un capitol mare din viața teatrului românesc; dar nici problema noutății, a inovației nu era exclusă, ea constituindu-se, ca să zic așa, în piesa nr. 2 a dosarului în speță. Pe detractorii i-a pus la punct, definitiv, documentat și competent, Șerban Cioculescu, prin intervențiile sale autoritare³, în chestiunea noutății manifestarea opiniei

e nuanțată de realitatea unui act perisabil — uneori, intenția de a inova e acuzată din punctul de vedere al nefondării structurale⁴, alteori semne de depreciere se întrevăd în nuclee, poate, promițătoare⁵. Știm că primul spectacol s-a repetat sub supravegherea asiduă a lui Caragiale însuși — „grozav de sîciitor (...) nu admitea să se schimbe o virgulă din textul lui”, zice un actor, Iancu Petrescu⁶, dar nu putem și cu exactitate cum arăta, imaginea rămîne ipotetică. Din relatările ulterioare putem deduce că reeditările din prima jumătate a secolului nostru și-au întemeiat reușita, atunci cînd au avut-o, pe virtuozității individuale, chiar dacă și în ansamblu s-a realizat uneori o linie de echilibru și de relief realist — Aristide Demetriade, Maria

⁴ Camil Petrescu: „Linia lui Caragiale e cu adevărat perfectă, oricît de greu ne-ar veni să folosim cuvîntul acesta, și orice abatere de la ea sare în ochi” — vezi I. Massoff, Teatrul românesc, vol. 6, pag. 91. Nu spunem și astăzi, în diferite prilejuri, cînd dorința de a inova e prea ostentativă, prea puțin fondată și neasimilată organic în structura noului spectacol — același lucru?

⁵ Dem. Teodorescu: „Eroii lui Caragiale trăiesc grav, adevărat și uneori patetic. Ei provoacă risul tocmai prin seriozitatea, aproape tristă, a acțiunii și vorbei lor. Interpreții de azi dau mereu impresia supărătoare că sînt conștienți de cît de caraghioși se înfățișează și că se desfată ei înșiși de ridicolul vocabularului ce folosesc” (Viața românească, nr. 11, nov. 1937). N-am avut și în zilele noastre motive de a constata că interpreții acestor eroi nu se iau în serios și că joacă degradarea, în loc să joace efortul de a o ascunde?

⁶ Ioan Massoff: Teatrul românesc, vol. 3, pag. 162.

¹ Includ aici și filmul realizat de regizorul Jean Georgescu în 1943 cu O noapte furtunoasă, și pentru faptul că el a cuprins în distribuție interpreți din spectacole (Al. Giugaru, Radu Beligan, Grigore Vasiliu-Birlic) și pentru rațiunile de concepție și tratare realistă.

² Ioan Massoff: Teatrul românesc.

³ Șerban Cioculescu: Între actualitate și permanență, în Universul literar, 18 nov. 1939.

Ciucurescu, Ion Brezeanu, Ion Manu, G. Timică, V. Maximilian, Ion Iancovescu, Maria Filotti, Elvira Godeanu etc. Pentru prima dată, cred, generația de artiști a lui Sică Alexandrescu realizează *virtuozitatea de ansamblu* a spectacolului caragialean și *perspectiva satirică aprofundată* a sensurilor sale. Izbutește acest lucru cu trei dintre cele patru comedii: *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*, *Conul Leonida față cu reacțiunea*.

În ce raport se află noile reprezentații Caragiale față de această „tradiție”? Cum își conturează ele o nouă calitate? În ce direcții? Cu ce efect? Sigur că întrebările pe care le punem astfel nu deschid un nou „dosar Caragiale”, pentru că obiectul lui, piesa nr. 1, atât de disputată altădată, nu mai e de mult la ordinea zilei, și Caragiale trăiește, prin noi, la o sută de ani de la debut, cea mai frumoasă și mai emoționantă recunoaștere a „actualității” sale. Dar trăim un moment Caragiale, generos și cult aplicat, în cea mai mare parte, în jocurile de lumini și ființe vii ale scenei, și e normal să-l evaluăm. Cîte, dintre producțiile noi, au însemnat opțiuni temerare pentru o calitate superioară și cîte sînt, la un nivel de calitate proprie indiscutabilă, numai experiențe parțiale de înnoire?

Trepte spre... capodoperă

Să încercăm un răspuns privind filmul unei scene în cele cinci variante scenice cu *O scrisoare pierdută*: scena bătăliei electorale.

O primă imagine o avem de la Galați (regia, Nicolae Scarlat). Panourile care alcătuiesc decorul (semnat Dan Jitianu) și care reprezentau, pe o față, în primele două acte, felurite portrete, desene, vitralii etc., s-au întors și reprezintă acum „primăria” (scris deasupra ușii de intrare, în ordinea inversă a literelor, așa cum s-ar citi de afară). Pe altele scrie: cabinetul primarului, arhiva, registratura, ofițer țivil. Zaharia Trahanache, la masa lui de prezident, citește „Timpul”. Are în față patru feluri de clopote — două mai mici și unul mare, ruginit, de turmă ciobănească. Le va folosi, în cursul întrunirii, după stridența creată: pentru micile întreruperi, clopoțelele, pentru potolirea unui vacarm general, clopotul cel mare, „talanga”. Scos cam des din apatia lui, le va încurca uneori, alteori va face din jocul cu ele un moment anume, care-i e în reflex și pare că-l distrează (interpret, Marcel Hîrjoghe). Scena începe pe vacarm și e dominată de vacarm în cea mai mare parte a ei, cele două tabere, cam îngheșuite în spațiul destul de strîmt, amestecîndu-se și reacționînd cu urlete la cele mai multe intervenții. Farfuridi (Septimiu Pop) își rostește discursul cu gesturi umflate, caută cîte o frază în niște hîrtii

pe care le aruncă sub masă, ia atitudini de poză și nu pare convins că-și joacă o carte politică; mai mult decît de orator, privirile sînt atrase de taciturnul Brînzovenescu (Mitică Iancu), care e pe lingă el, se străduie să adune hîrțiile, să-î umple paharul, să-l protegiască. La tribună urcă Nae Cațavencu (Mihai Mihail); își scoate tomurile, își pregătește poza de discurs, își dă cu apă pe ochi, plinge... Bine pregătit, momentul are savoare și logică pentru acest tip mios și periculos care e președintele grupului dizident. Discursul urmează o gradație a ideilor — însoțită, firește, de „pozele” respective de demagogie, infatuare, prețiozitate, indignare — ceea ce pune și mai mult în evidență, prin contrast, lipsa oricărei gradații în „pozele” antevorbitorului. Scena e *stridentă și precipitată*. Se termină cu o încăierare de mahala, ceea ce nu e rău, dar care nu reprezintă punctul culminant al unei situații de tensiune, ci un moment de vacarm în plus, cu scaune și bastoane agitate peste capete.

Sigur că, desfășurată așa, scena rămîne *superficială* în filmul variantelor noastre.

Iată și alte două imagini, de la Brașov și Oradea. Spațiul de joc este mai larg (după mărimea scenei) și chiar „compus” în spiritul întrunirii. La Brașov e împărțit în trei locuri distincte, cel principal fiind, desigur, salonul întrunirii, dominat de pereți masivi, înalți, și flancat de un vestibul și un bufet pentru aperitive (scenografia, Paul Bortnovschi). Prezidentul Trahanache e, în ambele cazuri, apatic și desprins de cursul adunării, mai marcat totuși de prestanța sa într-un caz (George Gridănușu), mai obosit și cu socotilele lumii încheiate, în alt caz (Nicolae Toma). Perorează Farfuridi; brașoveanul Gabriel Săndulescu e teatral și înțepat, orădeanul Eugen Țugulea e înfocat și pune multiple accente retorice în discursul său. Atenție: nici unul, nici altul nu sînt întreruși pur și simplu, nu e un vacarm general, de turmă, care trebuie potolit cu talanga; în expunerea discursului farfuridist există modulații și nuanțe determinate de un permanent *dialog* cu asistența. Care, împărțită în tabere, e, la rîndul ei, în *dialog reciproc*, și punctează ideile, punctează frazele, marchează pauzele cu comentarii diverse, divergente, semnănd o divergență care se prelungeste dincolo de moment și o cunoaștere reciprocă a capacităților. Universul societății care se înfruntă e *particularizat* și adîncit în fizionomie. În ambele montări, figurația e ridicată la rang de personaj, cu individualități distincte și biografii care se citesc într-o costumație anume, într-o reacție tipică, într-o acțiune. În ambele montări, rolul figurației e jucat de actori de prestigiu ai scenelor respective, ei avînd a da *prestanță* și *relief* fizionomie-

lor încredințate⁷. Rolul auditoriului e sport, astfel, la acela de partener și de diriguitor real al cursului dezbaterilor, rol care pe veteranul prezident îl lasă indiferent și-l plictisește. Ce vedem, deci? Fizionomii de o deosebită bogăție tipologică, de o pregnantă culoare locală. Ele individualizează *partea nevăzută a tirgului de provincie* pomenit în operă, descriu, cu o putere de vizualizare remarcabilă, universul real care a putut genera asemenea bătălii electorale și asemenea candidați. Ce urmărim? Un dialog de infinite nuanțe comice între pătura care a generat asemenea oratori și oratorii respectivi — ridiculizați, adulați, puși la punct, ovaționați, contrași, stimulați, desființați. Actul trei începe, în ambele montări, pe un ton precis, ca în muzică, și se desfășoară în continuare pe o *linie melodică dirijată*, cu modulații și contra-puncte, cu efecte de piano și fortissimo, andante și molto vivace. La Brașov, Cațavencu e mai indiferent la discursul rivalului său, vine mai tirziu, iese pentru câteva clipe la toaletă, se întoarce, pare a nu-l semna; la Oradea, Cațavencu savurează triumful destrămării unei linii oratorice a rivalului său, tronează cinic în mijlocul grupului de simpatizanți și pare a câștiga o bătălie numai din devvalorizarea indirectă a adversarului — e persuasiv și perfid. Și iată-l la cuvânt... Dan Săndulescu nu precipită tonurile, dar e expeditiv în demagogia discursului și folosește o claviatură de virtuozitate. Liviu Rozorea, la Oradea, se pregătește mult, se îmbracă cu o cămașă țărănească, se încinge cu o eșarfă tricoloră, i se aduce un pupitru anume; tonurile lui sînt prelung plîngăcioase, apoi izbucnesc într-o impetuozitate de alămuri, susținută de grup prin note și gesturi de pa-

radă — la un moment dat, se încinge un dans înfocat, al cărui erou pare a fi mai ales Popa Pripici, ins masiv, cu nasul roșu și cu damigeană la îndemînă. Față de această mascaradă, Farfuridi nutrește dispreț și părăsește sala. O părăsesc și unii din grupul lui. Ce realizează protagoniștii, în acest cadru? Dan Săndulescu, efectul demagogiei personajului, Liviu Rozorea, nota lui pronunțată de măscărici, în mascarada vremii. Pentru brașoveni, pauza care strămută locul disputelor în bufetul alăturat este un element nou de mare efect în fizionomia scenei; pentru orădeni, două inedite identități se desprind cu deosebire și cu efecte diferite, cred eu — una, ingenioasă, atribuită lui Nicolae Barosan, care trece din grupul lui Farfuridi în grupul lui Cațavencu și moare în timpul încăierării, alta, grațuită, încredințată Ilenei Iurciuc, travestită în bărbat pentru a participa la adunare și deconspirată de exclamația cuiva, pe cînd Cațavencu pomenește de „Aurora Română“, care o arată cu degetul, perplex: „Aurora...“!

Acest mod de desfășurare, cu contribuții efective la aprofundarea tipologică a scenei și a cadrului local, este de o bogăție originală remarcabilă și exprimă contribuția unui *studiu competent în cultura operei și a epocii*. El desface momentul în părți constitutive și îl transfigurează cu o fantezie, după cum se vede, inepuizabilă. Pierde ceva? Da — tensiunea înfruntării și ritmul.

Și, iată — cele două montări de la București. Disputa electorală este vertiginosă, dar nu expeditivă; începe pe un ton de sus — dovadă a acumulărilor de impaciță — și continuă pe acute, cu modulații care exprimă căutarea unei note, și nu pierderea tactului imprimat. Deși e spațiu, impresia de îngheșuală e efectivă și în aer plutesc particule de electricitate. Nu e timp de respirație. Se simte că s-a creat o *tensiune* și cele ce urmează au a decide în ce direcție se dezvoltă ea — într-o rezolvare echivalentă cu o descărcare de energii, sau, dimpotrivă, într-un act care o poate duce la paroxism. Și aici taberele sînt distincte, sînt prezente fizionomii, mai profilate, la „Bulandra“, mai pestrice și juvenile, la Național, dar nu se stăruie asupra lor pentru că nu e timp — *ritmul disputei e îndrăcit*. Oratorii perorează — mai cu gesturi studiate, la „Bulandra“, cu efecte și insinuări (Dem Rădulescu realizează un moment antologic din discursul lui Farfuridi), mai cu înverșunare subliniată, teatrală, la Național (unde Marin Moraru și Gheorghe Dinică dau, cred, expresie covârșitoare patetismului demagogic al celor doi adversari electorali prinși în luptă). Întreruperile, exclamațiile, insinuările se petrec așa cum le știm, dar

⁷ Mircea Marin propune și „posibile ipostaze tipologice“ ale acestei figurații, deosebit de interesante, imaginind — 1) pentru grupul Farfuridi: Un fost colonel (Nicolae C. Nicolae), Decanul de vîrstă (Victor Ionescu), Fiul lui (E. Mihăilă-Brașoveanu), Un negustor coleric (C. Voinea-Delast), Un negustor calm (Nicolae Albani), Un fost arendaș (Savu Rahoveanu), Directorul ziarului (Mihai Popescu), Doctorul (Flavius Constantinescu); 2) pentru grupul Cațavencu: Popa Pripici (Ștefan Dedu-Farca), Institutator I (Mircea Breazu), Institutator II (George Ferra). Alexandru Colpacci nu le numește, dar le creează într-o varietate tot atît de pronunțată, cu concursul actorilor: Nicolae Barosan, Anca Miere-Chirilă, Ileana Iurciuc, Ion Martin, Mariana Neagu, Marcel Popa, Grig Schitcu, Cristina Șchiopu, Alla Tăutu, Radu Vaida, Mariana Vasile, Marioara Goina.

la un registru artistic care sugerează *lupta* dintre tabere și sporește interesul pentru dezlegarea finală : cine va fi candidatul ?

Cum să apreciem valoarea acestor două montări ? Ca o *sinteză viabilă a elementelor de sens ale scenei*. Ele nu abundă în date analitice, ci le încorporează pe cele strict necesare într-o viziune integrală, de sens și de mișcare. De idee și de ritm. Judecate așa, înseamnă că scenele create cu atîta fantezie și minuție la Brașov și Oradea nu au valoare ? Nicidcum. Valoarea lor este incontestabilă, ca *treaptă spre deținerea mai aprofundată, mai particularizată și mai bogată a capodoperei*. Le-ar mai fi trebuit un singur pas — pasul spre sinteza de ritm și de tensiune specifică scenei.

E posibilă sinteza ?

Din analiza de mai sus ar reieși că am stabilit o ierarhie ; n-am sugerat decît o modalitate de a o stabili. Dacă extindem perspectiva de la o singură scenă la întregul operei, ce am putea spune ? Că cele două montări bucureștene sînt oarecum egale în elocință ? Nu — pentru că unele semne de întrebare se întrevăd în modul cum transfigurează montarea de la Național datele piesei, iar asupra celeilalte montări nu planează incertitudini. Originea nedumeririlor, sau a punctelor discutabile, ca să le zicem așa, provine din existența unor linii tipologice paralele, care nu se intersectează. E, pe de o parte, linia, exacerbată teatral, a „măștilor“, de un anume grotesc și de o evidentă esență caricaturală, pe care evoluează Farfuridi și Cațavencu ; e, apoi, linia „umanizată“, ușor lirizată și înmuiață parcă, a lui Zaharia Trahanache și a consoartei sale, Zoe ; mai e linia puternic individualizată a prefectului, marcată de scop precis și acțiune, și aceea neindividualizată, a lui Pristanda și, din păcate, a lui Dandanache. Cum să le armonizezi ? Dacă scopul celor doi candidați, cîștigarea bătăliei electorale, este precis subliniat și cu efecte concludente, dacă îndrîjirea cu care-și apără onoarea prefectul este de asemenea pronunțată și netă, nu tot atît de clară pare poziția unor personaje-cheie, precum Zaharia Trahanache și Zoe, pentru care se deschide parcă o porțiță de evadare din joc, spre zone mai pașnice și mai nostalgice. Justificată, poate, linia aceasta nu se integrează cu celelalte și, în ansamblu, viziunea are inconsecvențe care se resimt.

O ipoteză tipologică îndrăzneată aduce Alexandru Colpacci cu Tipătescu. Tînăr, ambițios, spilkuit, cu gânduri de geniu politic, precum Napoleon, cu care îi place să se asemuiască, acest Ștefan Tipătescu a venit, se pare, nu de mult în tirgușorul de provincie și a găsit aici un prilej fe-

ricit de a face carieră : apetitul sentimental tardiv al unei cucoane mai vîrstnice, cu soț amorțit și scos din circuit, coana Zoe. Independent și impertinent, tînărul Tipătescu se insinuează fără scrupule în familia prezidentului de suprafață și începe să domine sfera amorțită a politicii. Pierderea scrisorii e, în acest caz, echivalentă pentru el cu pierderea carierei, o perspectivă sclipitoare se adumbrește deodată și micuțul don Juan tipă și face morală unor personaje de mucava. Da — e posibilă și o asemenea linie, dar ea parcă trage prea mult destinele eroilor în afara piesei, spre asociații plauzibile, poate, dar dintr-un alt context, un context presupus care nu se distinge prea bine și nu se susține prea bine. Am avut impresia că disting, mai degrabă, orașelul ardelenesc pervertit și amorțit în vițuiri din *Apostolii* lui Liviu Rebreanu, și nu tîrgul atît de vajnic și de bătaios din comedia lui Caragiale. E o linie posibilă, firește, dar nu e linia care duce sigur la sinteză.

Mai circumspect pe linie tipologică, mai realist și mai ponderat aici, Mircea Mariș nu a impus direcții noi, ci a creat direcții noi în care să se afirme tipologia plenară a personajelor — și a izbutit mai bine, pe o complexitate mai pronunțată. Cel mai mare cîștig al acestei montări a fost, cred eu, personalitatea complexă a Zoiei, în interpretarea Virginiei Itta-Marcu — feminină și autoritară, cochetă și impetuoasă, sobră și ridicolă, sigură și neliniștită în același timp. Este, dintre toate montările de pînă acum, cea mai *completă* întrupare a personajului feminin din această comedie, „inima“ — la propriu și la figurat — a tîrgului prins în febra evenimentelor electorale. A existat o rivală, în întru-chiparea personajului de către Rodica Tapalagă la „Bulandra“, există și acum, în persoana Marianei Mihuț, pe aceeași scenă, cu amendamentul că vigoarea autoritară domină personajul bucureștean, pe cîtă vreme cel brașovean e o chintesență a tuturor armelor (sau trăsăturilor) femeii aflate în fruntea unei ierarhii. Direcțiile în care a adăugat regizorul sugestii noi vin dintr-o filiație mai directă cu istoria epocii noastre, nu a piesei — și de aceea nu se integrează, ci se suprapun cam incomod⁸.

⁸ Tot felul de agenți care bîntuie prin casa prefectului, uși care se deschid pe jumătate, ferestruici care lasă să se vadă un cap, o pereche de urechi. Toată această lume e pîndită în permanență, dar ea nu se sinchisește de asta și-și vede de rosturile și tabieturile ei. Tînărul — pentru ce acest spionaj ostentativ ?

E posibilă viziunea integratoare? Sigur că da — dovadă, spectacolul Teatrului „Bulandra“, care nu lasă semne de întrebare, care răspunde la ce-și propune și realizează, și după opt ani, *imaginea satirică sintetică a unei lumi*, a unei societăți pe care Caragiale a denunțat-o în ansamblul ei, prin tipologiile ei, într-o modalitate care n-o salvează prin nici un fel de devenire, ci o surprinde exact, și minuțios, și magnific în cercul (la figurat și la propriu) — cercul ei vicios, în care trăiește. O explicație probabilă ar fi aceea că montarea semnătă regizoral și scenografic de Liviu Ciulei rezolvă inspirat trei elemente fundamentale:

- obiectul satirei;
- modalitatea satirei;
- mișcarea satirei.

Obiectul satirei este lumea⁹, o colectivitate constituită, deci, un mediu real — nu un individ. Oricît de interesantă ar fi, teoretic, ambiția unui ins de a parveni într-o urbe somnolentă, ea rămîne o temă de studiu, nu un scop satiric. Societatea este implicată, deci, în satira caragialeană, și nu un individ anume, de aceea dimensiunea este mai mare și liniile tipologice trasate exact în cadrul acestui întreg. A le abate de la linia lor, sau a le da alt curs, nu înseamnă decît a diminua obiectul satirei, a restrînge din dimensiune și a da probe parțiale de elocvență artistică. *Modalitatea* satirei este aceea a teatralității totale, pure și efective, personajele, fiecare în parte și toate la un loc, constituind un veritabil spectacol¹⁰, frenetic, viu, dezlănțuit. În desfășurarea lor scenică domină *jocul* și o anume *inconștiență* a situației pe care

n-o mai pot controla și pricepe. De aici, impresia de marionete, de care s-a vorbit, de vid interior și de abulie — dar, atenție... acestea sînt rezultante, și nu trăsături efective. Dacă ne-am imagina un Tipătescu-marionetă și niște Farfuridi și Cațavenci abulici, ce rost, ce preț și ce Savoare ar mai avea lupta lor electorală disperată, combinată cu recuperarea grabnică a scrisorii de amor? În sfîrșit, *mișcarea* satirei e aidoma unor călușei de bilci, în sens circular¹¹, vertiginosă și pe o direcție neschimbată — ea nu dă nimănui prilej să-și tragă sufletul și s-o apuce pe o cale proprie. Personajele nu se dezvoltă, se dezvoltă — ele nu trăiesc un proces de acumulare, ci neliniștea de a fi scoase dintr-un stadiu care le e consubstanțial. Nu e interesant că nici o clipă nu se gîndește autorul să-l pună pe Trahanache să aibă o explicație oarecare cu Zoe, de pildă, ci, dimpotrivă, grăbește personajul să împiedice, cu orice risc, publicarea scrisorii? Nu interesează ce știe și cît știe; interesează să refacă grabnic unitatea existenței amenințate, stadiul în care se aflau înainte de începerea piesei, în care se vor afla la sfîrșit și în care, orice s-ar spune și oricîtă cerneală va mai curge, se simt bine.

Sinteza epocii noastre, privind comediiile lui Caragiale, ar fi *sinteza teatralității studiate cu ritmul comic al cercului vicios* denunțat, în epocă, de autor. O sinteză în care studiul nu se mai simte, ci se materializează într-o realitate de joc frenetică, sclipitoare, și într-o cascadă de rîs.

¹¹ *Figura geometrică a teatrului comic caragialean este cercul*; „Un cerc perfect descrie Scrisoarea pierdută (...) Personajele piesei se înlănțuie într-o horă a gabei absurde, se agită extraordinar, se caută în contrast timp unele pe altele, aleargă unele la sau după altele, se ascund unele de altele, se pîndesc și se urmăresc“ (Valeriu Cristea: *Satiră și viziune, în Alianțe literare, Ed. „Cartea românească”, 1977, pag. 90—92*).

⁹ *„adevărată temă a narațiunilor lui este viața societății românești“ (Tudor Vianu: Arta prozatorilor români, B.P.T., 1966, vol. I, pag. 167).*

¹⁰ *„personajul lui Caragiale este el însuși un spectacol: «joacă» limbajul și situațiile, «se joacă» pe sine“ (I. Constantinescu: Caragiale și începuturile teatrului european modern, pag. 108).*

telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

(Continuare de la p. 6)

La Teatrul Dramatic din Constanța se repetă Călător fără bagaje de Jean Anouilh, în regia lui Ion Maximilian și scenografia lui Aurel Florea și Eugenia Tărășescu-Jianu. Urmează să înceapă și repetițiile unei noi piese a lui Paul

Everac, Cartea lui Ioviță, pe care o va pune în scenă Alexa Visarion. ● Păcat că nu am putut vedea spectacolele constănțene prezentate la București. În aceleași seri se afla în turneu și Teatrul de Stat din Sibiu. Cineva, acolo sus, la A.R.I.A., nu ne iubește. ● La Teatrul popular din

Lugoj, succesele dobîndite le-au dat mai multă încredere în forțele proprii artiștilor amatori: ei repetă acum *Nevestele vesele* din Windsor de Shakespeare, în regia lui Dan Radu Ionescu de la Teatrul Național din Timișoara. ●

(Continuare la p. 58)

Din repertoriul stagiunii

AUREL BĂDESCU

vă recomandă:

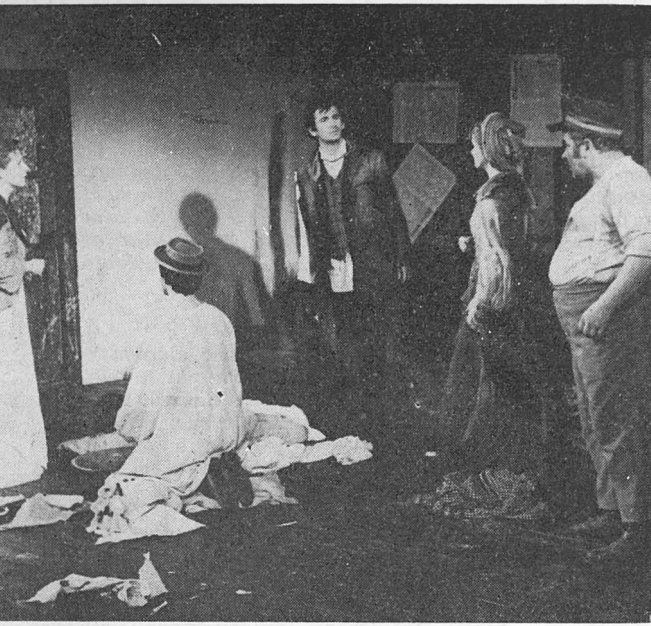
Petre Gheorghiu și Victor Rebengiuc



Clody Bertola

**LUNGUL DRUM
AL ZILEI CĂTRE NOAPTE**
de Eugène O'Neill

LUNGUL DRUM... de la Teatrul „Bulandra“, reluat după cîțiva ani, este și nu este aceeași montare pe care o știam. O reprezentație „lucrată“ de Liviu Ciulei cu migala și cu finețea unui ceasornicar, a unui om ce reușește, ca puțini alții, să fie în egală măsură precis și expresiv, lucid și patetic, dar mai ales subtil. Un „carré“ actoricesc de zile mari: Clody Bertola, Victor Rebengiuc, Petre Gheorghiu, Florian Pittiș. Teatru pur-singe.



**O NOAPTE
FURTUNOASĂ**
de I. L. Caragiale

A-l „citi“ scenic pe Caragiale este o aventură misterioasă și riscantă în felul ei. Alexa Visarion, regizor fără complexe (împrejurare fertilă, în genere, pentru un creator), cu „tupă“ în materie de idei, dă o variantă absolut incitantă a Noptii furtunoase (la Teatrul Giulești). Și, mai ales, discutabilă, în sensul pozitiv al termenului: avem, adică, despre ce discuta. Montare remarcabilă, originală și șocantă. O, nene Iancule !...



Octavian Cotescu

MINETTI
de Thomas Bernhardt

Un actor este o lume. Iată un adevăr tulburător pe care prea des îl uităm. Vine să ni-l reamintească Octavian Cotescu, în acest spectacol de pe scena Teatrului Mic, într-o excepțională creație. Piesa vorbește, în esență, despre condiția actorului. Va să zică, un actor jucînd rolul unui actor. Nu cumva își joacă propria viață? Nu cumva realitatea și ficțiunea sînt ca și imposibil de despărțit?



Cratiana Iekel

TYL ULENSPIEGEL
după Charles de Coster

Adaptarea celebrei narațiuni, realizată de Theodor Mănescu, prilejuește Cătălinei Buzoianu o admirabilă montare — cu marionete și actori — pe scena Teatrului „Tândărică“. Fiinețe și bun-gust, profundă originalitate în utilizarea „semnelor“ teatrale — pe scurt: idei.



Horățiu Mălăele

4 februarie
1980

Intr-o atmosferă caldă, de sinceră colegialitate, a fost inaugurat Cenaclul dramaturgilor, găzduit în foaierea sălii Majestic a Teatrului Giulești prin amabilitatea directoarei Elena Deleanu. Putem spune că această manifestare constituie o adevărată premieră, dacă avem în vedere faptul că Cenaclul secției de dramaturgie și critică dramatică a Asociației scriitorilor din București se redeschide într-o formulă nouă, implicând colaborarea și răspunderea revistei de specialitate, „TEATRUL”. Biroul Cenaclului are în fruntea sa, ca președinte, pe criticul Radu Popescu, redactor-șef al revistei „TEATRUL”.

Cenaclul dramaturgilor

(1)

Sediința inaugurală a Cenaclului dramaturgilor a fost deschisă de Paul Anghel, secretarul secției de dramaturgie și critică dramatică. Apoi, expunând programul Cenaclului, Radu Popescu a subliniat, între altele, că „...Ne găsim în sediul unui teatru care a fost întotdeauna deosebit de deschis la problemele noi ale literaturii dramatice...” La deschiderea Cenaclului dramaturgilor trebuie să reținem că, spre deosebire de domeniile poeziei și prozei, „dramaturgia nu prea are o tradiție a cenaclului... Încercăm să dăm acestui Cenaclu o substanță și o tehnică de lucru specifică. Evident că vom da importanță în primul rând debutanților, indiferent dacă vor fi sau nu foarte tineri...”

Textul inginerului Eugen Șerbănescu, intitulat *Sensul acelor de ceasornic*, a fost oferit participanților în lectura adecvată a actorului Gelu Nițu, de la Teatrul Giulești.

Comentariile au fost la obiect și nu neapărat contradictorii. Paul Tutungiu a fost de părere că a citi la Cenaclul dramaturgilor este un act de îndrăzneală și că tânărul Șerbănescu va putea evolua către dramaturgia cu personaje-simbol. Leonida Teodorescu a observat că abia în actul trei al piesei se face simțit un fior dramatic : „Evident, textul mai poate fi lucrat, dacă există o perspectivă. Dacă nu, să încerce un alt text. În orice caz, îi urez succes pe viitor”. Margareta Bărbuță : „Ceea ce m-a împiedicat să ajung la intențiile reale ale autorului a fost extrema banalitate a replicilor... Intențiile autorului se înecă într-o acumulare de mărunțisuri. Poate că lectura lui Gelu Nițu i-a sugerat autorului unele lucruri apte să-l ajute să-și clarifice intențiile”. Paul Anghel : „Mi-a plăcut prologul piesei, care are o reală atmosferă ; talentul lui de a zugrăvi un cămin studentesc este real. Mă înscriu în fals în chestiunea banalității. Scena de gelozie din prolog este un nucleu dramatic foarte

bun. Chiar actul I nu are elemente inutile : spre final, și aici apar unele virtuți dramatice. Cred că tânărul coleg are vocație de dramaturg. Apar totuși dificultățile : autorul ne face o promisiune, ne împinge către un drum, apoi ne mută pe alt drum”. Dorel Dorian : „Aș fi vrut să găsec în text niște lucruri de îndrăzneală ; există însă niște lucruri foarte curioase”. M. Davidoglu : „Nu meserie i se cere unui tânăr, ci idei noi. Dragul meu, eu cred că dumneata ai să faci teatru foarte interesant. Și de mare valoare : dar nu primind de la unul și de la altul replici cu haz și fără haz”. Lia Crișan : „N-am înțeles exact care este... *sensul acelor de ceasornic*. Piesa este banală, cu excepții, desigur : au fost câteva stafide într-o felie de cozonac”. Anda Boldur : „Stilul este foarte vioi, alert, plăcut. Cred că nu trebuie să fie descurajat acest tânăr : cred că el are multe de spus în viitor. Autorul a abordat un gen de teatru modern, care «se poartă» la Paris. E o piesă de dialog”. Al. Popescu : „Personajele trăiesc, nu sînt țepene. Deci : «mină» are. Îi recomand să citească tot ceea ce a scris Cehov în legătură cu meseria de dramaturg”. Laurențiu Ulici : „Eu n-am deloc căderea să vorbesc despre piesa aceasta ca posibilitate de vizualizare. Prefer să vorbesc despre textul literar. Chiar și citită de Gelu Nițu, mi-am reprimat orice tendință de vizualizare. Aș vrea să-l fac pe autor să înțeleagă câteva lucruri : are o replică foarte firească ; are un instinct al subtextului, lucru foarte important pentru dramaturg. Din păcate, piesa aceasta nu are, totuși, tensiune dramatică. Defecte sînt, dar autorul poate fi derutat de felul în care a fost pusă aici problema. Banalitatea nu este tema piesei. Aici este vorba de o eclipsă foarte firească a unui individ care, întâmplător, este un om de artă, un sculptor, care, din motive obiective, cade într-un fel de apatie ; chiar la sărbătorirea zilei sale de naștere, însul rămîne apatic. Autorul caută nu o dramă, ci o explicație a ieșirii din apatie. Generația lui Eugen Șerbănescu o cunosc bine : există o stare, la acești tineri, de pasivitate în fața evenimentului. Șerbănescu nu-și recunoaște opacitatea față de eveniment, ci caută o explicație. I-aș sugera să-i consulte nu pe clasici,



Mihail Davidoglu



Margareta Bărbuță

Ioșif Naghiu



Anda Bolc̃ur



Dorel Dorian

ci pe contemporani. Uneori e mai bine așa, mai ales cînd nu i-ai consultat la timpul potrivit pe clasiți. Prof. Ion Zamfirescu : „Mi-a plăcut dialogul. Mi-a dispăcut însă prezumția autorului că are dreptate. Prea e convins că are dreptate. Se știe că nu poate fi teatru fără construcție. Nu poate fi teatru fără acțiune. Or, după un ceas și jumătate de lectură, nu simțeam încotro se merge. Modestia autorului nu a apărut. S-au spus banalități, cu o vervă tinerească, cu puțin cinism“. Rodica Padina : „M-am cam săturat de entuziasmul de consum. În text apare o rețineră firească. Nu s-a observat că totdeauna ceasul bate la jumătate : împărțind personajul principal între ceea ce este și ceea ce poate să fie. Eliminînd replicile banale, textul trebuie să rămînă la ideea devenirii unui tînăr“. Ioșif Naghiu : „Într-adevăr, unul dintre marile merite ale autorului este că a avut curajul să vină aici. Îmi pun semnătura pe multe din cele ce s-au spus aici. Nu l-am simțit pe Șerbănescu «venind» de undeva, n-am simțit că este influențat de vreun dramaturg. Părerea mea este că autorul are posibilitatea de a scrie. El «se încălzește» greu ; abia în actul 3, cu care putea să înceapă o piesă scurtă. El a vrut să ni se releve, dar n-a reușit. Trebuie să-l așteptăm cu a doua sau cu a treia piesă“. Constantin Radu-Maria : „Personajul principal este lipsit de maturitate. Nici ca trăire nu este credibil. El nu interesează ca simbol dramatic și nici autorul nu are distanță față de el, ba, am spune că se identifică în mod liric, punîndu-l în situații nerelevante, în sens dramaturgic“.

În încheiere, după ce a remarcat unele idei interesante ale vorbitorilor, Radu Popescu s-a adresat tînărului autor : „Să reții că toată lumea a căzut de acord că ești dramaturg. E și părerea mea : sînt convins că vei merge spre succes“.

Mircea Rareș

Paul Anghel și Theodor Mănescu



■ CONSTANTIN
RADU-MARIA

Eminescu, critic de teatru (II)

Critica - determinare a adevărului artistic

”Nu lingușim pe nimenea, pentru că nu sîntem în stare de a spune neadevărul, iar adevărul este singura rațiune de a fi a unei dări de samă de orice natură“. Aceasta este profesiunea de credință a criticului, exprimată cu ocazia cronicii la melodrama *Cerșetoarea*, o piesă „de senzație“ dintre multele ce infestau teatrul nostru în vremea aceea și care îl scotea din apatie pe critic, prin caracterul ei repulsiv. Să întîrziem asupra acestor rînduri și să încercăm să desfășurăm discursiv cele cîteva înțelegeri etice implicate aici, pătrunzîndu-ne, la rîndul nostru, de filosofia morală a criticii eminesciene.

„Nu lingușim pe nimenea...“, iată o normă ce ar putea sta la începutul oricărui decalog al breslei criticilor, dar, dacă există motive de proliferare a unei critici lingușitoare, ce l-ar mai putea împiedica pe critic să lingușească? Dragostea pentru adevăr, am spune, cu oarecare înțeles hedonic; Eminescu ne-o spune însă altfel, mai adînc și mai implicat: „pentru că nu sîntem în stare de a spune neadevărul“. E vorba, așadar, de o neputință: neputința de a minți. Pentru Eminescu (după Schopenhauer), neputința aceasta este semnul eliberării eului de voință. Emancipat de voință, eul este pregătit pentru contemplarea adevărului în forme și idei, deci în reprezentare. Voința este „suma acelor instincte animalice sădite în om pentru a-i păstra existența sa ca individ și ca specie“. (v. cronica la *Fadette*). A spune sau a nu spune adevărul atunci cînd rostirea e mijlocită de un act de voință, pentru Eminescu este egal, fiindcă actul rostirii

nu are nici un temei moral. Aceasta, deoarece finalitatea rostirii adevărului ține de interesul egoist al conservării persoanei. Să nu poți minți și, de aici, ca o consecință logică, să nu spui decît adevărul, iată semnul unei conștiințe etice ce se întemeiază pe o realitate ontologică mai profundă decît voința, anume, pe credință. Credința că „adevărul este rațiunea de a fi a oricărei dări de samă de orice natură“. Va să zică, pentru a nu fi în stare să mintă și deci să lingușească, criticul trebuie să creadă în adevăr, rațiune de a fi a propriului său demers critic; nu să-l iubească (adevărul fetiș), nici să-l folosească drept instrument (adevărul abstract). Minteia criticului, eliberată de voință, va lucra după dictarea adevărului, ce se revelează în actul dării de seamă. Eminescu își numea deseori cronicile dări de seamă. E implicat aici un înțeles moral; a da seamă înseamnă a răspunde pentru actul tău sau pentru cel pentru care girezi, a-ți acorda ție sau a acorda altuia un gir moral. Așa se vede pe sine și criticul Mihai Eminescu: un raportor moral despre fenomenul artistic teatral.

Desigur, instrumentarul de detectare a fenomenului artistic îl constituie cultura criticului și facultățile sale psihice (inteligența, discernămîntul, atenția etc.), dar adevărul judecăților sale de valoare este ireductibil, este fapt de conștiință etică universalizată tocmai prin recunoașterea necesității, a logicii lăuntrice a fenomenelor vieții și artei. Criticul se pronunță adevărat pentru că el întocmește, sub dicteul necesității, un proces verbal al realității artistice. Demersul său critic

este un act complex de conștiință și de cunoaștere totodată, căci el relevă, gi-rează și convinge despre adevărurile din reprezentările dramatice (operă și interpretare), învățând publicul să le vadă și să se pătrundă de ele. A vedea necesitatea și a te lăsa pătruns de necesitate, iată o calitate a bunului-gust. Gustul, această facultate a omului de a se cunoaște pe sine prin produsele sale spirituale, era pe vremea lui Eminescu îndeajuns de precar. Pe criteriul gustului, poetul împărțea publicul în două categorii: „plebea de sus“, cu „gustul stricat“ de piesele cu conținut frivol ale bulevardului parizian, și „poporul de jos“, cu „gust primitiv“, cu percepția estetică brută, nelucrată de idee, avînd preferințe pentru comedia groasă sau melodrama stridentă, „de senzație“. Pentru Eminescu, criticul e un profesor de gust, înțeles ca simț al necesității și dreptei măsuri a lucrurilor.

Păreră poetului cu privire la publicul de teatru al vremii sale era îndeajuns de sceptică. „...un public, care strîmbă din nas, îndată ce vede repetîndu-se de două sau trei ori o piesă bună, și așteaptă cu nerăbdare tot piese nouă, crezînd pe actori cai de poștă, un public ce aplaudează piesele rele și primește cu multă răceală pe cele bune, care prin eventuala sa nepăsare silește Direcția să deie trei piese nouă pe săptămînă, un asemenea public pierde dreptul de a avea un teatru bun și ne mirăm cum de actorii, demoralizați de asemenea muncă de salăhor, unde orice idee de artă dramatică e subordonată trecătoarei petreceri, își mai dau silința de-și știu încăle rolurile“. (Cronica la *Cerșetoarea*.)

Eminescu sublinia, ori de cîte ori avea prilejul, relația dintre teatru și public, găsind că publicul este principalul vinovat de starea precară a teatrului. Așa, cu prilejul anunțului reprezentației de beneficiu a actriței Anna Dănescu („Curierul de Iassi“, 4 martie 1877), el spunea: „Fiecare director e silit să deie sau piese de senzație, pline de crime, dureri fizice, boale, și lipsite de caractere dramatice, sau alegînd o cale și mai rea să deie farse obscene în chîjtele unui auditoriu foarte primitiv de asemenea hrană, care nu apelează la inteligență sau la inimă, ci la simțiri mult mai josnice“.

Nu mai comentăm. *Mutatis mutandis*, demersul critic vizează repertoriul și reprezentarea. arătînd publicului adevăratele valori etice și estetice din devenirea fenomenului artistic teatral, păstrînd din curgerea modelor în ce privește reprezentarea și din nestatornicia gustului și împrejurărilor un moment adevărat care să participe la eternitatea spirituală. Acest moment putea fi o piesă întregă, deci o

alegere repertorială, ca de pildă *Revizorul* de Gogol, *Moartea lui Petru cel Mare* de Scribe, *Ruy Blas* de Hugo sau *Despot Vodă* de Alecsandri; de cele mai multe ori, criticul se oprea doar la un caracter sau o interpretare fericit concepute, în caruselul repetabilității insipide.

„Dramele de bulevard, date pentru a asigura existența zilnică a teatrului, vor fi plăcut la mulți, noi însă am dat sama despre ele numai întrucît observasem pe ici pe colea cîte-un caracter mai bine desenat. Altfel, aceste ne-au lăsat în deplină apatie și nici una nu ne-a inspirat interes pînă la sfîrșit. Ele toate nu sînt cu mult mai mult decît figurile pe care le formează un caleidoscop“. (Cronica la *Moartea lui Petru cel Mare*.)

Cum arată pentru Eminescu o dramă de bulevard, „de senzație“ — lipsită de intelectualitate? Iată o rețetă ironică: „iei o ingenuitate, un tată nobil, o mamă iubitoare, un amant frumos, un intrigant cu pălăria mare și cu ochii boldiți, un pahar cu apă în care se toarnă sare, un pumnar, le amesteci toate bine, le dai cinci clocote, ca să iasă cinci acte, și în sfîrșit te duci acasă, mulțămînd Domnului că toate relele din lume sînt trecătoare. Două dame, un fante de cupă, doi rigi și cîteva articole din codul penal formează tot calabalicul intelectual al dramelor de senzație“. Despre melodrama *Cerșetoarea* spunea: „această piesă curioasă este un infern plin de îngeri și de oameni de treabă“; am citat pentru universalitatea definiției privind melodrama. Și tot aici, vizînd zugrăvirea caracterelor ce nu se potrivesc situațiilor dramatice: „Ce sînt aceste caractere boite cu albeață morală, unse cu badanaua nobleței de suflet?“

Adevărul este necesitate în lumina înțelegerii, ca atare Eminescu refuza întîmplarea, „providența“ care „joacă rolul de mașinist“ în dramele bulevardiere. „Mașinistul providențial, deus ex machina, n-are ce căuta în drame“. (Cronica la *Cerșetoarea*.) Sau, în cronica la *Doi surzi și paza bună trece primejdia rea*: „În opul dramatic nu există întîmplare. Drama arată ce se lucrează de cutare sau cutare caracter conform predispoziției sale naturale. De aceea ea implică în sine vina tragică. Nu o vină, pedepsită de articolele codului penal, căci codul lovește numai în infracțiunile pactului, primit pe tăcute de societatea omenească, infracțiuni a garanției reciproce dintre om și om, cea dintîi însăși nu are de obiect acest conflict între om și societate, ci acela care

se naște din ciocnirea caracterelor deosebite“.

Este interesantă această relație, pe care o face Eminescu, între morală, ca atitudine specific umană („predispoziție naturală“), de autodeterminare a individului ca simbol al umanității, și drept, ca pact, convenție, adică, între indivizii-părți ale întregului social. Universalitatea adevărului profund dramatic constă, deci, în relevarea limitelor autodeterminării omului, în sens ontologic, ci nu în relația acestuia cu o convenție socială istoricește perisabilă, a coexistenței unei sume de indivizi.

Să urmărim câteva determinări ale adevărului ce se dă simțurilor prin reprezentările dramatice: așa în „Fadette“, romanul lui George Sand dramatizat de Charlotta Birchpfeiffer sub titlul *Grille* (Greierul) și reprezentată sub titlul *Urta satului* în traducerea lui Theodor Burada — după, cum vedem, o adaptare. Aici, adevărul întrupat în scriere este cel „fiziologic“, caracterul este o fetiță ce se trezește la feminitate. La fel, criticul ne relevă adevărul natural pe un fond de scepticism al concepției din comedia *Revizorul* de Gogol. Este un adevăr străin de orice efect al frazelor frumoase sau al situațiilor premeditate. Aceste adevăruri sînt roade ale observației și copierii naturii nu în formele sale, ci în procesualitatea sa. Iată o comparație relevantă în acest sens: „Ai într-o răsadniță deosebite semințe; cade o ploaie și toate răsăr în plină lumină, fiecare în felul ei. Ai și aici o răsadniță de oraș provincial, în care toți dormitează în păcate moștenite, fără ca lumea să se preocupe mult de ei... cînd, iată că apare un revizor și toate aceste plante s-arată pline, greoaie, de-a dreptul pe scenă și cunoști că nu-i între ei nici o imitație în carton, nici un caracter afectat — răutatea și înjosirea omenească s-arată așa cum sînt, și rîdem de ele.“ Natura la Eminescu este „întotdeauna adevărată“, geniul autorului consistă în calitatea observației sale, în noutatea ei, în „a băga de seamă ceea ce toată lumea scapă din vedere“ (cronică la *Fadette*). Așadar, artistul trebuie să observe, în comun și repetabil, diferențele sensibile, nuanțele care constituie, la urma urmei, profunzimea operei. Și, în fine, adevărul etern al artelor clasice, al marilor tragedii și comedii (tragicii greci, Shakespeare, Molière), văzut ca adevăr natural elevat, ridicat adică în lumina reflecției liniștite, senine, ieșite de sub regimul egotist al voinței: „Moartea la creștini e un schelet, la cei antici e un

geniu cu făclia întoarsă. Adevărată și o imagine și cealaltă dar cea din urmă face o impresie senină“ (v. cronică la *Două orfeline*.) Acest adevăr poate fi relevat și de moderni, dacă ei vor adînci prin gîndire caracterele observate în natură, renunțînd, pentru necesitatea și consecvența lor, la orice premeditare intelectuală a intrigii. Nu imitarea clasicilor (precum Corneille și Racine), prin preluare de motive, ci imitarea gestului lor intelectual și moral. „De aceea farsele lui Molière sînt clasice pe cînd dramele lui Racine și Corneille și cum se mai numesc acei iluștri mergători pe cataligi, nu sînt de fel clasice, ci niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice. Molière nu a avut alt profesor decît natura, (s.n.) de aceea e clasic, în farsele sale, chiar“. (Cronică la „Teatrul de vară“.) Aici este inculcată ideea platoniciană a imitării. La Platon deosebim trei niveluri ale acestui proces: întîi, ideea, apoi, fenomenul și, în ultimul rînd, reprezentarea. Artistul simulează modelul, arhetipul, ideea, sprijinindu-se pe realitatea sensibilă, natura, deci, singurul profesor, de vreme ce artistul nu vede ideea, ci numai natura, care, la rîndu-i, dă seama despre idee. Or, a imita, în intrigă și caractere, modelele antice, precum Corneille și Racine, este un act artistic de a doua mînă, o copie a copiei. Molière (sau Shakespeare) n-au imitat pe antici în formă și conținut, ci doar în procedee. Ei se aseamănă anticilor, ca demers artistic, dar rămîn ei înșiși în universul creat. Eminescu îi numește pe Racine și pe Corneille mergători pe cataligi, tocmai pentru că ei își fundează măreția pe socrurile creației antice. La Eminescu, adevăratul artist este în relație intelectual-organică doar cu natura, care-i relevă o ordine, o rațiune mai înaltă, un plan despere care ea însăși dă seama.

Adevărul interpretării este dat de actul de identificare a actorului în și cu rolul, care se face prin studiul adîncit al personajului și, prin acesta, al naturii proprii. Să luăm cîteva exemple de nepuțință de a se identifica în rol a actorilor, din cronică la *Ruinele arendășiei*. „D. Manolescu joacă cu prea multă solemnitate, se suie pe cothurnul tragic chiar cînd nu e vorba d-a înfăoșă caractere înalte, pasiuni adînci, așa de mult păstrează manierele convenționale încît în cea mai mare emoțiune nu uită unde și-a lăsat pălăria și mănușile. Răul este că i se dau niște roluri pentru care nu are predispoziție naturală. Ca amarez, nu are destulă gingășie, pentru caractere înalte

(Continuare la p. 24)

■ MIRCEA
IORGULESCU

Teatrul participării

Nu știu cât este de cunoscut și de prețuit în lumea teatrului dramaturgului Paul Cornel Chitic, remarc însă că lucrările lui mai noi, *Schimbarea la față* și *Europa, apart, viu sau mort!*, ambele publicate în revista „Teatrul“ (nr. 2/1978 și, respectiv, 9/1979), sînt expresia unei maturități artistice depline. Paul Cornel Chitic s-a afirmat, dacă nu greșesc, în a doua jumătate a deceniului '60—'70, cele mai cunoscute dintre piesele lui de început fiind strînse într-un volum tipărit în urmă cu zece ani (*Teatru*, Editura Cartea Românească, 1970). Spirit neliniștit, inclinat natural spre experiment și modernizare, tînărul — pe atunci — dramaturg se vădea a fi extrem de receptiv la înnoirea petrecută în teatrul european postbelic. *Restaurarea hainelor Sfîntului Augustin* și *Bunicul și Artre cu litere de platină*, texte oarecum greoaie — la lectură, cel puțin — datorită unor insuficient stăpînite ambiții teoretizante, asimilează procedee și teme caracteristice teatrului absurdului, parabolei și farsei tragice. Nu însă fără originalitate. Paul Cornel Chitic urmărește, în aceste prime piese, degradarea unor concepte, teatrul lui, de factură intelectuală și problematizantă, prelungind în fond, sub alte înfățișări, linia atît de greu acceptată la noi a dramaturgiei „de idei“. Acțiunea și personajele, întreaga desfășurare dramaturgică exprimă o puternică vocație demonstrativă, dincolo de concretul intrigii și al replicilor se află întotdeauna o bine articulată construcție ideologică. O anume artificialitate a acestor lucrări provine tocmai din existența unei vizibile demarcații între cele două planuri.

În chip aparent surprinzător, evoluția ulterioară a dramaturgului s-a desfășurat în direcția potențării trăsăturilor ce creau o impresie, de afectare și convenționalism, transformarea aceasta a „slăbiciunilor“ în tot atîtea remarcabile însușiri

fiind semnul cert al descoperirii de sine. Atît *Schimbarea la față* cît și *Europa, apart, viu sau mort!* convenționalizează pînă la limitele extreme reprezentarea dramaturgică, personajele sînt ilustrații aproape liniare ale unor atitudini, caracterul demonstrativ nu mai este ascuns, ci fățiș, scena devenind un teritoriu al confruntării. Dar, de astă dată fără a se renunța la riguroasa geometrie conceptuală, nu se mai încearcă reprezentarea unor idei, ci delimitarea în raport cu o idee dominantă: revoluția, în *Schimbarea la față*, opresiunea, în *Europa, apart, viu sau mort!* Substanța și dinamismul, unori explozive, sînt asigurate prin situarea pieselor într-o unică dimensiune: aceea a politicii. Este o materie ce presupune în chip necesar participarea, între spectator și scenă se naște un raport nou. Mai mult, dramaturgul nu ezită să împingă acest raport pînă la o participare nu numai afectivă și intelectuală, dar și pur fizică. În *Schimbarea la față*, unde acțiunea se petrece „pe pămînt latino-american, într-un lagăr politic ambulant, de reeducare a tuturor celor care au crezut, au dorit sau au susținut instaurarea unui guvern popular“, indicațiile pentru regie pretind ca spectatorii să fie „introduși în sala de spectacol numai în grupuri“, în vreme ce „Oamenii ordinii (personaje ale piesei — n.n.) rup biletele, numără capetele de spectatori, înregistrează numărul, despart grupurile spontane sau perechile și-i repartizează în două convoaie care sînt minate pe scenă“ (piesa a fost scrisă pentru scenă centrală). În *Europa, apart, viu sau mort!*, care este o teribilă comedie politică ilustrînd ineficiența unui colosal aparat polițienesc pus în mișcare pentru suprimarea ideilor pașoptiste, participarea este altfel determinată: printr-o izolare voită a spectatorului de scenă, menită să favorizeze detașarea necesară înțelegerii. Aici, aspec-

tul de „spectacol“, de înscenare convențională vizibilă este accentuat prin desfășurarea păpușărească a întregii acțiuni și prin transformarea personajelor în biete rigide marionete (cu excepția Elenei Sturdza), dezumanizarea sugerată în acest mod transferînd în grotesc și în derizoriu grozavele eforturi ale „imperialilor“ de a-l suprima pe Bălcescu și pe ceilalți revoluționari.

Teatru politic prin intenții și substanță, aceste piese aparțin unui dramaturg dintre cei mai importanți ai momentului actual și reprezintă o încercare originală, pe deplin realizată, de respingere a inerțiilor și comodităților de gândire. Paul Cornel Chitic nu se mulțumește, de pildă, în *Europa, aport, viu sau mort!*, să reconstituie, în maniera obedientă caracte-

ristică teatrului de tip burghez, o epocă istorică, să evoc colorat și pitoresc o atmosferă; ideile pașoptiste capătă, prin înfățișarea generalei mobilizări, întru reprimare, a „imperialilor“ de pretutindeni, statutul unei veritabile forțe, imposibil de oprit, controlat, suprimat (așa explicîndu-se, de pildă, absența fizică din piesă a revoluționarilor: sugestie a permanenței). La fel, în *Schimbarea la față*, tragedia confruntării dintre dictatură și democrație în ambianța unui stat sud-american reflectă interesul dramaturgului pentru o actualitate reală, autentică, de substanță. Concepute dramaturgic în spiritul celor mai noi orientări teatrale, aceste piese fac dovada existenței la noi a unei literaturi dramatice de factură politică de o veritabilă contemporaneitate.

(Continuare din p. 22)

nu are destulă adîncime. D-sa copiază mersul și mișcările artiștilor celor mari, mai cu seamă a lui Rossi, fără să fie cu alegere și tact, cum și cînd să facă întrebuintare de ele“. Sau: „D. Hagiescu înțelege rolul ce i se încredințează și-l studiază asemenea, însă nedîndu-i-se roluri, cari să se potrivească pe deplin cu înzestrarea sa naturală, e împiedicat de a se identifica în roluri potrivite“. Sau: „D. Mateescu a jucat cu mult efect însă aceasta nu vrea să zică că d-sa a conceput rolul său în mod adecvat cu intențiile autorului. Purnic este un servitor simplu și nesocotit, dar vorbele d-lui Mateescu erau însoțite de un aer așa de semnificativ și de un gest așa de îndemînic și ușor încît ai fi jurat că Purnic face pe prostul fără a fi“. Așadar, cunoașterea rolului, cît și cunoașterea propriei sale naturi pasionale, stăpînirea mijloacelor expresive îl vor feri pe actor de răceală sau afectare, de imitația modelelor, cît și de efectele străine intențiilor autorului piesei. Eminescu era convins că un repertoriu național constituit din valori clasice perene va înlesni actorului să-și găsească un capital de roluri potrivite cu talentul și natura sa; pentru acest repertoriu, criticul pleda prin cronicile sale: „Din mijlocul nestatorniciei gustului public și al serilor sacrificate petrecerii ușoare și cas-

sei, trebuie să se ridice partea statornică a instituției, un mic repertoriu ales, dat din cînd în cînd, care să formeze miezul vieții adevărat artistice și începutul unui teatru național, vrednic de un asemenea nume“. (Cronica la *Moartea lui Petru cel Mare*.)

Așadar, ce este criticul, după Eminescu (ce a fost criticul de teatru Eminescu)? Eliberat de voință, el este un contemplator al adevărului revelat de operele artistice, dar un contemplator activ, întors, adică, împotriva celor ce nu recunosc sau refuză acest adevăr. Acestora, el li-l relevă în modurile raționale ale judecării critice, convingînd prin argumentație sau demonstrație. El este și un îndrumător spiritual către operă, un sfătuitor (cronicile lui sînt pline de sfaturi, mai ales cu privire la interpretare). El este și un conservator al valorilor spirituale cîștigate de om de-a lungul secolelor (operele clasice), ferindu-le de orice întunecare pe care le-ar aduce-o gustul schimbător al modei; și, în fine, un constructor clarvăzător de repertoriu național statornic, din valori artistic-teatrale capitale, rezistente la eroziunea timpului. Sînt cîteva dintre caracteristicile criticului de teatru care a fost Mihai Eminescu. A vrut Eminescu să fie astfel? Nu a vrut; nu a putut fi altfel. El ne-o spune. Să subliniem și această ultimă idee. Critica, după Eminescu, nu e o profesiune, ci o vocație.

■ N. TERTULIAN

Camil Petrescu, teoretician al teatrului și cronicar dramatic (I)

Considerațiile lui Camil Petrescu despre artă în genere, și despre arta teatrală în special, sint nutrite de experiența sa particulară de creator, pe de o parte, de cea de critic dramatic și literar, pe de altă parte. Direcția gândirii sale estetice, cu aproximațiile, tatonările și șovăielile ei (pe care tonul apodictic și peremptoriu al autorului nu trebuie să ni le ascundă), nu devine comprehensibilă decât dacă o raportăm perpetuu la ansamblul personalității și operei sale. Vom întâlni astfel și în textele de estetică ale autorului „Tezelor și Antitezelor” recriminările tradiționale ale „artistului” împotriva esteticienilor profesioniști, cu accente polemice împotriva categoriei numită ironic „doctori ai artisticului”. Când însă protestul autorului se îndreaptă împotriva unor faimoase concepte estetice tradiționale, de genul plăcerii estetice, identificată cu o „plăcere fără scop, dezinteresată”, simțim prea bine că el izvoarăște din profunda convingere care animă întregul scris al lui Camil Petrescu despre artă ca „un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare al sufletelor omenești”¹, ca și din antiestetismul său programatic. Puterea covârșitoare de influență a artei asupra psihicului și asupra orizontului cognitiv al indivizilor i se părea a reclama un cu totul alt concept asupra *Erlebnis*-ului estetic decât cel al „plăcerii fără scop” (Camil Petrescu prefera termenul de „participare estetică”). Nu vom găsi, din păcate, printre textele

sale, o confruntare efectivă cu faimoasele teoreme kantiene din „Critica puterii de judecată”: el se mulțumea să constate incompatibilitatea între conceptele curente despre participarea estetică (cele ale „esteticii de catedră”) și adevărata putere de contagiune și influență a artei. „Numai faptul că nici unul dintre marii esteticieni cunoscuți nu a fost el însuși un creator în artă i se datorește probabil această carență” — scria în rîndurile dedicate „conștiinței de valoare în participarea estetică”².

Estetica fenomenologică, fidelă apelului primordial al lui Edmund Husserl: cu fața spre lucrurile înseși (*zur Sache selbst*), preconiza *înțoarcerea spre obiect* drept condiția fundamentală a demersului ei. Polemica împotriva psihologismului și a „esteticii simpatiei” (Lipps, Volkelt etc.), cu alte cuvinte, împotriva tendințelor de a căuta în reacțiile subiectivității față de obiectul estetic secretul activității estetice a conștiinței, revine ca un leit-motiv în scrierile esteticienilor fenomenologi, de la Moritz Geiger la Roman Ingarden. Ideea de „prezență” originară în conștiință, nefalsificată de obiceiurile și prejudecățile curente, de contact genuin cu obiectele, anterior oricărui proces de clasificare și abstractizare, l-a sedus pe Camil Petrescu în scrierile întemeietorului fenomenologiei: nu va fi, așadar, o surpriză să-l vedem accentuând obsesiv ideile de „structură concretă”, „trăire concretă”, contact cu „unicitatea” obiectului în „prezența (lui) concretă” etc. Este necesar să adăugăm, pe de altă parte, că lupta împotriva naturalismului psihologist era dusă de gândirea fenomenologică în numele unui alt principiu primordial: cel al *intenționalității* conștiinței. Conștiința cuprinde obiectele grație actelor ei intenționale: fiecare obiect este, așadar, prezent (dat) în cadrul unei structuri concrete, desenată de orizonturile conștiinței (Martin Heidegger a accentuat energic această trăsătură distinctivă a fenomenologiei, subliniind că „subiectivitatea transcendențială” este adevărata piatră unghiulară a fenomenologiei lui Husserl; v. articolul său „Mein Weg in die Phänomenologie”, în volumul „Zur Sache des Denkens”, apărut în 1969 la Max Niemeyer Verlag, p. 81—90).

Camil Petrescu a subscris fără rezerve la polemica lui Moritz Geiger împotriva eudemonismului și sentimentalismului în trăirea estetică, în care esteticianul fenomenolog denunțase expresia tipică a perniciosului psihologism. Când Geiger afirma că esența fulgerului nu poate fi

² Camil Petrescu, Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului, *Ediție de Alex. Bojin și Florica Ichim*, Editura Minerva, București, 1979, p. 344.

¹ Camil Petrescu, Teze și Antiteze, *Cultura Națională*, București, 1937, p. 161.

aflată în sentimentele de groază și te-
roare pe care le poate provoca, ci în con-
templarea fenomenului însuși, cu contu-
rurile lui proprii („zur Sache selbst“),
Camil Petrescu califica observația esteti-
cianului german ca „foarte justă“³.

Tudor Vianu și Camil Petrescu (și,
dacă nu ne înșelăm, și Mihai Ralea, în
prelegerile sale de estetică) au arătat un
interes foarte viu pentru critica „diletan-
tismului“ în atitudinea estetică, efectuată
de M. Geiger în textul introductiv din
„Zugänge zur Ästhetik“. Distincția între
simpla „satisfacție vitală“ și adevărata
„plăcere estetică“ (gînditorul român pre-
fera de altfel, cum am văzut, termenul de
„participare estetică“, evitînd pe cel de
„plăcere“, din cauza conotațiilor lui hedon-
iste) a intrunit, de asemenea, adevizunea
deplină a autorului „Modalității estetice
a teatrului“. Valorile vitale sînt departe
de a fi absente sau superflue în partici-
parea estetică, rolul lor este însă unul
subordonat. Camil Petrescu nu părea să
arate prea mare simpatie nici pentru cul-
tul „dionisiacului“ în artă, expresie ex-
tremă a vitalismului în estetică, înclina-
ția sa fiind mai curînd pentru arta
„apolliniană“, deoarece „implică mai multă
frumusețe morală, prin rezervă și deli-
catețe“. Cînd Geiger scria că „e străină
de artă acea vitalitate simplu surescitată,
pe care în epoca «Sturm und Drang»
tineretul o lua drept genialitate“⁴, Camil
Petrescu profita de ocazie pentru a lansa
o săgeată împotriva „noii generații“ ro-
mânești de după război, cea care îmbră-
țișase cu frenezie vitalismul și misticis-
mul: esteticianul român descoperea în
tezele fenomenologice despre satisfacția
estetică, înțelegă ca o transcendere ne-
cesară a vitalității primare, puncte de
sprijin pentru poziția sa antitărăistă în
plan social și cultural.

Camil Petrescu se regăsea pe deplin
și în atitudinea antieudemonistă și anti-
sentimentală a esteticienilor fenomenolo-
gi. Decalajul între cuprinsul adînc al
artei superioare, complex de emoții in-
teriorizate, ierarhizate și ordonate de lu-
mina inteligenței, și plăcerea provocată
de valorile simplu caleidologice ale operei
(armonii imitative, muzicalitate, euritmie
etc.) este o idee centrală a scrisului său
încă de la începuturile lui. Textul din
1922 „Cazul «Vieții Românești»“, repro-
dus în „Teze și Antiteze“, cuprinde în
nuce întreaga estetică de mai tîrziu:
„Căci dacă a făcut o fermecătoare acro-
bație de rime Rostand, sau de culori și
tonuri, O. Wilde, nici unul dintre marile
genii ale omenirii, nici Shakespeare, nici
Molière, nici Balzac, nici Tolstoi, nici
Ibsen, nici Baudelaire, ca să ne mîrșinim

la literatură, n-au făcut acrobație, și stilul
lor nici vorbă că nu se poate com-
para cu al d-lui Marcel Prévost, de pildă.
Fără îndoială că bieții oameni erau de-
partele de a fi niște «esteți»... Nu cu abili-
tăți de forme și culori, ci cu sfertări
penibile, istovitoare și uriașe, au oferit
omenirii ceea ce formează astăzi temelgia
scrisă a vieții noastre sufletești. Nu stear-
pă: «Artă pentru artă», ci «Artă pentru
adevăr»⁵.

Plăcerea provocată de ceea ce Geiger
numise „valorile formale“ ale operei (eu-
ritmia era citată în primul rînd) nu i se
părea a da socoteală de adevărata „par-
ticipare estetică“. Fragmentele de estetica
teatrului reiau polemica sa mai veche:
„Cu cît e mai banală o poezie cu atît
are mai multe calități de acest fel, iar
un romancier dintre cei mai de seamă ai
lumii, Marcel Proust, e lipsit și de armo-
nie formală, și de unitate, și de echilibru
în romanul său în 16 volume“⁶.

Comentariile lui Camil Petrescu pe
marginea lucrării lui Geiger „Zugänge
zur Ästhetik“ rețin nu numai distincția
esteticianului german între „acțiunea su-
perficială“ și „acțiunea adîncă“ a artei
(*Oberflächen- und Tiefenwirkung der
Kunst*), cu argumentația corespunzătoare,
dar mai ales deosebirea, în imanența
operei de artă, între „conținutul existen-
țial vital al obiectului“ și „conținutul
existențial vital al personalității“. Moritz
Geiger discriminase în atitudinea față
de opera de artă „concentrarea internă“
de „concentrarea externă“, văzînd în cea
din urmă atitudinea specific estetică.
Cea dintîi ar fi fost caracterizată, dim-
potrivă, prin reverii sentimentale pe mar-
ginea textului literar sau a unei bucăți
muzicale, alunecînd inevitabil într-o ti-
pică reacțiune extraestetică. Capacitatea
de a cuprinde obiectul estetic (opera de
artă) în textura lui genuină, recompunînd
interior imaginea lui autentică, era defi-
nită drept un act de „concentrare exter-
nă“. Camil Petrescu se grăbește însă să
adauge că simpla concentrare externă
este doar o treaptă în atitudinea specific
estetică, deoarece fără a atinge centrul
nuclearii ai operei: emoțiile generatoare,
ea poate duce la confuzii păgubitoare.
„Participantul se poate concentra asupra
calităților pur formale, le poate exagera
importanța, dînd astfel mai mult decît
se cuvine unei bune «compoziții», unor
rime ingenioase, pitorescului unui tablou,
«stilului» unei lucrări, în dauna esențialu-
lui. Nu riscăm în teatru, de pildă, să
admirăm pe «virtuoșii» care «compun»
fără să simtă?“⁷ (s.n.-N.T.).

⁵ Camil Petrescu, Teze și Antiteze,
ed. cit., p. 161.

⁶ Camil Petrescu, Documente litera-
re, ed. cit., p. 317.

⁷ Idem, p. 316.

Adeziunea la teza concentrării externe era dublată astfel la Camil Petrescu de indicarea complexelor emoționale *sui generis* ca fiind „cuprinsul adânc al artei. Este interesant că, în considerațiile sale cu privire la autonomia obiectului estetic și în polemica împotriva „diletantismului“ în conduita estetică, el descoperă, la un moment dat, un punct de sprijin și în estetica lui Etienne Souriau, cel care a atribuit artei funcția primordială de a fi „skeulogică“ (creatoare de forme). „Cine nu și-a fixat privirea asupra conturului înflăcărat al unui jeratic în vatră — scrisese Souriau în „L’Avenir de l’Esthétique“ (1929) — sau asupra jocului de verde și aur al unui frunziș proiectat pe cer, cu ideea, nu de a se încînta și de a se complăce, ci de a cunoaște, poate fi un spirit delicat, sensibil, amic al frumosului, dar nu un artist“.⁸

Stratul profund al operei de artă, pe care urmărea să-l identifice Camil Petrescu, era cel al interiorizării obiectului sau emoției simplu trăite într-o conștiință supraordonată, înzestrată cu capacitatea obiectivării unor asemenea emoții, filtrate prin luciditate într-o plămuire autonomă. El se va apropia astfel adeseori de Croce, pe care îl citează, dealtfel, mereu, cunoscându-i însă doar „Estetica“ din 1902, nu și lucrările ulterioare. Teza lui Croce despre artă ca „sentiment contemplat în imagine“, formulată în celebra conferință din 1908 de la Heidelberg despre artă ca „intuiție lirică“, nu apare în scrisul lui Camil Petrescu, deși ea nu este prea departe de ideea pe care o urmărea gânditorul român. Este adevărat, însă, că opoziția tranșantă instituită de Croce, chiar din primele rinduri ale „Esteticii“, între cunoașterea intuitivă prin artă și cunoașterea logică prin știință, i se părea inacceptabilă lui Camil Petrescu: el refuza cu obstinație să accepte ideea că „inteligența“ ar putea fi exclusă din activitatea estetică, afirmînd, dimpotrivă, că „emoția artistică este identificarea unei inteligențe într-un obiect producător de emoții“. Cum adăuga însă imediat „Inteligență = personalitate“, și cum ne amintim că pentru Croce „lirisul“ artei era sinonim cu sigiliul „personalității“ în imaginea artistică, ne considerăm îndreptățiți să afirmăm că nu numai teza caracterului „auroral“ al cunoașterii artistice, dar și cea a „lirisului“ sau cea a „caracterului de totalitate al artei“, formulate de Croce mai târziu, ar fi putut întruni adeziunea esteticianului nostru.

Interiorizarea obiectului (episod exterior sau emoție trăită) în conștiința artistului este pentru Camil Petrescu calea către identificarea *valorii* estetice. Complexul

de semnificații instituit de personalitatea artistului se află în centrul interesului său. „E un moment esențial în artă acest dramatism superior al *emoțiilor interiorizate* și a-l ignora este destul de grav pentru un estetician, mai ales psiholog“ — scria el, la un moment dat, polemizînd cu Müller-Freienfels.

Linia de demarcație între estetic și extraestetic o dădea prezența sau absența valorilor personalității artistului. A identifica doar „conținutul existențial vital al obiectului“ nu înseamnă a recompune valoarea sa estetică. „A elogia puritatea și sancțitatea natalității într-o Madonă nu e totuși a trăi arta.“ Ceea ce-l interesa în mod decisiv pe Camil Petrescu erau *valorile sufletești* ale artistului obiectivate în tratarea unei asemenea teme, cuprinsul de *umanitate superioară* incorporat în operă. „Pictînd-o însă — scria el despre Madona ca temă plastică — artistul, după dezbateri interioare, pune în ea tot idealul lui de frumusețe, de viață, toată experiența lui, în senzualitate, în purificare, în năzuința de mintuire, toată știința lui, tehnica personală. Rezultat al unor studii de decenii, poate... Și în acest caz, concepția este efectivă și esențială, nu incident de calitate și de persoană“⁹.

Estetica teatrului este la Camil Petrescu determinată de concepția sa asupra emoției dramatice. Realizările în arta teatrală sînt judecate în funcție de concretizarea calităților specific dramatice ale textului. Precizările autorului în legătură cu natura *dramaticului* ne conduc spre concepția sa generală asupra artei. Camil Petrescu se înfîlțese cu acei gânditori care văd în „antropomorfizare“, cu alte cuvinte în angajarea *nemijlocită* a interesului pentru om și locul său în lume, semnul distinctiv al artei, printre celelalte forme ale spiritului. Natura emoției dramatice exemplifică elocvent o asemenea teză generală: interesul dramatic îi apare autorului „Modalității artistice a teatrului“ legat în mod necesar de cel pentru om și *destinul* său. „Oriunde se ivește un obiect care se vedește în legătură cu destinul omului, apare și dramaticul. Act dramatic în afara de prezența omenească și de cea antropomorfică nu există“¹⁰. Prezența umană era însă sinonimă cu *prezența conștiinței*. Răsfîrîngerea evenimentelor într-o conștiință semnificativă era considerată condiția liminară a dramaticului. Ceea ce angajează situația existențială a omului în lume, apartenența sa la o ordine

⁹ *Idem*, p. 318.

¹⁰ *Camil Petrescu*, Despre trăirea nemijlocită ca obiect al spectacolului. Fenomenologia prezenței, în *vol. Documente literare*, ed. cit., p. 360.

⁸ Cit. de *Camil Petrescu*, în *volumul Documente literare*, ed. cit., p. 302.

sau alta de valori, este nucleul generator al situațiilor dramatice. Înainte de a fi o categorie estetică, dramaticul este analizat de Camil Petrescu ca o categorie a existenței umane. În manuscrisul său filozofic inedit, „Știința Substanței“ (intitulat uneori și „Doctrina Substanței“), în secțiunea dedicată problemelor de teoria cunoașterii, autorul se ocupase cu extremă minuție de un caz tipic de „dramatism al cunoașterii“: descoperirea Americii de către Cristofor Columb. În fragmentele sale de estetică teatrală, el reia exemplul, pentru a ilustra ideea că ciocnirea reprezentărilor în conștiință, răsturnările spectaculoase produse în orizonturile conștiinței sînt adevărata sursă a situațiilor dramatice, întrucît ele angajează plenar situația specifică (*destinul*) a omului în lume (Columb plecase în căutarea Indiilor și numai treptat va avea revelația descoperirii unui nou continent): „Cristofor Columb nu este cel dintîi descoperitor al Americii, dar pentru că dramatismul călătoriei lui, în organizare și realizare, este de o coplesitoare umanitate, e cel mai puternic intrat în istorie“.¹¹

Capacitatea de a problematiza situația dată, prezența în conștiință a unor soluții existențiale divergente, tensiunea opțiunii între ordinii de valori diferite sau opuse, caracterizează, după Camil Petrescu, „personajul esențial dramatic“. Intelectualitatea ca însușire i se pare o prezență indispensabilă a adevăratelor situații dramatice: răsfrîngerea în conștiință nu este posibilă în absența ei. „Știm că identificînd personajul esențial dramatic cu intelectualul, fluctuant în conștiință, sîntem în conflict cu tradiția seculară care opune intelectul și pasiunea, făcînd din intelect o frînă a pasiunii și chiar a capacității de acțiune sau văzînd în pasiune o anihilare a intelectului“¹². Formulîndu-și tezele, Camil Petrescu se sprijinea pe prozele sale numeroase observații psihologice („Luciditatea spordește emoția, după cum atenția mărește durerea de dinți“), ridicată însă la rangul de adevăruri cu putere de universalitate. Sigiliul ființei umane îl dă tocmai faptul că „emoțiile“ nu au un caracter exclusiv sau precumpănitor fiziologic, ci sînt în funcție de reprezentările conștiinței, așadar de intelectualitate și conștiință. Răsturnînd prejudecăți curente adînc înrădăcinate, Camil Petrescu putea afirma că intensitatea pasională este în funcție de amplitudinea reprezentărilor conștiinței, că, așadar, adîncimea emoției, departe de a fi ocultată de razele de lumină ale inteligenței, este strîns condițio-

nată de intensitatea activității intelectuale. Teza sa finală este cu totul vrednică de a fi reținută: „...conștiința și intelectualitatea nu sînt epifenomene, ci motive generatoare ale întregii vieți sufletești, care nu e constituită din «elemente», ori «fundamente», intensitatea pasională fiind ea însăși în funcție de conștiință; într-un proces invers decît cel socotit normal. Cită conștiința atîta pasiune, deci atîta dramă“¹³.

Hamlet va rămîne, de-a lungul întregii activități de autor dramatic și critic teatral a lui Camil Petrescu, modelul suprem al „personajului esențial dramatic“. Conștiința eroului shakespearian este într-adevăr „într-o permanență hulă interioară“, în ea se luptă „imagini și judecăți contradictorii despre cei vinovați, despre sensul vinovăției în lume etc.“ Othello nu i se părea interesant ca „tip“ al gelosului (ca simplu „caracter“, cu alte cuvinte, în sensul unei forțe unitare, neinfluențabilă de evenimente), ci ca personaj încarnînd o „dramă în conștiință“: „...prin faptul... că suflul shakespearian îl amplifică în imanența conștiinței, îl menține între marile creații“. În teatrul lui Molière, simpatia constantă a lui Camil Petrescu va merge către personajul Alceste din *Mizantropul*, dominat în traiectoria sa de revelațiile succesive în propria conștiință, și nu către Harpagon, în care vedea, probabil, un simplu „caracter“.

Teoria lui Camil Petrescu despre intelectualitate ca însușire inalienabilă a personajelor dramatice superioare și despre „intelectualul, fluctuant în conștiință“ ca „personaj esențial dramatic“ în „drama absolută“ își va găsi aplicații dintre cele mai interesante în ideile sale despre arta actorului. Ca o consecință firească a tezelor despre natura „dramaticului“, el va cere, înainte de toate, actorului superior „capacitatea de emoție morală (în sensul filozofic al cuvîntului, nu în cel de etic)“¹⁴. Termenul nu pare prea precis, la prima vedere: înțelesul lui nu devine clar decît dacă îl integrăm contextului în care a fost utilizat.

„Capacitatea de emoție morală“ era opusă de autorul „Tezelor și Antitezelor“ „emoției lacrimilor și disperării verbale“. Intensitatea afectelor fiind direct proporțională cu adîncimea contactului cu lumea, reprezentarea scenică a sentimentelor devine cu atît mai autentică cu cît e mai reală prezența în conștiință a unui asemenea contact multiplu ramificat. „Cu cît un organism moral e mai complex, mai adînc, mai ramificat, mai sensibil la contactul cu lumea exterioară, cu atît e

¹¹ *Ibid.*, p. 361.

¹² *Camil Petrescu*, Addenda la *Falsul Tratat*, în *Teatru*, ediție definitivă, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1947, vol. III, p. 511.

¹³ *Ibid.*, p. 512.

¹⁴ *Camil Petrescu*, *D-ra Maria Ventura și Bernard Shaw în Teze și Antiteze*, ed. cit., p. 350.

mai real (în sens scenic). Dacă, răsfrînt în interior, ia cunoștință de el însuși, e încă și mai real. Suferința lui ia proporție și e de nevindecă¹⁵. Bogăția vieții interioare este singura care poate conferi densitate și substanțialitate expresiei scenice. Faptul că jocul conținut și citeodată zguduitor al unui actor ca G. Storin căpăta tot mai mulți admiratori i se părea cronicarului dramatic Camil Petrescu un semn reconfortant al unei schimbări de optică în mentalitatea timpului.

Critica teatrală a lui Camil Petrescu, desfășurată timp de aproape un deceniu în paginile ziarului „Argus” (articole ale sale despre teatru pot fi găsite însă în numeroase alte publicații: „Flacăra”, „Rampa”, „Cuvîntul liber”, „Cetatea literară”, „Sinteza”, „Universul literar” etc.), a utilizat constant în judecarea fenomenului teatral criteriile mai sus definite. Intensitatea emoției și adîncimea concepției îi apăreau strîns corelate în arta actorului. În „Argus” din 15 noiembrie 1924, scriind despre spectacolul cu *Kean* de Kasimir Edschmid, după Alexandre Dumas, piesă al cărei erou era un actor cu reputația „genialității”, Camil Petrescu dezavua în termeni violenți piesa. El nu ezita să o califice, atît în forma originală cît și în versiunea pe care i-o dăduse Edschmid, drept un „model de mediocritate”, deoarece nu ar fi propus prin imaginea celebrului Kean decît „surogate de genialitate”, „un surogat grandilocvent, un surogat detracat”. Interesante pentru noi sînt motivațiile unei asemenea judecăți negative, deoarece ele oferă o expresie limpede a distanței între concepția curentă despre arta actorului („virtuozitatea” este un concept-cheie al unei asemenea concepții) și înțelegerea lui Camil Petrescu despre arta teatrală. „Geniul lui Kean e un geniu al cabotinajului” — scria cronicarul dramatic al „Argus”-ului. „Noi l-am vrea pe actor altfel. Cuprinzînd în el toată gama simțirii omenești, de la seninătatea transcendentă la suferința crispată. Un geniu e o interpretare a lumii (a existenței, a adevărului, a iubirii).”

Arătînd, în treacăt, că piesa *Kean* i se părea chiar „mult mai puțin decît *Cyrano de Bergerac*”, pentru care de asemenea nu avea o prețuire excesivă („fermecătoarea acrobație de rime” a lui Edmond Rostand nu era de natură să entuziasmeze pe teoreticianul „dramelor în conștiință”), cronicarul se reîntorcea la exemplul său superlativ: *Hamlet*. „De altminteri nimeni în afară de acel semizeu care a fost Shakespeare nu a putut realiza pe scenă un geniu. Gîndiți-vă cîtă depărtare e de la Kean și pînă la *Hamlet*.”

A reprezenta pe scenă un actor de geniu presupune o înțelegere prealabilă a ceea ce înseamnă geniul artistic, deoarece altminteri arta actorului riscă să fie redusă la cabotinaj și pură virtuozitate. Camil Petrescu își formula în termeni tranșanți poziția, în care descoperim o exemplificare a *credo*-ului său estetic: „Trebuie să fie Hamlet, un bun Hamlet interpretul, înainte de a fi Kean. Una fără alta nu e de înțeles.” Interpretului principal al rolului Kean, Tony Bulandra, cronicarul îi reproșa, pe fondul exigențelor extreme formulate mai sus, că „i-a lipsit geniul... adică acea inteligență vastă, complexă și acea elementară durere în momentele de revoltă”. Ceea ce nu-l împiedica să constate, dincolo de o asemenea rezervă principială și decisivă (dacă ne raportăm la concepția sa programatică despre arta actorului), că Tony Bulandra, în rolul lui Kean, „a fost elegant, viu, sincer, plin de mișcare, vehement în apostrofă” și să conchidă că este „cel mai frumos rol din cariera acestui actor”¹⁶.

Exigențele față de jocul Mariei Ventura, din cunoscutele articole dedicate acestei actrițe, parțial reproduse în „Teze și Antiteze”, sînt formulate în același spirit. Jocul celebrei actrițe i se părea intransigentului cronicar perfect adaptat eroinelor lui Porto-Riche, Bernstein sau Bataille, cu totul insuficient însă cînd era vorba de a da viață unui personaj de complexitatea Ioanei d'Arc a lui Bernard Shaw. Ne este greu să ne dăm seama astăzi de justetea observațiilor lui Camil Petrescu, formulate în răspăr evident cu marea majoritate a criticilor timpului, dar se cuvine să recunoaștem că fundarea teoretică a argumentelor sale era dintre cele mai solide. Puterea de persuasiune a cronicii dedicate spectacolului cu piesa lui Shaw (reprezentată la Teatrul „Regina Maria”, în februarie 1926, cu Marioara Ventura în rolul principal) venea din adîncă înțelegere a textului lui Shaw și din confruntarea implacabilă a jocului actriței cu însușirile intrinseci ale personajului. Obiecția centrală era cea de „joc exterior”. Camil Petrescu pleda mai convingător ca oricînd cauza „adîncimii” și „interiorității” în construcția unui asemenea rol: „...nu se poate concepe — e clar — artist mare, fără viață interioară. Și nu se poate concepe o viață interioară lipsită de inteligență profundă cu aplicație directă vieții, fără o sensibilitate receptivă, față de o cît mai complexă varietate de senzații, fără o neconținută curiozitate, și fără o imensă do-

¹⁶ Camil Petrescu, *Cronica teatrală*. „Kean” de Kasimir Edschmid după Alexandre Dumas, în *Argus*, XV, 3472, 15 noiembrie 1924.

¹⁵ *Idem*, p. 350.

rință de a cunoaște adevărul“. Odată formulate asemenea principii, sentința criticului cădea necruțătoare : „D-ra Ventura n-are antrenamentul necesar unui rol mare. N-are acea inteligență superioară avidă de adevăr. Intelectualitatea d-sale, care a înșelat pe mulți, e superficială și ține în bună măsură de snobism. Simbolistă când era simbolismul la modă, eroină de-a lui Bataille, când autorul acesta cucerise Europa, acum se prezintă cu Bernard Shaw, dar nu ne-ar surprinde să aprecieze și pe d. Victor Eftimiu.“¹⁷.

Credincios convingerii sale că adevărata emoție dramatică o poate comunica numai actorul la care emoția are la bază un proces intelectual autentic, plecînd de la înțelegerea complexă a personajului, Camil Petrescu formula, cu prilejul analizei critice a jocului Mariei Ventura, distincția, de reală importanță pentru estetica teatrului, între emoția „profesională“, cea în care actorul „intră în nervi“ prin stimulul unor gesturi exterioare, și emoția pornită din „centrii de gîndire și de afectivitate“. Cronicarul dramatic părea să distingă între „actorii de temperament“, care adeseori se mulțumesc să-și provoace emoția prin mijloace exterioare, și actorii la care emoția este controlată și dirijată de o înțelegere superioară a rolului. Jocul Mariei Ventura în *Aimer* de Paul G raldy i se părea a confirma teoria oarecum paradoxală, dar foarte justă, a lui William James despre influența și anterioritatea gestului în producerea emoției : „Sînt diverse moduri în care actorii de temperament se sugestionează și își produc această emoție : unii printr-o crispare a ochilor (I. S rbu, etc.), alții prin ascultarea propriei voci, deobicei gravă și caldă (Manolescu), alții printr-un mers agitat în scenă sau, în cazul d-rei Ventura, prin crispare și jocul m nilor.“ Fără a t g dului puterea de comunicativitate și contagiune a unei asemenea emoții, Camil Petrescu o consideră inșă inferioară celei călăuzite de intelectualitate. Superioritatea emoției pornite din „centrii de gîndire și de afectivitate“ venea din faptul că era „canalizată“ și „distribuită“, că era o „trăire dirijată“ în funcție de o înțelegere

¹⁷ Camil Petrescu, D-ra Maria Ventura și Bernard Shaw în Teze și Antiteze, p. 351.

adincă. În cazul dintii, „emoția“ avea inșă un caracter inevitabil superficial : „Accentul e patetic, glasul e tremolo, gestul e întreg. Totul e inșă numai un cocon din care a zburat crisalida — fluture“¹⁸.

Scriind, un an mai t rziu, o serie de articole în „Argus“ despre jocul celebrei actrițe Emma Grammatica, aflată în turneu la București, Camil Petrescu își manifesta admirația pentru „prodigioasa“ interpretă italiană, dar nu șov ia nici de astă dată să formuleze o serie de rezerve, intr-un spirit nu prea îndepărtat de cele emise în legătură cu jocul Mariei Ventura. Virtuozitatea extraordinară a Emmei Grammatica, actriță capabilă să treacă de la un rol la altul cu o ușurință uimitoare, demonstr nd o experiență scenică „fenomenală“, nu-l împiedica pe cronicar să descopere și aci „greutăți de canalizare a emoției“. Camil Petrescu căuta să explice o anumită „lipsă de intensitate“ în jocul Emmei Grammatica prin faptul că artista se lăsa invadată de emoție, fără să o controleze printr-o građație adecvată : „E o emoție de care actorul nu dispune c nd vrea, nu o poate reține, nu o poate dirija și mai ales nu o poate folosi intr-o singură izbitor  care să infioare“¹⁹. Mai t rziu, în „Modalitatea estetică a teatrului“, vorbind despre Emma Grammatica, de astă dată ca o continuatoare a Eleonorei Duse, Camil Petrescu accentua calitățile jocului ei, care o distingeau de posteritatea *naturalistă* a jocului Eleonorei Duse (de acele „glorii teatrale patetice, la care suspinele sugrumate, impresia de sufocare, zbuciumul pieptului, timbrul vocii alarmate, giffielile dramatice... erau folosite acum cu automată virtuozit te“) : „...Emma Grammatica arată în jocul ei ceva din adinca sinceritate omenească, din grija delicată a nuanțelor, din convulsia unei emoții reale, care sînt condiția, numai liminară e drept, a artei dramatice — dar și necesară“²⁰.

¹⁸ Ibid., p. 342.

¹⁹ Camil Petrescu, Cronică dramatică. Teatrul Eforia : Spectacolele Emma Grammatica în Argus, XVIII, 4370, 9 noiembrie 1927.

²⁰ Camil Petrescu, Modalitatea estetică a teatrului, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1937, p. 64.

VIRGIL MUNTEANU

Cocoșețel, cocoșețel...

...dar cocoșa-i șade bine! Știi povestea. Biata mamă, cum știe ea să se amăgească, în ce fel știe ea să-i dea nefericitei odrasle o iluzie, cum încearcă ea să pună stavilă compasiunii sau zeflemelei... Cocoșețel, cocoșețel... Vorbele astea, de o neamăipomenită duioșie, vorbele astea, atât de naive, atât de triste, îmi vin adesea în minte. Ori de câte ori...

Un actor mă întreabă: ți-a plăcut cum am făcut rolul? În linii mari, da, îi răspund, frumos, bine gândit, dar, cam fără relief, cam monoton în ultima lui parte. Ai citit textul? mă întreabă. Păi, dacă l-ai citit, trebuie să-ți fi dat seama că scade, se subțiază, se pierde spre final. Ce voiai să fac, să pun vorbe de la mine? Să țiș mai tare? Și așa țiș cam mult, îndrăznesc. Țip, să se audă. Uși în ce sală jucăm? Ce, joc la Teatrul Foarte Mic? Te și agiți foarte mult, încerc eu. Nu mă agit, mă mișc, n-ai auzit de plastică, de expresivitatea corpului? Vrei să-mi turui vorbele la rampă, ca pe vremea lui Demetriade? Eroul nu-i atât de crud pe cât încerci tu să sugerezi, zic, el... Nu-i crud? Ai uitat ce spune pe la pagina 12, că mi-am și notat: „îmi vine să-l omor cu mina mea”. Spune, sau nu spune? Spune, convin, dar așa vine vorba, nu trebuie... Ascultă, domn'e, asta-i dramaturg serios, nu se joacă cu replicile, ca Sorescu. Mie să-mi spui drept, ți-a plăcut sau nu? În linii mari, da, dar... Dar așa ești tu, circotaș, numai că, vezi, publicul,

adevăratul meu judecător, e de altă părere.

Un regizor mă întreabă: ești de acord cu viziunea mea? N-aș prea fi, zic, și uite de ce: sărăcești textul! Nu-l sărăcesc, se repede, îl simplific. De ce să simplifici? Cum, de ce? Ca să se înțeleagă ceva. Păi, dacă lasam textul așa cum e, mai pricepea vreunul despre ce-i vorba? Uite-te și tu în sală: astea-s capete să bagi în ele vreo idee mai complexă? Trebuie să le dai totul gata mestecat. Dar ai tăiat cu nemiluita, și nu întotdeauna foarte chibzuit! Nu se mai înțelege dacă o iubește sau nu pe logodnica lui. Nici nu mă interesează să se înțeleagă. Ce-mi pasă mie dacă iubește sau nu? Luptă? Luptă! Mi-e destul. Dar autorul a vrut altfel. El și-a gândit personajul mai complex, mai uman. Ce-mi pasă mie cum l-a gândit autorul! El a scris piesa și a murit fără să-i fie foarte limpede ce-a vrut să spună, cât e el de clasic. De unde vrei să fi știut el cum gândesc și simt cei de peste trei sute de ani? Dar tu știi cum gândesc și ce simt cei de azi? Ce-mi pasă, mă repede, ce, eu fac spectacole pentru public? Îi place, bine, nu, atita pagubă. Înseamnă că n-a înțeles, cum n-ai înțeles nici tu, deși puteai să citești măcar programul, am acolo argumente teoretice imbatabile...

Un coleg mă întreabă: ți-a plăcut nevestă-mea în ultimul film? E fotogenică, răspund, dar cam trecută. Cum, trecut, la patruzeci de ani? Păi, zic, personajul are douăzeci! De unde ai mai scos-o?

Ce, un băiat de douăzeci și cinci de ani nu se poate îndrăgosti de o femeie, mai, hm, mai matură? Vrei să-ți dau exemple din viață? Nu, încerc, dar în film e vorba despre altceva. Și, apoi, e cam moale, cam limfatică. Asta-i culmea, sare colegul, te știam om cu gust, cu experiență. Nu mai poți deosebi o ingenuă, o fire melancolică, meditativă, de... ce spuneai? Uși ce meserie are eroina? E cercetătoare! Ce voiai să faci din ea, o amazoană? Ai prejudecăți, dragul meu!

Un director mă întreabă: ce zici, e bun repertoriul meu? Ar fi, zic... bravo, mă întrerupe, gând la gând!... Ar fi, reiau, dacă ai avea una-două piese contemporane mai de substanță! Cum, mai de substanță? sare. Cu piese de substanță vrei să-mi fac planul? Sau, dacă ai avea un clasic... De unde bani, să montez un clasic? Se poate și cu bani mai puțini! Se poate, nu zic nu, dar ce clasic mai e ăla? Uite, pune și tu un Shakespeare. Cu cine? Cutrupa asta? Atunci, un Molière. Molière, cine mai joacă! Sau, Caragiale! Caragiale? După ce l-au întors toți pe toate fețele? Atunci, D. R. Popescu. Ești nebun? Vrei să-mi dau foc la valiză? Atunci, de ce mă mai întrebi? Ca să-ți aflui părerea, deși văd că nu m-ai înțeles. Cu repertoriul ăsta, așa, subțire, cum crezi tu, așa, ușurel, străbat o perioadă de tranziție, de ce nu vrei să înțelegi? Chiar! De ce nu înțeleg? De ce mă încăpăținez să nu înțeleg dragostea pătimașă, oarbă, a vreunei biete mame pentru odrasla ei: cocoșețel, cocoșețel, dar cocoșa-i șade bine...

CRONICA DRAMATICĂ

ACTORII ȘI REPERTORIUL

Am intrat în cea de a doua jumătate a stagiunii, un nou eșalon de premiere se adaugă celor prezentate pînă acum și starea noastră de nemulțumire se prelungeste.

Sigur, am putut consemna noutăți în ceea ce privește promovarea dramaturgiei, au apărut titluri noi, au debutat dramaturgi tineri, au fost reluate piese valoroase. Nu, însă, pe măsura așteptărilor.

Sigur, sînt de consemnat spectacole bune, unele chiar foarte bune, de ținută, de profesionalitate. Nu, însă, pe măsura așteptărilor.

Sigur, și-au spus cuvîntul, în realizarea acelor spectacole care ne-au trezit interesul și au larg ecou în public, mulți regizori, în majoritatea lor tineri. Nu, însă, pe măsura așteptărilor.

În prefețele la rubricile anterioare ale „Cronicii dramatice” ne-am străduit să punem în lumină, sintetizînd, care sînt punctele nevralgice, părțile neimplinite, hiatusurile vieții noastre teatrale, în perioada de timp cuprinsă între două apariții ale revistei sau într-o perioadă mai mare de timp, dacă neîmplinirile ni s-au părut cronice.

Dacă vă amintiți, sau dacă aveți curiozitatea să revedeți prefețele noastre, veți observa cu ușurință că starea de nemulțumire avea întotdeauna drept cauză întocmirea, în ansamblu defectuoasă, a repertoriului. Fără a omite ce este bun, ce este corespunzător exigențelor, criteriilor politice și culturale, necesităților publicului, am fost nevoiți să constatăm și să consemnăm, ca atare, lipsa de inițiativă, de curaj și, s-o spunem deschis, lipsa de cultură teatrală și de orizont politic, arătate de nu puține teatre în alcătuirea programului lor repertorial.

Cele mai grave consecințe ale acestor tare au fost și rămîn apariția și menținerea pe afișul multor teatre a unor piese de valoare mediocră, cu idei puține, cu pretenții minime, cu mesaj firav; piese românești sau străine nevinovate, care nu-și asumă nici o răspundere, care nu-și propun mai mult decît să amuze, nevinovate dacă locul lor în repertoriu ar fi cel cuvenit, adică accidental și periferic, dar care, prin aglomerare, prin abundență, ies de sub semnul inocenței.

Am vorbit, la vremea cuvenită, despre rezultatul dăunător al prezenței masive, dominante, a pieselor de asemenea factură în repertoriile teatrelor.

Vom scrie acum despre o altă consecință, nu mai puțin păgubitoare pentru teatrul românesc. Vorbim, în toate sectoarele vieții sociale, în toate domeniile de activitate publică, despre utilizarea cu maximă eficiență a potențialului creator, despre folosirea la parametri tot mai înalți a tuturor capacităților noastre.

Teatrul românesc dispune, pe întregul său arie geografică, dar, mai cu seamă, în Capitală, de un uriaș rezervor, cu adevărat bogat, inepuizabil. E vorba de actori. Avem actori de mare valoare, capabili, prin talentul lor și prin puterea lor de muncă, să răspundă oricăror exigențe, să poarte pe umerii lor marile roluri ale repertoriului contemporan sau clasic. Este cea mai puternică rezervă de

valori artistice de care a dispus teatrul românesc în toată istoria sa. Cum este folosită această rezervă? Cum este exploatat acest zăcămint? Nu se irosește această bogăție, utilizând-o în investiții minore? Nu se irosește prin ne folosință sau prin folosință nechibzuită? Dacă avem aur și-l folosim ca să confecționăm pioaneze și blacheuri, sîntem niște gospodari cel puțin nepricepuți. Dar dacă avem mari actori (talente interpretative pentru care teatrul multor țări ale lumii ne invidiază) și-i folosim ca să joace în piesuțe fără suflu, în fleacuri dramatice efemere, ce sîntem?

Nu cunoaștem — nu avem cum! — creații actoricești în roluri mechine. Oricît ar fi de înzestrat un actor, oricîtă inteligență, oricîtă strălucire ar avea, el nu poate înălța un personaj fără substanță, pe înălțimi. El coboară, fără voie, fără putere de împotrivire, la statura personajului mediocru. V-ați pus întrebarea, care sînt — lăsînd la o parte cîteva, puține, excepții — creațiile acestei stagiuni, ale celor mai importanți actori bucureșteni? Ce sens, ce semnificație are pentru bilanțul realizărilor lor acest sezon teatral? Ce au dat ei din ce sînt datori și dornici să dea publicului?

Nu mai dăm exemple. Un singur exemplu ar atrage după sine altele și nu ne-ar ajunge spațiul pentru a înșirui toate numele actorilor importanți care așteaptă un repertoriu pe măsura talentului lor.

Să nu uităm: avem aur, e păcat să-l irosim iresponsabil, folosindu-l pentru pioaneze și blacheuri.

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „ION VASILESCU“

DULCEA IPOCRIZIE A BĂRBATULUI MATUR

de Tudor Popescu

cearcă, printr-o nevinovată stratagemă, să obțină un mic concediu matrimonial. Profitînd de plecarea soaței la anuala cură balneo-climaterică (obligație căreia el a izbutit să-i tragă chiulul!), bărbatul matur face un chef cu „băieții“ și e pe cale să se abată și de la o altă poruncă înscrisă, de altminteri, și în Tablele Legii; viața, însă, îl pedepsește, aruncîndu-l într-o încurcătură penală de tot hazul, unde e și „caz de omor“... Mătușa casei, firește fată bătrînă, vigilentă și caraghioasă, prietenul atoateînțelegător și simpatic, „gagica“, dulce ingenuă și bine intenționată în pofida aparențelor acuzatoare, inevitabilul ofițer de miliție și, în sfîrșit, nevasta, în clasică postură de consoartă teribilă, cicălitoare și geloasă, dar indispensabilă echilibrului dir. „micul infern“ casnic, alcătuiesc, cu toții, o binecunoscută galerie de personaje ale familiei dramoletelor și comedioarelor din teatrul nostru interbelic. În *Dulcea ipocrizie a bărbatului matur*, ele se arată structural neschimbate, deși, firește, cîteva trăsături noi au mai apărut în înfățișarea exterioară. Ce caută aceste personaje de muzeu în lumea eroilor lui Tudor Popescu, nu e prea clar. Mazilian intitulată, mica farsă este, probabil, rodul urui moment de relaxare a dramaturgului, o scurtă vacanță a spiritului, după cercețarea încordată a unor destine dramatic prinse în cleștele istoriei (*Scaunul*,

Data premierei: 4 ianuarie 1980.

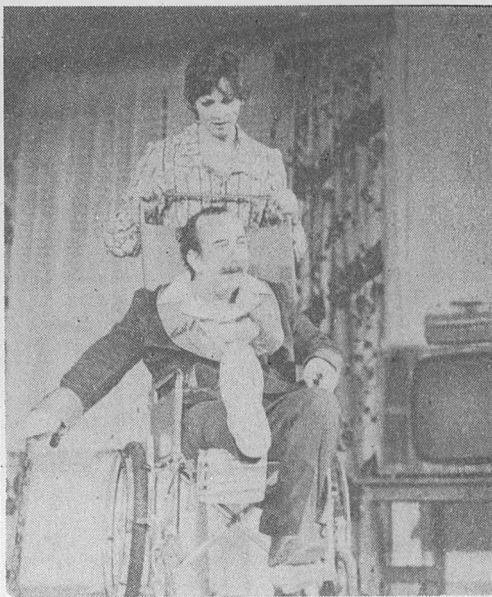
Regia: ALEX. TOCILESCU. Scenografia: CONSTANTIN RUSSU.

Distribuția: HAMDİ CERCHEZ (Dinu); SANDA MARIA DANDU (Ioana); MARIETA LUCA (Sibila); CONSTANTIN RĂȘCHITOR (Pa-ul); ADINA POPESCU (Otilia); DANIEL TOMESCU (Ofițerul).

Bărbatul matur, bine instalat în slujbă și în confortul conjugal, obosit de sta-tornica-i și îndelungata-i căsnicie, în-



Adina Popescu



Sanda Maria Dandu și Hamdi Cerchez

Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă; deci, o scriere fără pretenții, blind dojenitoare la adresa soților care... și a nevestelor care..., o glumă casnică, extrem de departe de viziunea satirică din *Paradis de ocazie*, excelenta comedie feroce a dramaturgului, reprezentată în trecuta stagiune tot aici, la Teatrul „Ion Vasilescu“.

Teatru devotat dramaturgului, care a dat acum carului mic ceea ce a dat și carului mare, adică girul aceuiași scriitor regizor, Alexandru Tocilescu, și talentul unor vîrfuri actricești ale trupei. Spectacolul are ritm, originalitate și culoare, poartă marca lesne de recunoscut a directorului de scenă, prin gagurile subtile, aluziile parodice, muzica funcțională, ce dau o dimensiune grotesc-supra-realistă, adăugată, cu de la sine putere, situațiilor banale sau convențional însoțite. Actorii au răspuns cu precizie profesională solicitărilor regizorale și au uzat din plin de toate resursele lor, potențînd la maximum datele precare ale textului. Hamdi Cerchez îl potretizează cu farmec mualit pe bărbatul matur și persiflează acrișor „dulcea lui ipocrizie“, cu performanța de a da chip și glas convingător unui personaj inconsistent. În rolul-clîșeu al tiranicei consoarte, Sanda Maria Dandu demonstrează știința minuirii uneltelor comediei și dă măsura excelentei sale plasticități vocale, fiindcă

mai mult de jumătate din rol reprezintă înregistrarea pe bandă a unor pisălogeli conjugale — ingrată sarcină, cu brio executată, absența din scenă transformîndu-se într-o insidioasă prezență.. Marieta Luca assemblează, din amuzante bizarerii, într-o fină parodie de film polițist, un personaj scos parcă din paginile Agathe Christie. Constantin Rășchițor joacă exact ceea ce i s-a cerut, adică băiatul simpatic, de alături, cel ce la o bere vine primul și într-o încurcătură te lasă tot primul... Adina Popescu, la rîndul ei, este juna drăguță ce înnoadă ițele misterului, deznodîndu-le la fel de drăgălaș, iar Daniel Tomescu desenează, cu peniță subțire, un personaj imperturbabil, cu enorm haz sec. Găsim în acest spectacol investiții de fantezie, de grație comică și de profesionalism care onorează colectivul Teatrului „Ion Vasilescu“; ceea ce nu ne împiedică să regretăm că talentul viguros și prolific al dramaturgului Tudor Popescu se cheltuiește în fleacuri și în însăilări dramatice lipsite de însemnătate.

S-a dus o mare bătălie, s-au dat chiar lupte grele pentru demolarea Bulevardului, pe toate scenele lumii; e oare nevoie ca tocmai noi să începem a-l reclădi?

Mira Iosif

■ STRESS (PLOUĂ LA SOVATA)

de Mircea Radu Iacob

Data premierei : 1 noiembrie 1979.
Regia : MIRCEA RADU IACOBAN. Scenografia : GLORIA GĂMULEA-IOVAN.

Distribuția : CONSTANTIN COȘA (Curmei) ; ANCA ALECSANDRA (Nectara) ; DOINA IACOB (Severina) ; LIVIU RUS (Teofil) ; NICOLAE ROȘIORU (Șeful) ; DESPINA PRISĂCARU (Valențica) ; FLORIN GHEUCA (Pană) ; PIU BURNEA (Ospătarul) ; MIHAI DRĂGOI (Cetățeanul) ; SICĂ STĂNESCU (Domnul X).

Asistînd la reprezentația piesei lui Mircea Radu Iacoban, spectatorul are la început impresia că vede o comedie satirică la adresa birocrăției, cum multe s-au mai scris. Există aici un comic joc al ștampilelor, un ritual al formularelor trecute din mină în mină, o discretă și secretă rostire a unor cifre de borderouri, întrerupte de bătăile unor solicitori în oblonul unui ghișeu închis și de vocea profesionalizată a uriei funcționare, anunțînd ora oficială a deschiderii, în fine, de intrările scurte, nervoase și de observațiile stereotipe ale șefului de serviciu.

Încet-încet, acest mecanism se însuflețește, se umanizează. La început ne sînt indicate niște relații superficiale între personaje. Cele două funcționare nutresc o tandră înțelegere pentru aventurile nocturne ale celui mai tînăr funcționar (Teofil), ce întîrzie la serviciu și dormitează cu capul pe birou, dar și pentru micul subșef cu minucețe, îmbătrînit între formulare și ștampile. Lumea din afară, fie evocată, fie pătrunzînd în scenă, încă umanizează aceste umbre, ce oficiază ritualul birocratic. Optica scriitorului se schimbă subtil și, odată cu a lui, și a noastră. Ironia rece se modifică treptat către concilierea caldă a umorului. Mărunții funcționari, înțelegem, nu sînt elemente ale birocrăției, ci doar primele victime ale ei, constrînși să moară lent, între formulare. De aceea (motivație afectivă), și-au acordat o zi pe ar pentru a lua o masă tovărășească la res-

taurant. Sărbătoarea ștampilelor!, așa o numesc ei, o sărbătoare a eliberării, prin glumă și farsă, din condiția acelei morți banale. Umorul lunecă spre gag în sine, punctînd însă o tristețe ce se insinuează în sufletele personajelor, și atinge — prin loviturile de teatru și cu prilejul lor — în cîteva momente, starea de desperare. Un accident pare să sfirșească tragic petrecerea, dar autorul anunță și alte două finaluri probabile, mai facile, dar nu mai puțin îndreptățite, deoarece sînt pe gustul spectatorului ce nu doarește să-i fie contrariată starea de mulțumire de sine pe care o încearcă la vizionarea oricărei comedii. O imitație după Bernard Shaw, am spune, dar în *Pygmalion*, de pildă, posibilele finaluri ținteau către o continuitate logic necesară a relațiilor dintre personaje, de la punctul unde autorul le lăsase în devenirea lor, prin convențiile stabilite de el, vizînd o îndreptățire pe care viața ar putea-o da ficțiunii dramaturgice; aici, finalurile sînt reveniri la tonalitatea specifică comicului ficțiunii, atunci cînd ea e în pericol de a intra în evenimential, deci în întimplător, căpătînd astfel o tonalitate tragică, aceea a vieții.

Am vorbit aici despre piesă așa cum ne apare în reprezentație, deoarece viziunea spectacologică este a autorului însuși. Regizorul Mircea Radu Iacoban vedește ircontestabil talent, schimbările de registru comic fiind făcute, cum am mai spus; cu subtilitate; la fel, și în ce privește insinuarea vieții nemijlocite prin simboluri comice. Desigur, aici au avut partea lor de contribuție și actorii, al căror joc, diferențiat colorat afectiv și stilistic, se compune bine în ansamblu, dîndu-ne un spectacol unitar, fără nici un fel de stridențe. De aceea, realizările lor nu le vom rîta în ordinea preferințelor, ci urmînd convenția căetului-program. Constantin Coșa, în bătrînel funcționar Curmei, are gesturi încete, stîngace, datorate unui prelungit sedentarism. Funcționarul său e marcat de retractilitatea și de aerul naiv, de miop, al îmbătrînitului printre arhive, și izbucnește (sub imperiul vinului) în posturi caraghios fanfarone, gesturile lui stîngace căpătînd amplitudine, nu amploare. Anca Alecsandra, în mai tînăra funcționară Nectara, este exuberantă și provocatoare, rolul său fiind gîndit de autor în contrast cu al Doinei Iacob (Severina), liniștită, timidă, impresionabilă, relevînd fondul unei feminități tandre, generoase și infinit credule. Simțim, din jocul actriței, complexe datorate unui eșec sentimental. Dealtfel, resentimentele și sentimentele Severinei pentru șef apar la actriță într-o criză teribilă de viață launtrică expurgată în plîns, potolită apoi și intrată în derizoriul imitării (excellentă trecere de la grav la comic). În tînărul

funcționar Teofil, Livius Rus e o prezență simpatică, afectând timiditatea la provocările Nectarei. Nicolae Roșioru (Șeful) e scortos, cu morgia funcției. Despina Prisăcaru, Ir. Valențica, femeia de serviciu, transportând prin scenă „barul” șefului — sticle cu băuturi fine, pentru invitați — are mers înțepat și gesturi ireverențioase la adresa șefului, bineînțeles, în lipsa lui. Florin Gheuca în Moș Pană : jovialitate țărănească, sfătoșenie și gestulație largă, îngreunată de vîrstă. Prin sublinierea caracteristicului în tipic, Moș Pană rămîne în repertoriul actorului o creație memorabilă. Puiu Burnea este un ospătar oficiind în funcție cu un aer de derbedeu stilat, pronunțînd numele superiorului său cu atîta profundă considerație încît tonurile grave ale vocii se transformă în niște sunete gîjuite. Mihai Drăgoi e un cetățean cu privirea scormonitor agresivă, iar Sică Stănescu în Domnul X (nehotăritul admirator) ne prezintă o ținută excesiv îngrijită și o vorbire așezată, ardelenască, în care și accentele de indignare nu ies din disciplina formală a unei tonalități demonstrative.

Să nu uităm scenografia Gloriei Gămulea-Iovan, care ne înfățișează patru birouri ce compun secțiunea desfășurată a unui trunchi de piramidă, înlesnind, astfel, trecerea formularelor din mîină în mîină. Formula plastică participă la hazul spectacolului, fiindcă în partea a doua (la restaurant), după ce stilatul ospătar și ajutorul său așezaseră, cu ochi de arhitect, mesele, personajele, odată intrate, le mută în sus-amintita formulă, relevînd astfel stereotipia lor sufletească.

■ DOI PENTRU UN TANGO

de George Genoiu

Doi pentru un tango nu este ceea ce se cheamă o piesă bine scrisă, dar ne prezintă un univers relativ nou față de șabloanele caracterologice cu care ne-au obișnuit unii autori de drame cu subiect contemporan. Defectele piesei sînt și formale și de conținut și apar datorită nerăbdării, am putea spune chiar lăcomiei, autorului de a cuprinde cît mai multe fapte de viață între nodurile relațiilor pe care le-a stabilit între personaje. Două surori se edifică, una față de cealaltă, ca riște caractere nu numai distincte, dar și antitetice, datorită diferenței de

vîrstă, influenței mediului și factorilor ereditari (sînt surori doar după mamă). Tatăl joacă rolul de unchi întreținut în casa celei mai mari dintre fiicele sale și înțelegem că este un deșeu moral rămas sufletește în cadrele unor structuri sociale anacronice, care-i facilitaseră un derizoriu succes ca avocat și ca actor. Bănuim, undeva, în trecut, o dramă de familie, o greșeală a mamei seduse de megalomania unui om, în fond, lipsit de orice capacitate practică. Surorile au curtezani concepuți de autor tot antitetic : cea mică, un muzician velear timid, cea mare, un muncitor. Aici, inte-

Data premierei : 21 octombrie 1979.

Regia : CONSTANTIN DINIS-CHIOTU. Scenografia : VASILE ROTARU—RUXANDRA BIRSAN.

Distribuția : CONSTANȚA ZMEU (Cecilia) ; CONSTANTIN CONSTANTIN (Chiran) ; DUMITRU LAZĂR-FULGA (Candid) ; LIVIU MANOLIU (Calistrat) ; LIGIA DUMITRESCU (Camelia) ; MIRCEA CREȚU (Bilă) ; GEORGE SERBINA (Faraonu) ; CĂTALINA MURGEA (Rafira) ; DOINA DELEANU (Crina) ; GHEORGHE GHEORGHIU (Alexandru).

rezul autorului și al nostru se deplasează, brusc, de la relații la caracterul muncitorului (actul doi îi este, în întregime, consacrat, iar din actul trei, o bună parte) — reluare, în circumstanțe contemporane, a temei zădărnăcinate. Calistrat, curtezarul surorii mai mari, iată, nu a ajuns să fie orășean, și nici țaran nu mai poate fi. El este exponentul primei generații de muncitori. Acesta ni se pare personajul cel mai interesant al piesei, care se impune încet și sigur, concentrîndu-ne atenția asupra sa prin dezvoltarea cazuisticii etice a unei conștiințe ingenue plasate într-o lume căreia îi lipsesc coordonatele valorilor morale. Tehnician polyvalent, el renunță la locul de muncă din uzina unde deprinsese meseria, pentru a lucra pe cont propriu, pe la cetățeni. Econom din fire — dat al conștiinței etice țărănești — a devenit zgîrcit. Muncește din zori pînă în noapte, înstrăinîndu-se de sine, și dorește să-și întemeieze, pe relații pecuniare, o familie, drept care îi face convenita propunere surorii celei mari. Din lăcomie, intră în lanțul unor afaceriști de la care cumpără piese de schimb. Autorul îl surprinde în casa transformată în atelier și magazie de materiale, în momentele hotărîrii sale de

a-și recâștiga conștiința simplă, cinstită, de odinioară, de a reveni, adică, în cadrele eticii părinților săi.

Lui Liviu Manoliu i-a revenit sarcina să interpreteze acest personaj. El îi dă silueta și chipul unui bărbat singuratic de vreo 40 de ani, stângaci, bolovănos, vorbind mai tare decât s-ar cuveni (ca toți oamenii singuri), fumînd țigară după țigară în fața Ceciliei, pentru a face ceva cu minile, care, desigur, fără țigară ar atârna inerte, străine, trădîndu-i timiditatea. Hainele noi cad prost pe un trup obișnuit să poarte salopeta de lucru. După cum vedem, avem de-a face cu un comic de caracter care stîrnește risul nostru binevoitor.

În jurul acestei realizări actoricești prind viață scenică și alte personaje, dar ele sînt creionate mai slab, mai grăbit. uneori mai stereotip, de autor. Astfel, în Cecilia, sora mai mare, Constanța Zmeu nu a reușit să dea mai mult dramatism unui rol neaprofundat în sensul conștiinței lucide și triste. În sora cea mică, Crina, Doina Deleanu are irezistibil farmec, desigur, într-un rol mai viu, acela al tinerei încrezătoare în propriile-i forțe. Furitate și cruzime, ca o modernă urmașă a Diane. În Chiran, falsul unchi ratat, Constantin Constantin încearcă o prezență închisă într-un delir de grandoman. Mircea Crețu în Bilă, derbedeul bișnițar capabil de crimă, are suplețe și exuberanță.

Notabile, și celelalte prezențe actoricești, în roluri episodice: Dumitru Lazăr-Fulga, un îndrăgostit timid; George Serbina, psihologie slabă de victimă sigură;



Liviu Manoliu, George Serbina și Mircea Crețu

Ligia Dumitrescu, o femeiușcă vulgară; Cătălina Murgea, o mamă grijulie; și Gheorghe Gheorghiu, un tată ce nu izbuteste să treacă peste un soi de pisălogală morală (păcatul personajului). Regia lui Constantin Dinischiotu, transparentă. Scenografia lui Vasile Rotaru și a Ruxandrei Bîrsan este de un realism destul de banal.

Constantin Radu-Maria

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL GIULEȘTI

OPINIA PUBLICĂ

de Aurel Baranga

Dacă am sta să întocmim (cum și-a întocmit-o sieși, cîndva, Papini) lista „creditorilor“ lui Baranga, am găsi într-însa mulți bogătași, pe mai toți magnații dramaturgiei universale, în frunte cu marele nostru latifundiar Ion Luca Caragiale. Lor le „datorează“ autorul, pătimaș cititor de literatură și om de aleasă cultură, amploarea registrului său de creație, de la farsă la cea mai elevată comedie, vi-

goarea caracterelor, autenticitatea personajelor, „meșteșugul“ conflictului și al administrării loviturilor de teatru, strălucirea dialogului, iar dacă vom adăuga la toate acestea și consecvența cu care și-a întemeiat întotdeauna ficțiunea pe cea mai imediată realitate, punctul de pornire constituindu-l nu o dată (cum însuși ne-o mărturisește în *Jurnalul* său) un fapt de viață, vom înțelege de ce piețele lui Baranga s-au menținut, vreme de peste un sfert de secol, și se mențin încă, după prematura dispariție a autorului lor, cap de afiș al atât de numeroaselor teatre care le joacă, fără excepție, cu casa închisă. Așa cum va juca, fără îndoială, *Opinia publică* și Teatrul Giulești în stațiunea aceasta și, poate, și în cele următoare. Spectatori în stal, la rîndul nostru, am aplaudat cu aceeași voioșie avaturile lui Chitlaru, care, de două ori, dar la



Mihai Stan, Sebastian Radovici, Mircea Dumitru, Radu Panamarenco și Ștefan Mihăilescu-Brăila



Rodica Mandache și Sebastian Papiiani

Data premierei : 7 februarie 1980.
Regia : GETA VLAD. Decoruri : GEORGE DOROȘENCO. Costume : DANIELA CODARCEA.

Distribuția : SEBASTIAN PAPIANI (Chitlaru) ; ȘT. MIHAILESCU-BRĂILA (Directorul Cristinoiu) ; JEANINE STAVARACHE (Otilia, Gina) ; RODICA MANDACHE (Niculina Gologan) ; ROZINA CAMBOS (Maricica Tunsu) ; RADU PANAMARENCO (Băjenaru) ; MIHAIL STAN (Ioniță) ; MIRCEA DUMITRU (Braharu) ; SEBASTIAN RADOVICI (Manolescu) ; CONSTANȚIN COJOCARU (Pascalide) ; VASILE ICHIM (Turculeț) ; MIRCEA CRUCEANU (Constantin Brana-Opinia publică) ; ION ANGHEL (Spectatorul revoltat) ; SERGIU DEMETRIAD (Regizorul spectacolului) ; SIMION NEGRILĂ (Ciornei Gheorghe) ; IARODARA NIGRIM (O secretară) ; LUIZA DERDERIAN (O femeie din sală) ; ION CHIȚOIU (Regizorul de culise) ; ION COLOMIET (Calamariu) ; MUGUR ARVUNESCU (Dumitraș).

altă scară a iluziei, e, în virtutea unei așa-zise protecții, avansat tocmai când urma să fie dat afară, am aplaudat, am ris adică de versatilitatea, ipocrizia și lașitatea „șefului” și a unora dintre colegii săi, am apreciat din nou toate reușitele de critică socială și etică ale moralistului Baranga, pe care, de 13 ani încoace, le-a relevat cu judiciozitate critica dramatică și cea literară. Și, totuși, nici truculența, nici valoarea de sancțiune a risului nostru — acel „risus ultor” de care

vorbeau cei vechi — n-au mai fost, parcă, aceleași ca la premiera absolută a *Opinieii*, și aceasta pentru că o bună parte dintre monștrii acelor ani au început, din fericire, a se fosiliza : dacă și astăzi primim, ca și atunci, ziarele de abonament cu două zile întârziere, dacă și astăzi televiziunile externe și știrile de la corespondenți mai seamănă câteodată cu cele din „Flacăra vie” și dacă, în general, ziarul nostru cel de toate zilele e încă departe de acel pe care îl visa Chitlaru, au dispărut, în orice caz, condițiile obiective care făceau posibile ședințe ca aceea care ocupă o jumătate din actul al doilea, au dispărut, vreau să zic, cu desăvârșire, înscenările în care se puneau la cale arderile de vrăjitoare, fiindcă a crescut conștiința demnității individuale, fiindcă, scrisă sau vorbită, a sporit cu adevărat ideea formulată aproape programatic în titlul piesei, ideea de *Opinia publică* — și mă întreb cât pricep din cele ce se petrec pe scenă tinerii care au fost scutiți de a trăi acele zile. Și acum, când s-a așternut un de bună-seamă veșnic zăbranic pe acea realitate, când culoarea neagră nu mai reflectă cu aceeași strălucire incandescența talentului satiric al lui Baranga, ni se pare a descoperi cu delicii un alt spectru de lumină (și ce mult ne-ar fi plăcut să ne întâlnim, în această „lumină”, și cu lectura regiei !), parcă obturat la data premierei absolute, o altă față, „nevăzută” pe atunci, a talentului său, pe care Baranga nu o mai „datorează” nimănui decât propriei sale personalități și în care, aici, în *Opinia...*, la fel ca aiurea, dindărătul riguroaselor ziduri ridicade de moralist, zimbește, tainic, poetul. Un bun ziarist, Chitlaru ? Poate, în intenție și prin contrast cu colegii săi, mai toți, niște nulități patente, dar prețul soluțiilor sale (titularul rubricii de umor să meargă...

la morgă, cronicarul cinematografic să infirmeze cititorii cîți bani s-au irosit cu un film prost etc.) este mai degrabă unul simbolic, decurgînd dintr-un limpede și bogat izvor de poetică fantezie, aceeași fantezie care îi prilejuiește imaginea cu viața precum o... pendulă, care îl îndeamnă să cînte și să joace cu Marcica * Tunsu (ea însăși rodul debordantei fantezii a autorului, mergînd, parcă, aici, pînă la granițele absurdului), aceeași poetică fantezie care îi inspiră „elogiul nebuniei“ — de fapt, al cutezantei — de la finele actului I, aceeași generoasă fantezie fără de care cele cîteva profesii de credință rostite în fața colegilor săi sau în marginea rampei rămîn serbede și prăfuite, ca orice șablon.

Dar o comedie de Baranga, pusă în scenă cu conștiinciosul profesionalism al Getei Vlad, își păstrează oricînd valoarea, indiferent de cursul de o zi al aurului, sau de ceea ce i s-ar năzări că ar putea fi cursul aurului unui cronicar dramatic de-o zi. Care cronicar, apreciind interpretarea fără cusur a lui Sebastian Păpaiani (Chitlaru), nu-și poate alunga însă amintirea lui Beligan, cu discreta lui visare și cu ironia-i subreptice, și apreciînd, de asemenea, eforturile Jeaninei Stavarache (Otilia, Interpreta Otiliei), evident depășită de rol, mai ales de al doilea rol, unde, în loc să meargă pe relaxare și răsfață, s-a crispat pînă la vibrare, cele ale Rodicăi Mandache (Niculina Gologan), care a apăsât pe pedală „cît cuprinde“, și ale Rozinei Cambos („Maricica“ Tunsu), nu-și poate, iarăși, șterge din memorie imaginea Marcelei Rusu, într-adevăr de neuitat în cvadruplu-i rol de la premiera din 1967. Tupeu și aplomb a avut Șt. Mihăilescu-Brăila (Directorul Cristinoiu), după cum ne-a cucerit, ca întotdeauna, simpatia, într-un rol scurt, Ion Anghel (Spectatorul revoltat). Corecți și servindu-și rolurile, într-un ansamblu altminteri nu lipsit de ținută: Radu Panamarenco (Băjenaru), Mihail Stan (Ioniță), Mircea Dumitru (Braharu), Vasile Ichim (Turculeț) și ceilalți.

* *Atenție! așa: Marcica și nu „Maricica“ se cheamă personajul; deși medic ca formație, Baranga avea un foarte ascuțit spirit al limbii și știa, desigur, cît de frecvente sînt, în Oltenia, prenumele Marcel și diminutivul său Marcică.*

Radu Albala

TEATRUL DRAMATIC
DIN GALAȚI

BOCET VESEL PENTRU UN FIR DE PRAF RĂTĂCITOR

de Sütö András

Data premierii: 13 ianuarie 1980.

Regia: ADRIAN LUPU, MAGDALENA KLEIN. Scenografia: MIRCEA NICOLAU. Muzica: IOSIF HERȚEA. Versiunea românească: GELU PĂTEANU.

Distribuția: MITICĂ IANCU (Gavrilă Cheremuț); MIHAI MIHAIL (Predicatorul); VICTORIA SUCHICI-CODRICEL (Vădana Emma); LILIANA LUPAN (Lenuța); VIORICA HODEL (Măgduța); SANDA MARIA ULMENI (Tincuța); LENI ȘTEFĂNESCU (Marița); GABRIELA REDER (Tuța); VLAD VASILIU (Niculăiță); ȘERBAN BOGDAN (Jianu); ALEXANDRU NĂSTASE (Moș-Baba); LUCIAN TEMELIE (Capra); RODICA OBREJA (O fată).

Sütö András este un scriitor mare, și, ca în cazul oricărui scriitor mare, creațiile sale pot fi cu greu cuprinse în termenii precizi, dar seci, ai unei definiții. Operația ar fi cu deosebire dificilă în cazul operei dramatice, în care, printre blocurile de granit ale componentelor amplei sale trilogii, aflăm și grăuntele de nisip al acestei piese, scoțite de unii comentatori o lucrare minoră a autorului. Într-adevăr, comparativ, ea este un grăunte de nisip, dar de nisip aurifer. Căci această „farsă“ (cum Sütö însuși a subintitulat-o) ascunde, sub sclipirea replicilor hazoase, profunzimi de poezie și dramă care, în perspectiva istoriei (nescrise), capătă rezonanțe tragice. Mai apropiat — atît ca spațiu de amplasare a conflictului, cît și ca scriitură — de operele în proză ale lui Sütö decît de restul creației sale dramatice, piesa este povestea unui țaran văduv (Fügedes Károly, adică Gavrilă Cheremuț), tată a cinci fete-pietre în casă, care, dezamăgit de imposibilitatea de a ajunge „cadru“ pe linie obștească — deși a urmat sumedenie de

cursuri, toate „cu frecvență“ — se hotărăște să adere la o oarecare sectă religioasă, sperînd că astrel va căpăta cuvenita importanță în ochii semenilor și ai săi proprii. Rezultatul nu este, însă, decît o simbolică și lipsită de glorie moarte civilă, rău ce-i amenință — sugerează dramaturgul — pe toți „oamenii-instrumente“, aflați la *cheremul* împrejurărilor, căroră nu le opun o atitudine responsabilă. Cheremuț se izolează de colectivitate, o reneagă și devine astfel un biet „fir de praf rătăcitor“, renegat la rîndu-i. Originalitatea incontestabilă a piesei (în dramaturgia noastră, întîlnim modalități dramatice asemănătoare numai la Sorescu) stă tocmai în disimularea problemelor grave, cu implicații filozofice, sociologice, etice, sub masca viu colorată a farsei, cu neașteptate inflexiuni poetice; o formulă care amintește de teatrul popular medieval (farsa de bilci, teatrul de păpuși).

Însăși opțiunea pentru montarea acestui text (premieră pe țară în limba română) este un act cultural și teatrul gălățean merită toate laudele pentru a-l fi făcut. Gestul implică însă și o doză de risc, pentru că Sütö scrie într-o limbă care este numai a lui, o sinteză uluitoare de limbaj cult și grai popular, care cu greu își poate găsi un echivalent la fel de izbutit. Este un pericol pe care l-a simțit și autorul (după cum citim în excelentul program de sală) și care nu a putut fi evitat integral — deși Gelu Păteanu, semnatarul versiunii românești, este un traducător de forță și finețe —, ajungînd să greveze asupra spectacolului. Trecherile de la un registru la altul par abrupte și creează o impresie de artificial, de nefiresc, care putea fi contracarată numai prin intervenția regizorală. Regia a propus, ca o soluție viabilă, lectura textului în cheie brechtiană, actorii asumîndu-și o distanță rațională față de marionetisticele lor personaje, stimulînd o atitudine asemănătoare și în rîndul spectatorilor. Aceasta pare a fi viziunea cuplului regizoral Adrian Lupu-Magdalena Klein, care, însă — surprinzător pentru experiența lor spectacologică și, chiar, pentru personalitatea lor — s-au oprit la jumătatea drumului. Probabil, din dorința (lăudabilă) de a păstra justa măsură între veselie și gravitate; rezultatul este însă accentuarea discrepanțelor pomenite mai sus. Spectacolul pare insuficient omogenizat și finisat, deși fiecare compartiment al său este lucrat cu minuție și inventivitate, propunîndu-ni-se chiar cîteva imagini scenice memorabile („botezul“ lui Cheremuț, discursul Predicatorului, asistat de păpuși uriașe care rămîn în scenă pînă în final, și, mai ales, finalul însuși, în care „bocetul vesel“, pornit la imaginara înmormîntare a omului-instrument Cheremuț, strecoară un fior de tragism în mijlocul veseliei dezlănțuite). În acest sens,

un aport esențial îl au scenografia, semnată de Mircea Nicolau, sugestivă, perfect integrată ideii regizorale (afectată în parte, se pare — în seara spectacolului — de un accident tehnic care a făcut inutilizabilă una dintre piesele principale ale decorului) și ilustrația muzicală, discretă și expresivă.

Înrăși, un merit aparte revine regiei în îndrumarea actorilor, solicitați multiplu chiar de partiturile reduse ca întindere. În rolul lui Cheremuț, Mitică Iancu joacă admirabil drama omului dezamăgit în aspirațiile sale sociale, ca și comedia tașului autoritar sau a îndrăgostitului tomatic; are măsură, sobrietate și haz de bună calitate, nelăsîndu-se ispitit de comicul facil și dubios. Îi dă replica, în rolul Predicatorului, Mihai Mihail, vîdînd disponibilități vocale și corporale de actor „total“, o perfectă stăpînire a tuturor mijloacelor de expresie. Un cert profesionalism și o autentică sensibilitate caracterizează jocul Liliane Lupan; Victoria Suchici-Codricel s-a apropiat cel mai mult de stilul brechtian de care pomeneam. În roluri episodice, dovedind importanța seriozității și conștiinciozității profesionale în arta *colectivă* care este teatrul, se remarcă Sanda Maria Ulmeni, Viorica Hodel și, în special, Alexandru Năstase.

Ar fi bine ca regizorii să revină asupra spectacolului, imprimîndu-i mai multă vitalitate, mai multă spontaneitate, care să estompeze impresia de excesivă elaborare „la rece“ pe care o produce.

Alice Georgescu

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU — SECȚIA ROMÂNĂ

RĂCEALA

de Marin Sorescu

Teatrul de Stat din Sibiu este al doilea — după „Bulandra“ — care se apropie de *Răceala*. Piesă grea nu numai în ansamblul dramaturgiei lui Marin Sorescu, ci și în dramaturgia istorică însăși; piesă dificilă, care nu se lasă ușor supusă rigorilor scenei; piesă exactă, care nu permite „interpretări“ regizorale; piesă subtilă, care cere o inteligență suplă, o imaginație bogată din partea oamenilor scenei; piesă



**Radu
Basarab
și
Constantin
Stănescu**

Data premierei : 13 decembrie 1979.

Regia : IULIAN VIȘA. Scenografia : MIHAI MĂDESCU.

Distribuția : RADU BASARAB (Mahomed al II-lea); AVRAM BESOIU (Locotenentul); CONSTANTIN STĂNESCU (Pașa din Vidin); ALEXANDRU BĂLAN (Radu cel Frumos); ION GHIȘE (Pinzaru, un pribegit); MARIUS NIȚĂ (Toma); DAN TURBATU (Papuc); ANIȘOARA POPA (Stanca, soția lui Toma); RODICA TURBATU (Safta); PAUL MOCANU, TEODOR PORTĂRESCU, MIRCEA BIRLECI, BOREL TIRMONEA (Oșteni din castea lui Țepeș); MIRCEA HÎNDOREANU (Văcarul); WOLFGANG ERNST (Împăratul); KITTY STROFSCU (Împărăteasa); NICOLAE CĂLUGĂRIȚA (Zunis); GERALDINA BASARAB (Izabela); NAE FLOCA-ACILENI (Stratos); ION BULEANDRĂ (Ministrul); BENEDICT DUMITRESCU (Kaftangioglu); COSTEL RĂDULESCU (Beșleagă); OVIDIU STOICHIȚĂ (Țurcan); SORIN COLDEA (Marin Marin); EUGENIA BĂRCAN, EMILIA POROJAN, DOINA ALEXE-POPESCU, DANA LAZĂRESCU-POPA (Femei române).

ciudadă, în care personajul principal nu apare, dar domină. Nu e de mirare că, după premiera absolută din martie 1977, *Răceala* n-a mai fost înscrisă în nici un repertoriu. Teatrele au ocolit-o. Cu timiditate sau cu prudență. Știm că teatrele noastre sînt timide sau prudente. Rezultă limpede din repertoriile lor cumiņi că rareori își asumă riscuri mari. Spun toate acestea pentru a sublinia dintru început

meritul Teatrului de Stat din Sibiu (teatru cu un colectiv modest, în curs de sudare, de omogenizare), de a fi ales această piesă, de a se fi încumetat să propună un spectacol original, în multe puncte interesant, spre a dovedi, întii de toate sieși, că poate mai mult, că trebuie să încerce mai mult. Mă grăbesc să adaug că un merit îl are și regizorul Iulian Vișa, care, în ciuda tinereții sale, nu s-a sfiit să abordeze — e drept, cu o înfriziere de trei stagioni față de colegul său de generație Dan Micu — această piesă. E un semn, alături de altele, că ținăra generație de regizori își asumă riscuri și răspunderi mari. De-ar face-o mai des, dacă exemplul lor ar fi contagios. altfel ar arăta afișul teatral al stagiunii.

Revenind la spectacolul sibian, la care a participat întregul colectiv și invitatul Mihai Mădescu (autorul unei scenografii simple și sugestive, care se sprijină mai puțin pe formă și mai mult pe culoare), observăm că, fără să fie o reușită deplină, el este un progreș în activitatea teatrului, de unde și o primă constatare : creșterea valorii acestui colectiv, reintegrarea lui în circuitul național — după o nedorit de lungă absență — nu se poate face decît prin abordarea curajoasă, consecventă, fără sincopă, a unui repertoriu exigent. *Răceala* e o piesă de bază într-un astfel de repertoriu. O piesă dintre cele mai valoroase ale dramaturgiei noastre contemporane. Revista noastră a analizat pe larg textul (v. „Teatrul“ nr. 3/1977), punîndu-i în lumină calitățile. Să rezumăm : decurgînd nemijlocit din poezia lui Sorescu, *Răceala* este o metaforă, este metafora continuității poporului nostru, a nemuririi sale, în ciuda des repetatelor năvăliri, cotopiri vrăjmașe. A *răci* înseamnă a muri pentru a renaște, înseamnă *a dura*, înseamnă a dăinui peste timp. *Răceala* este, într-un sens, o piesă istorică, dar în alt sens, mai înalt, o

piesă *despre istorie*. Despre istoria poporului nostru. Raportată la milenii, ce înseamnă pieirea în luptă a unei generații? O răceală care trece într-o clipă. Vine o nouă generație, care o prelungeste pe cea dinainte, ca un om care, înzdrăvenit după o răceală, își continuă truda. Că momentul istoric concret este al vremii lui Vlad Țepeș nu are importanță: face parte din metaforă. Poate fi Vlad, putea fi Mircea cel Bătrîn, putea fi oricare dintre domnii acestui pământ, care au ținut piept atitor urgii. Aceasta este piesa. Cu învelși ei de replici strălucitoare (și, vom vedea, derutante), cu o acțiune al cărei mers nu e egal, cu destule ispite (sau capcane), cu o ultimă parte scrisă în altă cheie stilistică. Dar, cu o încărcătură poetic-filozofică de o extraordinară densitate, revărsată generos în pagini de acest poet și filozof atît de original care e Marin Sorescu. Spuneam că la edificarea spectacolului au participat toți membrii colectivului sibian. Am reîntilnit cu acest prilej interpreți din toate generațiile: Costel Rădulescu (Beșleagă), Avram Besoiu (Locotenentul), Mircea Hîndoreanu, cu o admirabilă compoziție în rolul Văcarului; apoi Constantin Stănescu, plin de umor subțire, în personajul Pașa din Vidin, Ion Ghișe, interpretul sensibil, de o mare simplitate și căldură, al pribeagului Pînzaru, Nae Floca-Acileni, cu o caricatură izbutită în rolul lui Stratos, Ion Buleandru, Kitty Stroescu, Ovidiu Stoichiță — actori buni ai generației de mijloc; în sfîrșit, Dan Turbatu și Marius Niță (interpreții lui Papuc și Toma), Rodica

Turbatu și Anișoara Toma (Safta și Stanca), Alexandru Bălan (Radu cel Frumos) — actori tineri, promițători. Cel mai bun din spectacol, Radu Basarab a fost interpretul inteligent, mobil, stăpin pe mijloacele sale, degajat și convingător, al lui Mahomed al II-lea.

Iulian Vișa a condus bine spectacolul, cu excepția părții finale, unde s-a lăsat depășit. Spiritual, cu inventivitate, Iulian Vișa edifică o reprezentare scăpărătoare la nivelul replicilor, al înțelesurilor imediate, ba chiar accentuează unele situații, relații, sene, pînă la a le conferi un caracter de bufonadă. Cu efecte imediate la public. Dar, după părerea mea, cu o pierdere ireparabilă: în prima parte, se rarefiază atmosfera reală, de marș pustii al unei oști năvălitoare, pâlște partea cruntă, crudă, amenințătoare a chipului lui Mahomed Cuceritorul, luminîndu-se doar partea de poet-îndrăgostit a acestui personaj simbolic. În ambele părți, o sugestie, o puternică sugestie a textului se pierde: Vlad, principalul personaj al piesei (absent!) nu-și face simțită prezența. Nu e prezent în îngrijorarea lui Mahomed, în îndoielile lui Radu, în eroismul Văcarului, al lui Toma și Papuc, în statornicia femeilor române. Nu e prezent, pentru că nu există îngrijorare, îndoială, pe de o parte; pe de altă parte, nu există eroism. Fără Vlad, fără permanența lui prezență în spiritul celorlalți, *Răceala* rămîne un spectacol neîmplinit. Aici, Iulian Vișa a greșit.

Virgil Munteanu

DIN DRAMATURGIA ȚĂRILOR SOCIALISTE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

EXAMENUL

de Jan Pawel Gawlik

Piesa polonezului Jan Pawel Gawlik face parte dintre acele lucrări dramatice numite îndeobște „curajoase”, deoarece conflictul, posibil în realitate, este expus net, cu sinceritate și simț al răspunderii. Multe dintre lucrările de acest fel se diluează pe parcurs, din pricina rezolvărilor grăbite și liniștitoare, Gawlik însă știe să meargă pînă la capăt, cu hotărîre și cu tact. Drama se petrece în mediul școlii, acest mediu prin definiție stabil, dar

totodată cum nu se poate mai permeabil la social. Ca și în mai vechea și exemplara piesă a lui Otto Ernst, *Institutorii*, și aici furtuna se dezlănțuie printre magiștri. Ne aflăm în alt punct al istoriei, într-o altă orînduire, dar e mereu uimitor și parcă năvălitor să-i vezi pe educatori expuși în condiția lor de oameni. Conflictul e simplu și brutal, purtînd accentul autenticității. Înaintea examenului de bacalaureat, unei eleve — tocmai ficeii primului secretar al județului — i se refuză nota de trecere. Eleva este într-adevăr nulă, totuși curajul de a afirma acest lucru și de a acționa în consecință îl are un singur profesor, tînăra Krystyna Chlebowska. Cum reacționează ceilalți — iată o situație complexă și plină de învățăminte. Ceilalți sint, poate, și ei dascăli buni, oameni stimabili din multe puncte de vedere, doar că de mult timp și-au biruit dezgustul față de com-

Data premierei : 8 ianuarie 1980.
Regia : CRISTIAN MUNTEANU.
Scenografia : CONSTANTIN RUSSU.
Versiunea românească : MARCEL ADERCA.

Distribuția : OLGA DELIA MATEESCU (Krystyna Chlebowska); CONSTANTIN DINULESCU (Directorul); CRISTINA BUGEANU (Prof. Zemankowa); CATIȚA ISPAS (Prof. Puzynska); EVA PĂTRĂȘCANU (Prof. Berdyszak); TINA IONESCU (Prof. Lewandowska); SIMONA BONDOC (Prof. Ekermanowa); DIDONA POPESCU (Prof. Solecka); GEORGE PAUL AVRAM (Prof. Zwarycz); MATEI ALEXANDRU (Prof. Chmura); MIHAI MĂLAIMARE (Prof. Lawenda); CEZARA DAFINESCU (Maria Malawska, elevă); ION MARINESCU (Tovarășul Malawski); ION HENTER (Subprefectul Pstrag); MARIN NEGREA (Inspectorul); MIRCEA COJAN (Iosif).



Simona Bondoc, Cristina Bugeanu, Didona Popescu, Eva Pătrășcanu și Tina Ionescu

va pleca. În cazul ei și al elevei Malawska, vinovăția e împărțită de toți, difuză și proteică, asemenea neadevărului cu multiple fețe.

Spectacolul realizat de Cristian Munteanu la Teatrul Național e firesc și nu-antat. Regizorul și-a dat seama de posibilitatea ce i se oferea, de a zugrăvi un mediu și o atmosferă dintre cele mai semnificative. Atenția lui s-a îndreptat în primul rînd spre *characterologie*, și se poate spune că a reușit în majoritatea cazurilor. Foarte bune portrete compun, în acest sens, Constantin Dinulescu, în rolul directorului, personaj obsedat de aparența demnității sale, găunos și duplicitar, Matei Alexandru, un dezabuzat dascăl de istorie, înzestrat cu o inteligență subtilă, dar prefăcut și imoral, Mihai Mălaimare, într-o savuroasă schiță de individ distrat și evazionist, Ion Henter, în pielea de bivol vulgar, descompus și profanator, a subprefectului Pstrag. Catița Ispas, Didona Popescu, Tina Ionescu, Eva Pătrășcanu, Simona Bondoc și Cristina Bugeanu compun, cu merite relativ egale, o galerie feminină complexă și veridică. Cezara Dafinescu pregătește o bună apariție pentru eleva Malawska, din păcate excesiv „completată” de mofturi și fandoseli bănuite a caracteriza comportarea adolescentelor de acest tip. În Malawski, Ion Marinescu își exploatează cu luciditate cunoscuta sa personalitate. Prilejul unei veritabile creații îl are mai ales Olga Delia Mateescu, în rolul „eroic” al piesei, actrița întîlnindu-se cu temperamentul care-i convine. Amestecul de feminitate și intransigență găsește în jocul ei măsura precisă, afectivitatea, mîhnirea, integritatea morală rănită sînt atît de natural contopite încît personajul cel mai dificil al dramei reușește, de data aceasta, cel mai bine și în spectacol.

promis. Sînt fie oportuniști, ca directorul, superficiali, ca tînărul Zwarycz, fie tociți de avatarurile umilitoare ale carierei, fie, pur și simplu, fricoși... O falsă înțelepciune îi determină să-și argumenteze lor înșile, în fel și chip, că gestul Krystinei nu-și are rostul. Presiunea colegilor asupra tînerei profesoare e dintre cele mai greu de suportat, tocmai fiindcă argumentele fiecăruia au oarecare greutate, izvorînd dintr-o netăgăduită experiență. În asemenea condiții, apariția subprefectului, tipul funcționarului tortuos, cinic, alternînd lingușeala cu șantajul, ne pune în situația fericită de a opta dintr-o dată, de a observa că Chlebowska nu e doar inflexibilă și justițiară și că nu orgoliul pătimaș o conduce, ci simțul datoriei, cel mai curat. Cît despre ce va spune tovarășul Malawski, primul secretar, despre cele întîmplate — punctul sensibil al dramei — soluția autorului e convingătoare. Malawski e un om de acțiune, un om ocupat, un om în cunoștință de cauză despre multe lucruri. Dar ce se petrece cu fiica lui nu știe tocmai bine. Ar fi fost ușor pentru dramaturg să descurce ștele, să facă din tovarășul Malawski un supraom care dă dreptate profesoarei singure, îi mustră pe ceilalți etc. Însă primul secretar își iubește copilul unic și nu crede — cum ar putea crede una ca asta? — că nu merită nici măcar să promoveze. Lucrurile se petrec cam ca în viață. Malawski înțelege punctul de vedere al Chlebowskăi, dar nu se poate degaja de optica paternă. Pînă la urmă, Krystyna va trebui să cedeze,

Înainte de a încheia, câteva cuvinte despre cadrul scenografic elaborat de Constantin Russu. El înfățișează o sală de gimnastică și nu a fost indicat în această formă de către autor. Ideea aparține regizorului și are o excelentă valoare simbolică. Însă valențele spectaculare presupuse ca decurgînd de aici nu s-au prea realizat. Plusul de mișcare sperat se reduce la câteva azvîrliri neglijente ale mingii de baschet (vezi scenele Chlebowska-Zwarycz și Chlebowska-Malawski), la câteva inutile urcări și coborîri pe o schelă, în sfîrșit, la o demonstrație de gimnastică școlară cam trasă de păr. Spațiul în sine, însă, mai divers și mai ritmat, e desigur preferabil monotonei cancelarii tradiționale.

Marius Robescu

TEATRUL FOARTE MIC

LECȚIA DE ENGLEZĂ

de Natașa Tanska

Data premierii : 10 ianuarie 1980.
Regia : NAE COSMESCU. Scenografia : ADRIANA LEONESCU.
Traducerea și adaptarea scenică : JEAN GROSSU.
Distribuția : LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ (Profesoara) ; RODICA NEGREA (Tereza).

Scenariul radiofonic al scriitoarei cehe Natașa Tanska, această *Lecție de engleză*



(și ne grăbim să subliniem că textul beneficiază de o remarcabilă echivalență românească, semnată de Jean Grossu) a avut în țara noastră un destin meritoriu : mai întîi transmis pe calea undelor de Radio București, apoi o transpunere pe peliculă la televiziune și, de câteva săptămîni, spectacolul de la Teatrul Foarte Mic, spectacol care, în mare parte, nu este decît o „regăzduire“ a distribuției filmului TV (aceiași regizor, aceiași interprete).

Trebuie să adăugăm aici și faptul că Natașa Tanska este, deocamdată, în conștiința publicului nostru, un condei necunoscut, deși i-a apărut în românește una dintre cărțile pentru copii (*Puf și Muf*). În biografia acestei scriitoare, despre care aflăm, din caietul-program al spectacolului în discuție, că a studiat teoria teatrului la Academia de teatru din Bratislava, descoperim o activitate publicistică diversă.

Cîteva cuvinte despre scenariul prezentat la Teatrul Foarte Mic : nu este în nici un caz o lecție de umanitate, cuvîntul *lecție* din titlu nebeneficiind și de alte înțelesuri, așa cum au încercat să acrediteze unii confrăți. Textul Natașei Tanska reproduce, la urma urmelor, o posibilă întîmplare firească, cum întîlnim atîtea în rubrica „faptul divers“ a cotidianelor : nimic nu este excepțional în gestul profesoarei, care (deducînd din logoreea naivă a elevei Tereza că mama acesteia, înșelată „omenește“ de soț, este pe cale de a se sinucide) face un gest normal, intervenind prompt pentru salvarea unei vieți omenеști. Dacă aceeași faptă, după ce s-a despărțit într-un mod atît de ciudat de mama ei, ar fi stat de vorbă, la fel de dezlînat, cu, să zicem, vînzătorul de piine din colțul străzii, sau cu un oarecare necunoscut din tren, reacția acestor posibili interlocutori ar fi fost cu siguranță aidoma celei pe care o manifestă profesoara de limba engleză. Este atitudinea imediată, impusă de bunul-simț și, repetăm, nicidecum o lecție de umanitate.

Confuzia insinuată în unele comentarii, prin semnul de egalitate pus între gestul din final al profesoarei și substanța eroică a noțiunii de umanism, ne miră. Mai ales că textul însuși, care este bun, dar nu excepțional, nici măcar nu și-a propus o asemenea idee.

Și, totuși, spectacolul de la Teatrul Foarte Mic reușește să emoționeze peste

Leopoldina Bălănuță și Rodica Negrea

„jaloanele“ scenariului. Regizorul Nae Cosmescu a știut — poate mai bine decât în multe dintre mizanscenele sale — să creeze o stare de așteptare (printr-o aparent banală acumulare a evenimentelor ascunse în vorbăria dezlinată a Terezei), să psihologizeze (în trăirile spontane și profunde ale profesoarei de limbi străine) drama care se petrece în casa părinților Terezei.

Ultimele douăzeci de minute, care relevă și deplasează rapid intriga într-un explozibil punct culminant, sînt speculate de regizor cu o minuțioasă știință a crizei de timp în care poate intra personajul și, totodată, spectatorul.

Această distinctă reușită a lui Nae Cosmescu ar fi fost desigur imposibilă fără distribuirea Leopoldinei Bălanuță în rolul Profesoarei. Această actriță ne-a redemonstrat că traversează o etapă de maximă exprimare a registrelor sale sufletești.

S-ar putea spune, deci, că munca la televiziune i-a format lui Nae Cosmescu un fel de „reflex condiționat“ de bun augur: fiindcă televiziunea are posibilitatea să-și aleagă colaboratori din toate teatrele țării și, ca atare, regizorii de aici cunosc posibilitățile interpretative ale mai tuturor actorilor de valoare.

Totuși, axioma de mai sus a fost infirmată în cazul personajului Tereza. Nae Cosmescu a optat pentru studenta Rodica Negrea, pe care o promovase în același spectacol montat la televiziune, uitînd ceea ce știa foarte bine: că scena de scîndură nu poate „estompa“ nereușitele stridente de moment, așa cum o face televiziunea, prin reluarea pe peliculă, de zece-douăsprezece ori, a unei aceeași secvențe narative.

Nu în ciuda sublinierilor favorabile din cronicile în care a fost remarcată pînă în prezent, socotim că, la ora actuală, această candidată a Thaliei infirmă speranțe ceva mai vechi. O elevă adevărată (și mult mai adecvată fizic) ar fi învățat poate mai bine să rostească vorbele, astfel încît defășurarea spectacolului să capete un plus de veridicitate estetică.

Cadrul plastic oferit de Adriana Leonescu denotă personalitate mai ales prin semnificația culorilor — corelate atît de intim cu mesajul textului — și prin echilibrul inedit al elementelor tridimensionale.

Paul Tutungiu

TEATRUL DE STAT DIN ARAD

DINTELE DE FIER AL TIMPULUI

de Csurka István

Data premierei: 12 decembrie 1979.

Regia: LASZLO JURKA de la Teatrul „Jokai Mor“ — Bekescsaba. Scenografia: EVA GYÖRFFY. Traducerea: ALEXANDRU COVACI.

Distribuția: ION PETRACHE (Dr. Kenéz); MARIANA MULLER (Angela); EUGEN TĂNASE (Bimbi); GEORGE ȘOFEI (Polițistul voluntar); NINEL ȘOFEI (Polițistul); ION VARAN (Pitlik); GABI DAICU (Secretara); ION COSTEA (Molnár); DOREL NICA (Tibi); TEODOR FAUR (Miska).

„Săgeata satirei merită să fie trasă doar asupra unui grup viu, contemporan“ — afirma dramaturgul maghiar Csurka István, autorul piesei *Dintele de fier al timpului*, jucată (pentru întia oară în românește) la Teatrul de Stat din Arad. Piesa — creație de tinerete, reprezentată în premieră absolută în 1966 — este un bun exemplu în sprijinul acestei teze; dar să vedem cît de adînc pătrunde săgeata respectivă în trupul „grupului viu“.

Interzicîndu-i-se stabilirea în Capitală, Pál Kenéz, „expert în buzunare amețite“ (altfel spus, jefuitor al clienților beți de prin circiumi), oaspete constant al penitenciarului, se retrage în provincie, unde va să înceapă o viață nouă. Cum asta? Devenind doctor Kenéz, fondator și director al Institutului municipal de dezalcoolizare din Tusza-Uyváros, și iubit al fiicei primarului, printre altele. Institutul în cauză nu se poate plînge de inactivitate și nici de randament scăzut. Rezultatele tratamentelor sînt excelente, nu atît datorită folosirii vreunor metode sofisticate de trezire din beție, sau datorită faptului că directorul s-a apucat să-i studieze pe Makarenko și pe Freud, cît împrejurării că, în caz de recidivă, poliția aplică pacienților „vindecați“ amenzi usturătoare. Cît despre dr. Kenéz, nici el nu se dă în lături să mai... palpeze cîte un buzunar amețit, doar așa, pentru menținerea dexterității; obicei pe care nu-l va abandona decît tirziu, odată cu numirea sa ca director al Institutului na-

ționul de dezalcoolizare. Redusă la atât, comedia nu ar fi nimic mai mult decât ușurică și vag bulevardieră; dar, între ochiurile acestei canavale e loc pentru nenumărate situații picante și replici memorabile, care o inserează într-o realitate concret-socială. Vitalitatea satirei rezidă, aici, în aluzii ironice, a căror înrudire cu ireverența fólclorului străzii este evidentă.

Poante de bilci, de estradă? Desigur. Dar să nu uităm că ele sînt manifestări critice adoptate instantaneu și fără rezerve de către bunul-simț al străzii. O jovialitate slobodă la gură, un haz rabelaisian (în deplină consonanță, dealtfel, cu felul unguresc de a concepe umorul), slujesc — dar uneori diluează — aciditatea moralistului care este Csurka. Dar întregi pasaje, împănate cu idiomatisme își găsesc cu greu un echivalent românesc. Totuși, n-ar fi deloc imposibilă realizarea unei traduceri superioare celei de față, în care, adesea, expresia este căzută. Hotărît, traducerea reclamă o mai abilă stilizare. Originalul o merită.

S-ar zice că spectacolul arădean a urmărit în primul rînd să fie un canal de comunicare a textului și, apoi, să evite șarja. Impresia de ansamblu este de acuratețe, de supunere la obiect, dar și de firavă originalitate. Reușesc să-și impună prezența Ion Petrance (un doctor Kenéz desenat în peniță), Mariana Müller (fiica primarului, rol rezolvat cu un nume haz al ingenuității), Eugen Tănase (jovialul și sfătosul fost coleg de celulă al dr. Kenéz, devenit ulterior consilier la Ministerul Sănătății), Ion Văran (în rolul episodice, dar bine conturat, al unui pacient) și Gabi Daicu (secretara dr. Kenéz la Institutul național).

Regizorul László Jurka, din R. P. Ungară, realizează o lectură și nu o exegeză a textului. El lasă umorul să reiasă de la sine, din înseși articulațiile intrigii, fără a încerca, de regulă, să-l potențeze. Cu o excepție, într-o contribuție vădit personală, în scena cînd eroul primește vizita foștilor săi colegi de breaslă, sosiți cu scopul de a-l șantaja — dar cu un rezultat sub nivelul reprezentației, poate și din cauza faptului că doi dintre cei trei actori implicați nu sînt profesioniști. Scenografia este la fel de neutră; interioarele desenate de Eva Györfly s-ar preta unui număr nedefinit de piese cu subiect contemporan. Regia și scenografia par a nu fi rezolvat dilema opțiunii între maniera realistă și cea stilizată. Rezultatul este nici rece, nici cald.

Dan Weil

TEATRUL DRAMATIC
DIN GALAȚI

FANTEZIILE LUI FARIATIEV

de Alla Sokolova

Data premierei: 6 mai 1979.
Regia: MAGDALENA KLEIN.
Scenografia: GEORGE NICULESCU.
Muzica: NICOLAE MORANCIU.
Distribuția: GHEORGHE V.
GHEORGHE (Pavel Fariatiev);
MARGA GEORGESCU (Mătușa);
CARMEN MARIA STRUJAC (Aleksandra);
VIORICA HODEL (Liuba);
STELA POPESCU-TEMELIE (Mama).

Bogat în nuanțe și sugestii variate, imbinînd notația realistă — cu accente critice implicite și, adesea, explicite — și fiorul poetic (în acest sens, critica a indicat, ca precursor literar, numele lui Cehov), textul autoarei sovietice lasă loc din plin „fanteziei” regizorale, care se poate concretiza în foarte diferite propuneri scenice. Cea gălățeană, aparținînd Magdalenei Klein, ni s-a părut interesantă mai ales pentru că, aici, intențiile piesei (pledoaria pentru descătușarea visului, ca posibilitate de comunicare spirituală între oameni) s-au întîlnit cu intențiile declarate și curajoș consecvente ale regizoarei: crearea, prin spectacol, a unei relații directe cu publicul, a unei comunicări autentice scenă-sală, condiție definitorie a actului teatral. Procedeele folosite în acest scop sînt, în esență, două. În primul rînd, este evitată o localizare strictă. Scenografia, simplă și funcțională (deși oarecum sumară, în raport cu mărimea scenei) renunță la tradiționalele samovare și șaluri de dantelă, propunînd, în schimb, universalele mobile acoperite cu huse. Apoi, Fariatiev își rostește tulburătoarea profesiune de credință de la sfîrșitul primului act, în sală, printre spectatori. Eventuală acuzație de didacticism ce i s-ar putea aduce acestui demers este din plin neutralizată de efectul real pe care el îl are asupra publicului.

Interpretarea actricească se remarcă mai ales în componenta ei feminină: Stela Popescu-Temelie (Mama) dovedește o evidentă înzestrare atât pentru comedie,

cît și pentru dramă; Carmen Maria Strujac (Aleksandra) evoluează ascendent pe parcursul reprezentației, fiind pe deplin convingătoare atunci cînd își povestește dragostea nefericită; Viorica Hodel (Liuba) joacă dezinvolt o adolescentă modernă, sugerînd sensurile mai profunde ale partiturii sale fără ostentație și cu atît mai credibil; Marga Georgescu creionează cu exactitate portretul vetust și mișcător al Mătușii. În rolul cheie al piesei, Gheorghe V. Gheorghe

(Fariatiev) este inegal: vocația comică pe care o posedă îl face să cadă în capcana efectelor facil-umoristice, cu neinspirate „cîrlige la public”; în partea a doua, jocul său ciștigă sobrietate și dramatism, dar o deficiență constantă rămîne dicțiunea, afectată întrucîtva de „accentul” regional.

Alice Georgescu

ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIMIȘOARA

UNCHIUL VANEA

de A. P. Cehov

Data premierei : 31 ianuarie 1980.
Regia : IOAN IEREMIA. Scenografia : EMILIA JIVANOV. Traducerea : MONI GHELERTER și R. TECULESCU.

Distribuția : ȘTEFAN MĂRII (Serebreakov Aleksandr Vladimirovici) ; VIVIAN ALIVIZACHE (Elena Andreevna) ; IRENE FLAMANN-CATALINA (Sofia Aleksandrovna-Sonia) ; ELENA IOAN (Voinițkaia Maria Vasilievna) ; MIRON NETEA (Voinițki Ivan Petrovici — Unchiul Vanea) ; CRISTIAN CORNEA (Astrov Mihail Lvovici) ; DANIEL PETRESCU (Teleghin Ilia Ilici) ; GAROFIȚA BEJAN (Marina) ; IOAN HAIUC (Efim). Corul țiganilor : MIHAELA MURGU, ȘTEFAN IORDĂNESCU, ADRIAN BERZESCU și CORIOLAN CIOBA.

Cum citim, cum înțelegem — cum vedem operele clasice? Întrebări de acest fel ne pun pe gînduri ori de cîte ori ne întîmpină. Fiindcă au darul să tulbure în noi un anume confort al deprinderilor. Sîntem în bună măsură prizonieri ai unei anume consacrarîi *ne varietur*, ai unor amintiri sau nostalgii formative. Ne simțim — refugiați în ele — scutiți parcă de îndoiele, apărați de neprevăzut, de surprizele timpului care trece (și schimbă),

ca și de ale propriei noastre treceri și schimbări. Instalați în aceste deprinderi, nu prea ne dăm seama că ele se impun judecăților, gusturilor, chiar afectivității noastre; că ele determină, astfel, și modul nostru greoi — dacă nu chiar rezistența noastră — de a acorda (și racorda) imaginile trecutului (ale clasicității) cu imaginile realităților actuale.

Asemenea reflecții m-au însoțit pe tot parcursul noului spectacol realizat la Naționalul din Timișoara de către regizorul Ioan Ieremia cu *Unchiul Vanea* de Cehov. Mi-a fost greu să le tac aici, fiindcă tot ce am de spus în legătură cu acest spectacol pornește din ele și-și află reazem în ele. Acest *Unchiul Vanea* pare, în adevăr, conceput în afara oricăror amintiri. Pînă și în afara amintirii legate de sensibilitatea catifelată care stăpînește și nimbează scrisul lui Cehov și care a crescut în cehovism, ca o definiție a umorului amar și a ironiei lirice ce au bîntuit, mai mult sau mai puțin epigonic, în artă și literatură, bună parte a modurilor de gîndire și de expresie ale începutului de secol. Scoase din amintire au fost mai cu seamă modelul și rigorile înscenării consfințite (oarecum peste voia și gustul și vederile lui Cehov însuși), dar care — peste timp, și trecînd în slalom printre felurite alte direcții și convingeri artistice — au făcut așa epocă și s-au impus așa, cam pînă în zilele noastre, și meșterilor scenei, și publicului spectator de pretutindeni. Vreau să spun că au fost date uitării viziunea stilistică și buchea estetică ale lui Stanislavski, mentorul fără replică, pînă mai ieri alaltăieri, mai ales întru Cehov și cehovism. Așa fiind, un prim rezultat izbitor: ni se înfățișează un cehov sterilizat, asprit, crîncen chiar; un *Unchiul Vanea* mișcat de resorturile unei răzvrătiri cu atît mai exasperate, cu cît se lasă mai pătrunsă de o conștiință, aș zice beckettiană, străbătută deopotrivă de nădejdi în gol și de sentimentul zădărniceii. Ceea ce la Cehov privea — cu melancolică supunere — spre

un viitor incert și spre o „soluție“ în transcendent, privește acum cu agresivitate spre un mine sisific (în care pînă și amăgirea liniștirii euforice în dupămoarte este exclusă). Incertul viitor, desenat de Cehov cu tușă lacrimogenă, la un apus oarecum molcom de secol, e încărcat acum de certitudinea unei experiențe istorice și de viață acumulate de-a lungul unui alt secol, ce stă și el să apună, numai că deloc molcom. Tușă lacrimogenă ar apărea, așa fiind, nu doar în contratimp, ci, de-a dreptul, ca un *contrasens*. Iar accentul resemnării în fața ireparabilelor deziluzii *de atunci* ar fi minor și golit de forță penetrantă, față cu frustrările și eșecurile care configurează astăzi destinele și psihologiile. Tirada final-concluzivă a Soniei (în atmosfera călduț-idilică a rutinei, în fața abacului), învăluită de aburul samovarului și de acordurile dulci-discrete ale chitarei lui Teleghin, ar suna astăzi, cu toată duioasa ei opțiune pentru resemnarea în neputință, și fals, și dezarmant — închisă oricăror orizonturi, în afara celor biblic-celeste, cu atît de tristă ironie invocate.

Iată că regizorul Ieremia propune, în locul ei, o *deschidere* (aici, pe pămînt). E drept, una dur și vehement răzvrătită — sisifică, cum ziceam, în esența ei ultimă, dar înverșunat pornită să înfrunte sortii. În locul abacului, asupra căruia sînt obișnuiți să se aplece ca asupra unui derizoriu instrument de socotit și gospodărit meschinul vieții, Sonia și Vanea se înhamă și trag cu ostentație tragică la caleașca de venituri și plecări, de huzur și visări a lui Serebriakov. Cuvîntul de resemnare necesară la care Sonia îl cheamă pe Vanea, în timp ce amîndoi trag, trag caleașca aceasta a vieții lor de obidă și ratare, împacă prin furie (nu prin mîngioase accente ce-ar amăgi neputința) și răsună ca o amenințare adresată și nedreptei condiții umane, și opacității reci a timpului. Chitara lui Teleghin, la rîndul ei, sfioasă punctare romanticoasă a momentelor grele sau de răscruce prin care trec eroii, e și ea înlocuită, ca prea intimistă și dulceagă, de un taraf de țigani-lăutari, a căror prezență corală și dansantă e adusă pe scenă și să marcheze pragurile critice ale dramei, dar — cu pigmentul și pimentul lor tare, specific — și să revitalizeze, măcar umoral și măcar pentru o clipă, universul de destrămare și derută din casa Unchiului.

Caleașca și taraful de lăutari sînt două libertăți, desigur formale și, la prima vedere, fără consecințe esențiale, pe care și le-a îngăduit regia, față de indicațiile (scenice) ale textului cehovian. Ele nu sînt libertăți arbitrare, luate de dragul efectului în sine (care nu este, spectacologic vorbind, deloc mărunț, dimpotrivă), ci vădit determinate de intenția amplifi-

cării și adîncirii — pe măsura experienței și problematicii umane ale vremii noastre — a sugestiilor și semnificațiilor piesei. Nu știu dacă (și cît) Ioan Ieremia a tîns deliberat să-l tolstoizeze pe Cehov. Se întîmplă ca spectatorul să dea intențiilor regizorale sensuri și înțelesuri la care regizorul nici n-a visat. Dar cromatică, intensitatea pasională, linia insinuantă a melodiilor, a vocilor, a dansului, ce dau tarafului acestuia, în mod direct, încărcătura vitalizatoare de care vorbeam, trimit insolit-insidios spre imaginea contrară, a lui Protasov, învăluit, în prăbușirea lui, de cîntecul unui taraf similar. Lumea tarată, iremediabil, de ratare a *Unchiului Vanea* nu este și ea, la urma urmelor, o lume de „cadavre vii“ ?

Dacă n-a voit cu tot dinadinsul să o caracterizeze astfel, Ioan Ieremia a izbutit s-o facă: prin simpla revelație care țîșnește, poate peste intențiile lui, din trecerile episodice (din păcate, uneori cu o percutanță cam estradistică, dar lesne de corectat) ale lăutarilor. Desigur, „cadavre vii“ de alt soi, minate și minate de alte resorturi tragice decît Protasov, dar, ca și la el, dilematice și în derivă. Însuși Serebriakov, dacă nu chiar el în primul rînd, cu toată puterea sterilă, cu atît mai apăsătoare însă, pe care și-o arogă și de care — cu capul (pretins) în nori — este gelos, e construit pe schema unei superbii depășite, pe emfaza unei prestațe fantomatice. Actorul Ștefan Mării îl și joacă, *exterior*, structural retoric, printr-o ținută jenat scrobîtat, prin poză fals condescendentă, prin gest și grai de teatrală superioritate; în chipul acesta, lasă impresia că personajul își *provoacă* sentimentul unei dominații de care, în fond, a încetat să mai fie sigur și că, de aceea, nu-i rămîne decît refugiul ipohondriac pentru a-și păstra nevătămat prestigiul de carton de care se bucură și pentru a-și minți conștiința oboșită de povara imposturii cu care a făcut carieră.

Lîngă Serebriakov, frumoasa lui nevastă, Elena Andreevna — victimă dezabuzată a strălucirilor de suprafață și a puterii lui bolnave — își poartă o tinerețe apăsată, maculată de nemărturisite regrete și încăpățînată în a-și tăgădui ratarea. Zvîcnetul unei împotriviri la această „moarte“ fără sens a iluziilor ei, la viața ei *netrăită*, gîndul unei evaziuni care să-i dea măcar senzația unei resuscitări de moment, o întîlnește nepregătită și, în orice caz, sleită de încredere și de elan: Astrov este o ispită tîrzie, prea insistentă și grăbită pentru a fi și un real liman de regăsire cu sine și de redresare; iar focul îndelung și candid mocnit, care izbucnește din ochii și din pieptul lui Vanea, pentru ca, în aceeași clipă, să se închidă iarăși în vechea lui

nefericită spuză, dacă recheamă în ea un prilej poate pierdut, și o îndeamnă (ca într-o transă) la un gest ce s-ar vrea reparator, sfîrșește prin a o oripila. „Moartea“ ei se va retrage definitiv, ca într-un cuib ocrotitor, în superficialitatea ușor cinică — masca ratării ei. Vivian Alivizache, interpretînd pe Elena, a fost întreit pusă la grea încercare. Fiindcă modul ei de a fi pretindea să fie aceeași și totuși diferită în relațiile ei, cînd cu Serebreakov, cînd cu Astrov, cînd cu Vanea, cînd cu toți laolaltă. I-au lipsit, poate, unele dintre necesarele resurse de vibrație și combustie interioară, dar a patinat totuși cu dexteritate tehnică pe lunecoasa gheață a rolului.

Astrov — eroul marilor și des repetatelor cuvinte despre frumusețea omului — e un alt *pierdut* al lumii și ecocii sale. Viziunile, planurile, utopiile lui sînt marcate de condiția periferică în care îi este dat să trudească și să-si compenseze în reverii și atitudini extravagante truda de mărunt, chiar dacă prețuit, vraci provincial. Linia conduitei sale e mai degrabă una de observator, de raisonneur. Fiindcă, în fond, Astrov *se ferește* de viață, se teme a fi implicat (și complicat) în ea. Marile lui cuvinte și visuri se rostesc cu paharul de vodcă în mînă; pasiunea lui pentru Elena e mai degrabă un gest terapeutic, schițat cu gîndul de a experimenta posibilitatea revenirii ei la viață; Sonia e o inexistență prea umilă și imploratoare pentru a trezi în el bucuria unei vieți care să merite a fi trăită în monotonie. Cristian Cornea l-a văzut (și mișcat) pe Astrov, ca să zic așa, descoperit — atins de o justă undă istorionică, așadar disponibil și versatil, jucîndu-și mai ales înfățișarea și debitul verbal cu care a știut să cucerească prietenia lui Vanea și speriața, deznădăjduita dragoste a Soniei.

Singurii care au, clar, conștiința înfrîngerii lor iremediabile, dar și singurii pentru care prăbușirea iluziilor, dacă reclamă resemnarea și renunțarea, nu înseamnă (aici, în spectacolul timișorean) și împăcare cu resemnarea și renunțarea, sînt Sonia și Vanea Voinițki. E marea surpriză a acestui spectacol: că personajele cele mai neajutorate și, pînă la un anumit punct, cele mai tragic ilare se întorc cu violență împotriva propriei lor drame și se înalță la o demnitate nu mai puțin tragică, invocînd datoria de a cucerii dreptul la viață, în pofida vieții-care-nu-se-lasă-trăită. E un drum protestatar pe care Miron Netea, în *Unchiul Vanea*, îl străbate cu toate mijloacele lipsei de mijloace cu care l-a prevăzut Cehov (printre acestea, stîngăcia și retractilitatea umilă, absența simțului ridicolului, dar și încumetarea spre gestul exasperării, orb agresiv). Același drum, Irene Flamann-Catalina îl urcă, dăruiată și ea numai cu

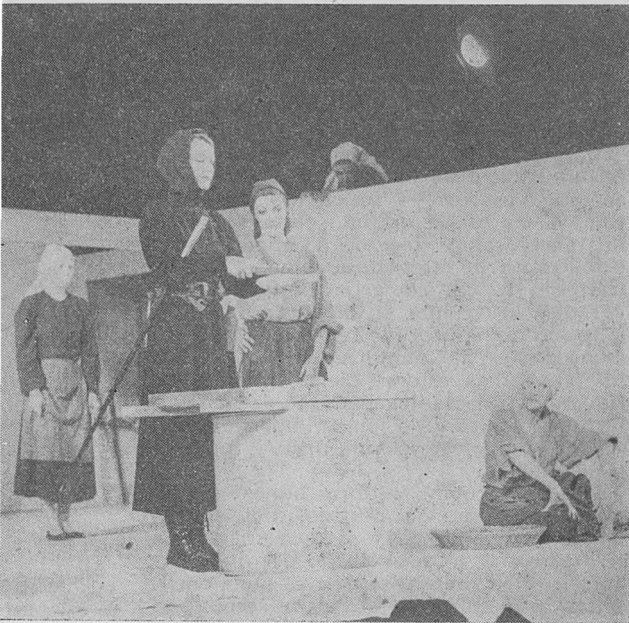
armele candorii sfielnice și ale sentimentelor neîmplinirii, dar tatonînd, parcă într-o continuă, complexată așteptare, un teren pe care îl știe, totuși, minat. Astfel crește ea, deodată, irezistibil, la elocvența decisivă a simplității nude.

În contrast cu acești eroi ai eșecului, mișună, cu inconștiență naivă, non-eroii acelorași eșecuri — fericiți în aparență, fiindcă scutiți de dramă: fosta soacră a lui Serebreakov (cu ochii împăienjeniți de strălucirile trecutului apus), Marina (rămasă, și ea, cu grija de galinaceele ogradei, la vechile ei bătăi de inimă și gingășii de dpică) și Teleghin (moșierul fără moșie, hălăduind clovnesc în casa lui Vanea). Acestora, Elena Ioan, Garofița Bejan și Daniel Petrescu le-au conferit, pe măsură, o pură importanță (și valoare) tipologică, nu lipsită însă de suculență.

Încă un cuvînt asupra atmosferei în care, anecdotic, se desfășoară trist frivolele „scene de la țară“, cărora Cehov le-a tincturat un ușor perfid aer de ambiguitate vodevilească, pentru a marca astfel hotarul dintre un sfîrșit de secol (destrămat de iluzii) și un început de secol (darnic în iluzii în care nu prea credea). Regia, ajutată, cu sobrietate și forță sintetizatoare, de scenografa Emilia Jivanov, și-a luat și aici libertatea de a trece peste indicațiile autorului. S-a renunțat, astfel, la o atmosferă de succesiuni decorative; locurile de acțiune, imaginare de Cehov pe tiparul teatrului epocii sale — naturalist, psihologist — au fost reduse la unul singur: „aerul liber“ al grădinii actului întii, mărginită, în fundal, de terasa casei (pe care se întinde o lungă galerie de ferestre și uși) și de o parte a fațadei, portalul (prin care poate intra și ieși caleașca, metafora-cheie a spectacolului). Se realizează, în chipul acesta, și fluentă, și unite, și posibilitatea unei, chiar dacă frave, deschideri a acțiunii, pe care încăperile închise între patru pereți, dorite sau văzute de Cehov, nu o prea îngăduie...

Spectacol, s-ar zice, anticehovian, dacă-l judecăm deprinși a vedea prin lentilele amintirilor ce trimite la începutul de secol în care *Unchiul Vanea* a fost conceput și pus — cam fără succes (după cum o mărturisește Stanislavski însuși) — în scenă. Spectacol, totuși, construit în deplin respect al literei și substanței operei; care descoperă, însă, proiectate latent spre noi, spre timpul nostru, vechile ei lumini și țilcuri. Incită acest spectacol, prin valorificarea contemporană a acestor lumini și țilcuri, la discuții? Dar aceasta e mai mult decît simpla prețuire a unui act valoros.

Florin Tornea



În prim plan, Elena Bog, Ruxandra Sireteanu și Camelia Zorlescu

TEATRUL „NOTTARA“

CASA BERNARDEI ALBA

de Federico Garcia Lorca

Data premierei : 9 iulie 1979.

Regia : GINA IONESCU. Scenografia : VITTORIO HOLTIER. Traducerea : CICERONE THEODORSCU.

Distribuția : ELENA BOG (Bernarda) ; MARGARETA POGONAT (Maria Josefa) ; LUCIA MUREȘAN (Angustias) ; EMILIA DOBRINBESOIU (Magdalena) ; IOANA MANOLESCU (Amelia) ; IOANA CĂCIUNESCU (Martirio) ; DANA DOGARU (Adela) ; CAMELIA ZORLESCU (La Poncia) ; RUXANDRA SIRETEANU (Servitoarea) ; CRISTINA TACOI (Prudencia) ; MARCELA FRĂȚILĂ, CARMEN CERBU, VELVET MORARU (Voci).

Gineceu, lagăr și harem este casa Bernardei Alba; gineceu, pentru că între zidurile ei sînt zăvorîte fiicele-fecioare

ale Bernardei; lagăr, pentru că mama Bernarda administrează prin teroare viața și munca fiicelor și slugilor; harem, pentru că peste interdicția înalțelor ziduri și a teribilului puritanism al mamei se apleacă, atotstăpîitoare, umbra unei transcendente virile, absența mereu prezentă a bărbatului.

Printre muncile casnice diurne și cu pilejul lor, între o cină săracă și alta (cu măslinile numărate de mama Bernarda), fiicele se dedau la jocuri cu caracter inițiativ, în care principiul viril e reprezentat prin masca psihopompă sau printr-un baston în care e înfiptă o pălărie, singurul element vestimentar bărbătesc din casă, folosită ca un fetiș derizoriu. Jocurile nu au nimic obscen, sînt doar expresii elocvente ale vitalității reprimite, ale feminității frustrate de liniștitoarea împlinire biologică.

Bernarda Alba le stăpînește ca o împlinzitoare de pantere pe cele cinci fiice, mușcate de dorințe, care pîndesc de la ferestre și de pe creasta zidurilor bărbății trecători. Aceștia le aruncă portocale, cu care ele se joacă, lăsîndu-le să se rostogolească între privirile lor lăcome. De afară sînt aduse de servitoare zvonuri tainice despre femei furate de lucrătorii sezonieri și purtate, în nopți cu lună, prin grădinile de măslini. O atmosferă de nelămurită senzualitate se respiră în curtea interioară a casei, cu ziduri spoite în alb. Noptile sînt zăpuștoare și fetele ies în curte, invocînd luna în incantații cu fior magic.

Nu seamănă între ele, psihologic vorbind. De la temperamentul aprins al celei mai mici la simțurile amorțite de îndelungatul clastru ale celei mai mari, ele își înscriu individualitățile pe o scară de renunțări, obnubilări ale voinței, scăderi ale tonusului vital, dar compun, împreună, un chip al feminității spaniole, marcată de rigorile puritanismului catolic, cu obsesia păcatului carnal, și strivite de un și mai dur regim matrimonial, bazat pe interese pecuniare și aservire.

Aceste legi social-morale și religioase ale Spaniei vechi sînt temeiurile caracterului de o inumană duritate al mamei Bernarda, care își educă fetele la școala servituții, a ascultării anahoretice, reprimînd actele lor de revoltă cu autoritatea pe care i-o dă nu numai statutul de părinte, dar mai ales conștiința că e purtătoare a acestor norme, demult secate, de viață spirituală. Actul ei de a o ucide fizicește (?!) pe fiica cea mică, vinovată de a purta în pîntece fructul dragostei libere, în afara, deci, a oricăror forme religio-matrimoniale, poate fi motivat doar psihopatologic.

Spectacolul Ginei Ionescu, în scenografia sobră a lui Vittorio Holtier, pe care am încercat să-l descriem mai sus, este în întregime un astfel de ceremonial al

mortificării unor conținuturi sufletești vii. Un ceremonial ce se desfășoară, e drept, cu ritm și măsură, până la scena finală a infanticidului. Dar merită oare, pentru a ne reprezenta o psihopată a ideologiei religioase, să schimbi finalul unei piese clasice, escamotând semnificațiile reale și modificând, prin influență, caracterele? Simbolul Spaniei vechi, autocrate și autoritare, cu formalismul ei riguros, cu austeritatea ei, reprezentat de mama Bernarda, este înlocuit aici de un sindrom maniacoal. Nu există nici o rațiune în a scădea valoarea unei piese, care constă în universalitatea simbolului său, eludându-l pe acesta și transformând piesa într-o bizagerie care ne derutează, dar nu ne convinge.

Bernardei Alba i-a dat chip sever, rigid de sever, Elena Bog. Dar interpretarea ei nu se identifică formelor maniacale pretinse de regie. Mama Bernarda este numai austeră, nu și rapace. Pe de altă parte, actrița nu a putut să-și ascundă noblețea fizionomiei și ținutei sub masca monstroasă (lăcomie, zgîrcenie, îngheț al afectelor) pe care a încercat să i-o dea regizoarea, așa că personajul și-a păstrat, în interpretarea ei, doar austeritatea și asprimea, desigur excesive, cu o notă aprigă, dar în limite omeneste. E o interpretare care salvează regia, atât cât bunul-simț poate salva absurditatea.

În Angustias, fiica cea mare, Lucia Mureșan ne-a dat imaginea unei femei trecute resemnându-se, fără succes, într-o pioșenie blînd înțelegătoare. Emilia Dobrin-Besoiu, în Magdalena, a încercat o langoare melancolică, cu accese de scepticism și renunțare; în schimb, în Amelia, Ioana Manolescu are vervă acidă și malițioasă; iar în Martirio, Ioana Crăciunescu poartă convingător, cu o provocatoare demnitate, durerea sufletească a unei iubiri pierdute. În fine, în Adela, fiica cea mai tînără, Dana Dogaru ne-a arătat freamătul unui suflet nestăpinit, bolnav de pasiune, agitația sălbăticiunii prinse între ziduri. Notabile, interpretările Margaretei Pogonat (Maria Josefa), Cameliei Zorlescu (La Poncia), Ruxandrei Sireteanu (Servitoarea) și Cristinei Tacoi (Prudencia), dar rolurile lor sînt, de fapt, simple schițe.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL DRAMATIC
DIN CONSTANȚA

CEL CARE PRIMEȘTE PALME

de Leonid Andreev

Data premierei: 30 octombrie 1979.

Regia: ION MAXIMILIAN. Scenografia: MIHAI TOFAN. Traducerea: MIRCEA ȘTEFANESCU și LUDMILA VIDRAȘCU.

Distribuția: RODICA MUREȘAN (Consuela); JEAN IONESCU, VIORREL POPESCU (Contele Mancini); ROMEL STĂNCIUGEL (Cel); EMIL BÎRLĂDEANU (Briquet); DIANA CHEREGI (Zinida); TITUS GURGULESCU (Alfred Bezano); LONGIN MĂRTOIU (Domnul); LUCIAN IANCU (Baronul Regnard); CONSTANTIN GUȚU (Jackson); EUGEN MAZILU (Tily); VASILE COJOCARU (Poly); GEORGE STANCU, ALEXANDRU MEREUȚĂ (Thomas); ION ANDREI (Cel ras); CONSTANTIN DUCU (Dirijorul); MINODORA CONDUR (Alfensina).

Aproape în anonim, cu o discreție semănînd a mister total, în ultima parte a lunii ianuarie Teatrul Dramatic din Constanța a făcut un turneu în București, propunînd, celor care au fost destul de abili să descopere acest lucru în obișnuita listă de spectacole publicată în ziare, două titluri: *Cel care primește palme* de Leonid Andreev și *Capcana de nichel* de Eugen Lumezianu. Ne vom referi, în rîndurile ce urmează, doar la primul spectacol, cel de-al doilea fiind consemnat în paginile revistei*.

Ideea de a reintroduce în circuitul teatral românesc numele lui Leonid Andreev

* „Teatrul“ nr. 6/1979.

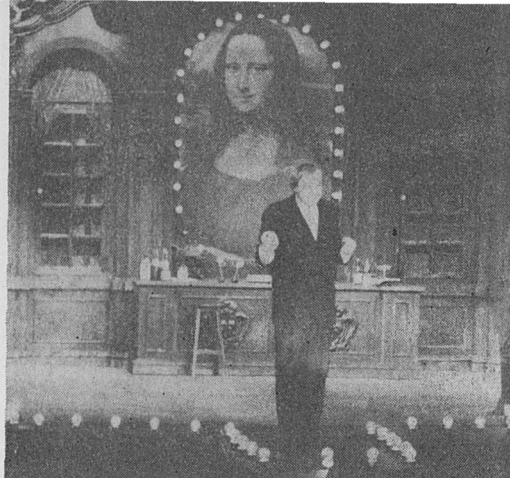
(cîndva mai prezent pe afișe) trebuie salută, ca orice bună inițiativă culturală, păstrîndu-ne totuși o rezervă față de acest text, de incontestabilă factură poetică, dar în gamă minoră, mai puțin reprezentativ în ansamblul operei.

Cît despre spectacol, asistăm la o bagatelizare atît de flagrantă a piesei, încît ne întrebăm care ar fi rostul ei în repertoriu.

Montarea lui Ion Maximilian inventariază cu conștiinciozitate și entuziasm toate clișeele, toate locurile comune, uzate pînă la caricatură, ale spectacolului de melodramă, gesturi grandilocvente, convulsii de disperare, femei trîntite, cu mult temperament, de dușumele, atitudini emfaticе ș.a.m.d. Regizorul nu a părut deloc interesat să descopere drama existentă sub învelișul melodramatic, să pună în valoare accentele de sinceritate, replicile bine scrise, să dea forță ideii de protest social, pregnantă în text, dar diluată pînă la anulare, în reprezentație. Spectacolul nu reușește să emoționeze nici pe spectatorul cel mai bine intenționat, astfel încît chicotelile nestăpînite cu care sala a răspuns la vestea că „baronul s-a împușcat”, ireverențioasele chicoteli, ni s-au părut cu totul justificate.

„Discreția” cu care a fost organizat turneul (și pe care, drept să spunem, după ce am văzut unul dintre spectacole, începem s-o înțelegem) s-a reflectat în mod corespunzător și în programul de sală: acolo unde erau trecuți doi actori în dreptul unui personaj, nici un semn nu ne ajută să aflăm pe cine vedem pe scenă, așa încît „legile conspirativității” au funcționat din plin. Este unul dintre motivele pentru care nu vom face obișnuită analiză a interpretării, cel mai important motiv fiind, însă, faptul că spectacolul a avut o concepție regizorală careia actorii i s-au conformați, firește, dar considerăm că am comite o nedreptate judecînd aportul lor la o formulă de spectacol deficitară. Vom numi doar pe Diana Cheregi, Emil Bîrlădeanu, Lucian Iancu, Eugen Mazilu, pentru surdina pe care au știut s-o pună, salvîndu-și personajele de la ridicol, dar și pe Rodica Mureșan, pentru pedala apăsată cu stridentă, în măsură să facă personajul cu totul incredibil. Cu o derutantă inconsecvență a interpretat Romel Stănciugel rolul principal, alternînd momente de autentică emoție, de expresivă simplitate, cu altele neverosimile de artificiale, în care se puteau bănui intenții de parodie.

Cristina Dumitrescu



Octavian Cotescu și Ioana Pavelescu

TEATRUL MIC

MINETTI

de Thomas Bernhard

Data premierei : 9 noiembrie 1979.

Regia : ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia : GEORGE DOROȘENCO. Versiunea românească : SANDA MUNTEANU și ADRIANA POPESCU.

Distribuția : OCTAVIAN COTESCU (Minetti) ; TATIANA IEKEL (Doamna în roșu) ; JEAN LORIN FLORESCU (Portarul) ; NICOLAE IFRIM (Omul de serviciu) ; IOANA PAVELESCU (Fata) ; DRAGOȘ PĂSLARU (Băiatul) ; STAMATE POPESCU (Chelnerul) ; CONSTANTIN DINESCU (Domnul șchiop) ; DINU IANCULESCU (Domnul cu monoclu) ; JEANA GOREA (Doamna din cărucior) ; ION CIPRIAN (Piticul) ; DOINA ȘERBAN (Femeia piticului) ; NICOLAE DINICĂ, VASILE PUPEZA (Doi gangsteri) ; FLORIN VASILIU (Infirmul de război) ; ANDREI CODARCEA (Domnul beat) ; ILEANA DUNĂREANU, DOINA FĂGĂDARU, ANDI ȘTEFĂNESCU, SORIN MEDELENI (Patru tineri mascați) ; VALERIA SECUI, MONICA GHIUȚĂ, ELENA POP (Trei doamne mascate).

Prilejul întîlnirii cu un dramaturg contemporan, neaș sau străin, e întotdeauna încărcat de emoția descoperirii „unei lumi”. Pentru că scriitorul nu mai e „o persoană”, o simplă „individualitate”, ci

un mijloc individual de „a privi lumea“ cu alți ochi, de a observa, de a descoperi, de a pune probleme, de a reflecta și de a combate, dacă e cazul. Lumea poate să fie „cît globul pămîntesc“, prin proporțiile mișcării implicate (să zicem Shakespeare... ?), sau cît vocea singulară a unui erou trist, înfrînt, care-și comunică duios o experiență (să zicem Cehov și *Cintecul lebedei*!). Ce ne emoționează, într-un caz și în altul, ține de încărcătura de sens a experienței comunicate.

Poate că în biografia literară a scriitorului austriac Thomas Bernhard să se afle pagini dramatice în măsură a ne comunica o experiență mai bogată în reflecții decît aceea oferită acum publicului românesc, prin *Minetti* (scrisă în 1976) — un fel de „cîntec de lebedă“ al unui artist contemporan, lung monolog ilustrat cu „apariții exemplificatoare“, un fel de profesiune de credință, în parte eseu, în parte recitativ, cu multe elemente adevărate, cu unele asociații și semne de întrebare de natură a sensibiliza problema în contextul cunoscut al societății capitaliste, dar cu prea puține, prea firave semne de dramatism. A scris, de la debutul în teatru (1970), zece piese, a fost onorat cu premii și prezentat la festivaluri, e socotit printre dramaturgii de frunte ai Europei, dar consemnat, în același timp, ca producător de texte mediocre, face declarații ostentative — „n-am nevoie de festival“... Pe ce merite? Nu știm. În orice caz, *Minetti* ne lasă a întrevedea prea puțin în această privință, nu e o deschidere prea potrivită „spre lume“, întrucît și lumea, și experiența comunicată sînt oarecum stingherite, în revelația unor resorturi mai adînci, de un procedeu reductiv care poartă monologul pe o linie mai constatativă, reținută, cu un aer de „deja văzut, deja cunoscut“, în care e și nițică banalitate, și lipsă de interes efectiv.

Ce rămîne de făcut? Prin ce s-ar susține partitura — evident, mai întinsă decît punctul problematic implicat? Printr-o interpretare de excepție. Un recital, ca să zic așa. Posibil — în anumite li-mite, care nu mai privesc calitățile expresive și de insinuare ale actorului. (Piesa a și fost scrisă, dealtfel, pentru actorul german Minetti.) E ceea ce se întîmplă acum, la Teatrul Mic, cu participarea actorului Octavian Cotescu, care, trecînd peste momentele mai evidente de „limate“, încearcă și izbutește, în bună parte, să dea un rost mai pronunțat și o expresie mai particularizată experienței lui Minetti, îmbinînd luciditatea amară cu vigoarea strigătului protestatar, trecînd prin nuanțe de infinite nostalgii, cu o poezie lăuntrică pe care ne-o comunică blînd și generos, cu neliniștea unei sfișieri mascate. Jocul său e fin și firesc, și întregul are ceva din strălucirea unui pom

de iarnă împodobit cu globuri și acadele, în care sclipeșc steluțe, beculețe colorate și artificii. E o plăcere să-l privești, e o bucurie — dar e un artificiu. Retrasă prea repede în umbră (dealtfel, nici n-ar fi avut ce face), regizoarea Anca Ovanez-Doroșenco, cu colaborarea scenografului George Doroșenco, a trasat liniile cadrului, uneori discret, altelei contrastant, cu elemente figurative inspirat construite, cu măști etc.

Constantin Paraschivescu

TEATRUL „BULANDRA“

CUM SE NUMEAU CEI PATRU BEATLES?

de Stephen Poliakoff

Data premierei : 21 ianuarie 1980.

Regia : FLORIAN PITTIȘ. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Traducerea : FLORIAN PITTIȘ.

Distribuția : FLORIAN PITTIȘ (Leonard Brazil) ; GELU COLCEAG (Rex) ; MARIANA MIHUȚ (Nicola Davies) ; EMIL REISENAUER (Big John) ; MIHAELA MARINESCU (Susan) ; CĂTĂLINA PINTILIE (Jane).

Axul recentei premiere îl reprezintă tinerețea : un amator în ale regiei (Floriant Pittiș), împreună cu o tînră echipă actoricească, au pus în scenă, la sala Studio a Teatrului „Bulandra“, piesa lui Stephen Poliakoff, o reală speranță a dramaturgiei britanice (8 piese jucate la numai 27 de ani). De ce să n-o spunem, avem mare nevoie de piese cu tineri, despre tineri și pentru tineri, capitol la care dramaturgia noastră rămîne încă tributară.

Inițiativa teatrului e binevenită ; nu numai că sîntem puși la curent cu ultimele noutăți teatrale engleze, dar există și o intenție educativă. Textul abordează o temă majoră privind tineretul occidental de azi : ce consecințe sociale și umane va avea avalanșa de muzică disco, de



Mariana Miheu, Florian Pittiș și Gelu Colceag

cultură disco, într-un cuvânt, modul de viață disco? Cine sînt nevăzuții stăpîni ai mass-media, cei care pîd manipula psihologic milioanele de tineri, oferindu-le precare modele umane? Noii idoli ai pieței, în numele cărora retorica unui disc-jockey radio ia în stăpînire gîndirea naivilor ascultători, reprezintă momentul trecerii de la „idei preformate“ la „idei gata formulate“.

Piesa dezvăluie și consecințele acestei maladii a spiritului care este despersonalizarea și, implicit, blazarea ca mod de supraviețuire. „Ce se întîmplă cu voi, toți puștii ăștia?“ strigă Brazil, cel ce veghează la realizarea ambițiilor *teen-ager*-ilor, avizi să rupă anonimatul, să prindă șansa lansării, să cîștige „concursul secolului“ fără să stea la coadă. Acestui „enciclopedist modern“, în materie de monștri sacri pop, nu-i lipsește luciditatea. Dar, după o pasageră criză de conștiință, vînzătorul de iluzii pe disc își va amplifica puterea de influențare asupra altor mii de naivi. În orice caz, eroina va simți — tardiv, e drept — nevoia de a se opune manipulării. Deocamdată, la microfonul închis comunicării ei cu lumea, ea se destăinuie șoptind „Dacă am vrea, am distruge totul! Pînă dimineață! Dacă am vrea!“

Textul lui Poliakov are calități incontestabile: franchețe, sensibilitate și, pe alocuri, chiar gravitate, dar suferă de destule carențe de construcție dramatică: liniaritate în desfășurarea conflictului, biografii sumare, subțirimea urzelii dramatice, ca și unele lungimi sau

repetări. Autorul, cu plăcerea cunoscătorului, face un argument din delectarea muzicală, iar din muzică, un al șaptelea personaj al piesei.

Preponderența scenelor în două personaje, adoptată ca soluție funcțională, oferă avantaje: Rex, un viitor Leonard, docil astăzi, tiranic mîine, Susan, varianță mai lucidă și, potențial, mai violentă a Nicolei, dezinvoltă prostuță Jane sînt legați într-o demonstrație a diferitelor posibilități de ratare. În această companie, Big John este nu numai o voce irtempestivă care azonează știrile-gogoși cu defilarea vedetelor-gogoși, ci și un destin dramatic: fostul ziarist eșuat, nevoit să-și cîștige existența umilindu-se, ca plată a fricii continue de a nu fi concediat.

Aproape fidelă textului (de ar fi respectați și clasicii așa!), regia a vegheat din umbră la buna desfășurare a spectacolului, vîdind pricepere în dozarea emoțională (scena confecționării manechinului și scena firală a părții întii), îngăduindu-și doar mici abateri de la indicațiile autorului, pentru menținerea tensiunii dramatice dintre personaje. Contribuția unei scenografii mai degrabă ilustrative, semnată de Mihai Mădescu, a restrîns însă gama registrelor de joc, iar coloana sonoră, atractivă, n-a operat destul de selectiv în privința cantității. Consecvența stilistică a tratării regizorale, în cheie realistă, suferă o excepție (scena finală, cu un ecleraj simbolist).

În schimb, alegerea interpretelor s-a dovedit foarte inspirată. Rolului principal, regizorul nu-i putea meni alt interpret mai potrivit decît actorul Florian Pittiș. Inepuizabil, el dirijează de la pupitrul său întregul joc al trupei, nu numai imprimînd sufletul spectacolului, ci dîndu-și aproape sufletul pentru el. În rolul Nicolei Davies, Mariana Miheu a modelat cu fină înțelegere o partitură dificilă. Un Rex în evoluție, de la timiditate (atenție, aici, la emisiunea vocală) la încrederea afirmării, a creat, cu real talent, Gelu Colceag. Rolul Suzanei capătă valențe dramatice autentice datorită sincerității interpretării Mihaelei Marinescu. Cătălina Fintilie (Jane), îndrumată pe o linie bună, a artificializat însă excesiv, în timp ce Emil Reisenauer (Big John) a restrîns din cale afară registrul de exprimare dramatică, în raport cu personajul.

Incitant prin problema supusă dezbaterei și deconectant ca formă, spectacolul se adresează în special tinerilor (dar și educatorilor lor), invitînd la meditație asupra a ceea ce înseamnă muzica ușoară contemporană, ca divertisment și nu ca substituent de viață.

Mălina Stănescu

TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL
„ȚÂNDĂRICĂ“

STRADA PRIETENIEI

de Milan Pavlik

Teatrul „Țândărică“ a inclus în repertoriul său piesa *Strada prieteniei* (titlul în original, *Trei oameni de zăpadă*), pledoarie pentru prietenie, înțelegere și întraajutorare reciprocă adresată celor mai mici spectatori. Autorul, Milan Pavlik, profesor la Academia de muzică și

artă dramatică din Praga, este cunoscut atât în Cehoslovacia, cât și în afara hotarelor țării sale, prin numeroase piese și scenarii de film pentru copii — dintre care *Cocostîrcul galben* și *Evantaiul* (din ciclul *Patru boabe de orez*), *Barometrul cu figuri*, *Du-te nu știu unde* — *adu-mi nu știu ce*.

În decorul de o rafinată fantezie, cu măști și păpuși ingenios caracterizate (scenografia, Ida Grumaz), regia (Irina Niculescu) inventează jocuri, îmbogățește acțiunea, făcînd-o totodată mai inteligibilă. Un prolog-pantomimă instaurează atmosfera de basm modern, arlechinii și colombinele pregătînd apariția eroilor. Nu este un joc în sine, ci veritabil teatru în teatru, o impro-

vizație de bună calitate, eliberată de rutină.

Regăsim același stil de teatru și în acțiunea propriu-zisă: bastonade caracteristice păpușărilor tradiționali, personaje care se descompun și se recompun, urmăriți și dispuți — întreaga gamă a procedeelelor artei păpușărești, utilizate cu finețe. Organizînd acest joc plin de farmec, regia n-a pierdut din vedere esențialul — conturarea unor personaje ale căror caractere se afirmă în acțiune.

Discretă, muzica lui Vasile Șirli contribuie la înțelegerea unui spectacol optimist, izvorît din buna tradiție a commediei dell'arte, dar avînd o rezonanță contemporană.

Mihai Crișan

CARNET I. A. T. C.

■ SÎNGEROASA MASCARADĂ

scenariu de Ada d'Albon

Primul spectacol pe care l-am văzut în această stagiune la „Casandra“ nu a fost o producție a anilor terminali: *Singeroasa mascaradă* este un spectacol-exercițiu al studenților din anii II și III-actorie, pe care conducerea Institutului a hotărît să-l arate publicului. Motivele care au determinat această hotărîre pot fi mai multe: spre deosebire de spectacolele „normale“, aici studenții-actori sînt confrunțați cu un limbaj teatral mai complex — cîntec, dans, pantomimă, joc cu masca; în repertoriul Studioului apare astfel necesara diversitate. Pe de altă parte, se verifică puterea de integrare a individualităților în formare în desenul precis al unui spectacol în care succesul e condiționat de un anume tip de disciplină artistică, foarte necesar tinărului actor. Or, această verificare se poate înfăptui doar în contact cu publi-



„Singeroasa mascaradă“, scenariu de Ada d'Albon — căutarea în comun a emoției...

cul. (Programul de sală, editat în trei limbi, ne mai sugerează și alte motive, asupra cărora nu ne vom opri însă acum.)

Oricare ar fi fost însă motivele, spectacolul face parte din stagiunea permanentă a Studioului și trebuie judecat în rînd cu celelalte. Colajul literar semnat de Ada d'Albon selectează și ordonează texte foarte cunoscute despre răscoalele din 1907. Cuvîntul e un apel la memoria colectivă, la ceea ce știm, împreună, cei de pe scenă și cei din sală. De aici încolo începe căutarea comună a emoției, a adevărului prim. Sînt momente în care parcurgem acest drum împreună cu studenții-actori, dar sînt momente în care mișcarea traduce — nu sugerează, insistă fără rost, devine, d, la rîndu-i, loc comun. Laurentiu Azimioară, profesor și regizor, a imprimat ritm evoluției scenice, a construit expresiv momentele-cheie, dar excesul de efort, de mișcare, de zgomot — în scenele grotești — tulbură starea de concentrare a spectatorului. În program figurează numele a 22 de interpreți. Mai toți au făcut ce li s-a cerut. Lumea celor demni și puri este mai tot timpul impresionantă. Ceilalți, deși au parte de efecte mult mai spectaculoase, par a avea încă dificultăți în realizarea fluentei, în descoperirea armoniei, în aflarea măsurii.

■ ROMEO ȘI JEANETTE de Jean Anouilh

Parafrază la celebra tragedie a iubirii, piesa lui Jean Anouilh manevrează un fals Romeo care ezită între o Julietă pură, dar plicticoasă (Iulia), și alta pasională, dar coruptă (Jeanette). Mai apar pe scenă un tată fanfaron (al fetelor), o mamă ultraconvențională (a băiatului) și un frate înțelept, care a parcurs drumul de la iluzie la dezamăgire și durere, elaborînd paradoxuri scirteietoare, inteligent-amare, duios-disperate. Se petrec pe scenă două sinucideri false și două adevărate. Piesa are un farmec de dantelă veche și de parfum uitat și o calitate pentru care, desigur, a fost aleasă pentru examenul studenților-actori (anul IV — clasa conf. Olga Tudorache): imature, mai ales din punctul de vedere al sentimentelor, personajele parcurg un întortocheat drum de găsire a propriei identități, care îi obligă, pe interpreți să pară ceea ce nu sînt, să ascundă ceea ce sînt, să fie ceea ce ascund, pentru

ca, în cele din urmă, să fie ceea ce sînt. Exercițiul dificil, desfășurat pe un registru de trăire foarte restrîns, dar cu foarte multe vorbe, și care îi obligă pe viitorii actori la un efort de compoziție obligatoriu în arsenalul meseriei lor. Cu matură reflexivitate, pregătind atent virajele, joacă Doru Ana (Frederic), construind un personaj prea sigur pe el pentru a nu fi, în cele din urmă, slab și jalnic ezitant. Marian Lepădatu, în rolul fratelui, e ironic și inteligent, calități care-i sporesc grația și sensibilitatea. În rolul fetei bune și nefericite, Angela Ioan joacă, fără să apese, impasul mediocrității sentimentale. În rolul-cheie al piesei — Jeanette — Adriana Șchiopu mi s-a părut nesigură. Dorind să-și înzestreze personajul cu forță, i-a răpit ciu-



„Romeo și Jeanette“ de Jean Anouilh — farmec de dantelă veche și de parfum uitat

datei fete farmecul, feminitatea subtilă, candoarea otrăvită. Nucu Niculescu s-a luptat eroic, încercînd să ne convingă că are vîrsta tatălui. Încercare de la bun început sortită eșecului. Am fi preferat o mai atentă descifrare a reacțiilor personajului. Cîteva cuvinte despre Rodica Negrea; fata care părea sortită, pentru mulți ani de-acum încolo, partiturilor de adolescență apare, aici, în chip de mamă acră și cusurgioaică. Un rol elaborat cu minuție, cu precizie, jucat fără prea mare convingere, dar care dovedește că Rodica Negrea nu e un fenomen, ci o actriță.

Magdalena Boiangiu

... 292

MOARTEA ULTIMULUI GOLAN

de Virgil
Stoenescu

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

30 ianuarie 1980

Prima impresie: după zece ani de la premieră, Moartea ultimului golan nu și-a epuizat spectatorii. Chiar și în condițiile nefavorabile ale unei serii de iarnă geroasă, sala s-a umplut pînă la ultimul loc.

A doua impresie: maestrul Finteșteanu, regizorul spectacolului, pare să nu-și fi văzut de multă vreme opera, deoarece, pe ici pe colo, montarea poartă pecetea degradării.

A treia și ultima impresie: unui dintre interpreți, mai proaspăt intrați în distribuție, colaborează cu autorul la „îmbogățirea” replicii. Să admitem că unele poante și aluzii ar putea contribui la actualizarea acțiunii și la savoare dialogului: „Adio mapă, bonjur sapă”, „AB-BA”, „Boney M.”, „Falconetti”, „Kunta Kinte”, „În fața ușilor închise”, „Almanahul Gong”, „care dai, mă, cu zăpadă?” — ne-au chiar amuzat. Alte, însă, au făcut să ni se încrețească nițeluș pielea; granița vulgarității era străpunsă... Și, unde, boss

(vorba unui personaj)? Tocmai pe prima scenă a țării, unde puritatea limbii, ținuta și rigoarea etc., etc... Deh!

Intrat în rolul lui Fanezis Fony, admirabilul, simpativul, hazosul actor Constantin Diplan a prins un fir al comicalului pitoresc și trage de el (ah, cu cîtă nedisimulată plăcere trage de el și cum se mai răsfață cu „visul de secătură” al personajului!), pînă cînd aproape se destramă toată țesătura rolului, rămînînd doar prezența și, bineînțeles, personalitatea actorului. În unele momente, cum ar fi acela al scrierii scrisorii către ministru, prinde de firul „improvizației libere” și Costel Constantin (în general, acesta păstrează ținuta interpretării de la premieră), trăgînd, împreună cu partenerul său de poante, pînă se face o gaură bună în spectacol. Dealtfel, desfășurîndu-se cam „în dorul lelii”, fără tensiune, fără o urmărire riguroasă a esențialului, fără gradăția necesară, spectacolul are multe asemenea „găuri”, care stopează ritmul și mărturisesc lipsa repetițiilor de întreținere.

Prin vâlul de oboesală așternut asupra comicalului, am întrezărit prezența vigoasă și colorată a Ioanei Bulcă. De asemenea, Constantin Stănescu îl intruchipează acum pe Valentin cu aplomb și autenticitate, cu măsură.

Dintre ceilalți actori care au obținut note mari la premieră: Rodica Popescu, Ilinca Tomoroveanu, Chiril Economu, Gheorghe Cristescu, nici unul nu și-a pătat onoarea, păstrîndu-și intacte, și la această a 292-a apariție, calificativele.

V. D.

... 17

IUBIRI

de Radu F.

Alexandru

TEATRUL EVREIESC
DE STAT

26 ianuarie 1980

Montarea pare să facă parte din acea categorie de spectacole pentru care trecerea timpului nu înseamnă îmbătrînire, ci maturizare. Fenomenul — îmbucurător — se manifestă, la nivel interpretativ, printr-o mai subtilă nuanțare a sensurilor textului, printr-o sporită dezinvoltură a rostirii replicilor, prin perfecționarea mișcării scenice și — oarecum paradoxal — prin omogenizarea jocului de echipă. Spun paradoxal, pentru că programul de sală anunță o modificare, deloc neesențială, a distribuției: în rolul principal (Ana Stoica) apare Irina Dall. Actrița cu vastă experiență profesională, ea reușește nu numai să se integreze perfect în ansamblul celorlalți interpreți, ci să imprime un ritm nou, mai vioi, și un desen mai precis întregii reprezentații. Irina Dall joacă, trăiește rolul cu dăruire și sensibilitate, marcînd clar și totodată discret schimbările de registru afectiv și psihologic ale partiturii sale. Printr-un joc constant bun se remarcă, în continuare, celelalte protagoniste (Tricy Abramovici, Doris Maier-Bogdan și Lucia Maier-Cosmeanu). O mențiune specială pentru Theodor Danetti, în evident progres.

A. G.



VIITORUL ROL

LIVIA BABA

Pregătită, inițial, pentru altă profesie, Livia Baba s-a simțit irezistibil atrasă de teatru și, la vârsta de 35 de ani, fără complexe, urcă pe scenă, înfrângând prin proba talentului scepticismul celor ce o priveau ca pe o intrusă. Temperamentul exploziv, forța de caracterizare psihologică i-au înlesnit o ascensiune rapidă, Livia Baba devenind, în câțiva ani, ceea ce numim „cap de afiș“.

Începându-și cariera la Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoșani, actrița joacă un timp pe scena din Tirgu Mureș, fixându-se, din 1965, la Teatrul de Stat din Sibiu. Dintre rolurile ei, spicuum : Solange (*Mașina de scris* de Jean Cocteau), Menajera (*Rosmersholm* de Ibsen), Margareta (*Richard al III-lea* de Shakespeare), Miss Prism (*Bunbury* de Oscar Wilde), Kira-Xenia (*Dealul cu fîntină arteziană* de Yannis Ritsos), Oenona (*Fedra* de Racine), Mama (*Neînțelegerea* de Camus), Doamna Clara (*Vlaicu-Vodă* de Davila),

Anca (*Năpasta* de I. L. Caragiale), Bunica (*Stana* după I. Agârbiceanu — rol care i-a adus un premiu de interpretare la Festivalul național de teatru — 1967), Aneta Duduleanu (*Gaițele* de Al. Kirițescu), Domnica (*Viața unui artist*) și Katy (*Sîngele*) de Horia Lovinescu, Tereza (*Viața e ca un vagon?* de Paul Everac). Impunătoare în roluri de tragedie și dramă, Livia Baba e la fel de expresivă în comedie, cucerind publicul prin inteligență și grație comică, prin fantezia improvizației.

În piesa *Broasca țestoasă*, semnată de tânărul romancier Mircea Săndulescu, debutant în teatru, și în regia lui Sergiu Savin, Livia Baba va interpreta rolul principal : Ileana.

„În fața fiecărei «partituri» noi, încerc o teamă, la gîndul că mă aflu în fața unui om al cărui destin trebuie să mi-l asum. La primele lecturi cu piesa *Broasca țestoasă*, am fost puțin derutată. Treptat, însă, am descoperit că există un curent subteran care leagă acțiunile colaterale, în final rezultînd ideea-pivot : refuzul singurătății. Personajul Ileana ne reamintește că există oameni pe lângă care se trece uneori cu indiferență ; după cum există oameni care posedă acea rară calitate de a dărui, care au acea aleasă aspirație de a fi, nu *utili*, ci *necesari*, ca aerul, ca apa. Și, aceasta, nu din dorința de a primi ceva în schimb, ci din credința că, neputînd alina suferințele întregii omeniri, pot fi necesari, cel puțin, unui om.

Nu știu cît voi reuși să realizez, în final, din ceea ce mi-am propus, la intensitatea emoțională a celor mai bune repetiții, dar convingerea cu care lucrează echipa formată din Anca Neculce-Maximilian, Kitty Stroescu, Geraldina Basarab, Dana Bolintineanu, Mircea Hindoreanu, Nicu Niculescu, Nicolae Călugărița și regizorul Sergiu Savin îmi dau siguranța că vom realiza un spectacol care va vorbi sensibilității, uneori ascunse, a spectatorilor noștri“.

telex-„,teatrul“●telex-„,teatrul“●telex-„,teatrul“

(Continuare de la p. 15)

Revista „Era socialistă“ publică, în numărul 2/1980, un incitant articol semnat de Valentin Silvestru : „Aspirația spre calitate și oscilațiile ei în viața teatrală actuală“. ● De citeva numere încoace, „Tri-

buna“ publică o anchetă privitoare la cele mai bune (zece) spectacole ale deceniului opt. Ancheta promite să furnizeze material copios unui comentariu privind unitatea de vederi a criticilor. ● Faptul că o parte dintre abonații la „Tribuna“ nu primesc re-

vista se explică prin stratul gros de zăpadă care s-a așternut peste munți, ne asigură Ion Cocora. ● După recitalul literar-muzical Cîntecul păunului de aur, realizat de I. I. Bercovici după versurile poetului Ițic Mangher, la Teatrul



VIITORUL ROL

ION FOȚȘĂ

Elev al marilor actori și profesori Ion Manolescu și V. Maximilian, Ion Foțșă (promoția '47-'48) a jucat, încă din anul II de conservator, pe scena Teatrului Național din București, în piesa lui Miron Radu Paraschivescu, *Asta-i ciudat!*, în regia lui Tudor Mușatescu. Debutul i-a fost de bun augur. Trecînd prin trupele teatrelor „Muncă și voie-bună“, „Mic“, „Nostru“, „Comedia“, a avut prilejul să lucreze sub îndrumarea lui Victor Ion Popa, a lui Aurel Ion Maican, a lui Ion Șahighian, a lui Sică Alexandrescu, a Mariettei Sadova; în 1950, îl găsim în grupul actorilor care pun bazele Studioului actorului de film „C. I. Nottara“; în 1955, participă la înființarea Teatrului de Stat din Galați, al cărui animator era regretatul Crin Teodorescu; din 1958, se statornicește la Teatrul „A. Davila“ din Pitești. După o activitate artistică de 35 de ani (peste 130 de roluri), vedem că

actorul Ion Foțșă s-a dedicat în special dramaturgiei originale contemporane. Atras de arta punerii în scenă, el a obținut două dintre premiile Galei recitalurilor de la Bacău, ediția 1973, pentru poemul 1907 de Dominic Stanca. În această stațiune, semnează regia *Casei cu două fete* de Mircea Ștefănescu.

În cunoscuta dramă a lui Arthur Miller *Moartea unui comis-voiajor*, Ion Foțșă va interpreta rolul lui Willy Loman.

„Willy Loman e o piatră de incercare în cariera oricărui actor. Trăiesc bucuria împlinirii unui vis orgolios, de mult nutrit, dar și a colaborării cu regizorul Costin Marinescu, care, prin stilul său de lucru, îmi dă certitudinea unei izbîndi. Piesă devenită clasică, *Moartea unui comis-voiajor*, din punct de vedere al tehnicii dramaturgice, poate, depășită, vorbește în continuare sensibilității noastre, prin destinul eroilor ei.

Obscurul comis-voiajor care, și atunci cînd a fost învins, și-a păstrat speranțele într-o viață mai bună, este, negreșit victima condițiilor sociale și a «visului american». Dorind să evadeze din realitate, și-a construit o existență bazată pe iluzii, pe neadevăruri; prinzîndu-se în capcana autoamăgirii, a ajuns în imposibilitate de a discerne iluzia de realitate. Willy Loman e un mare caracter slab, un uriaș personaj «mic», căruia încerc să-i descifrez mobilurile și contradicțiile.

Realizînd imensa decepție și prăbușirea iminentă a bătrînului Loman, Linda, soția sa, schițează, din numai citeva cuvinte, un veritabil portret al lui: «Nu spun că Willy Loman este un om mare. N-a ciștigat niciodată mulți bani. Numele lui n-a fost niciodată în ziare. N-are nici cel mai frumos caracter de pe lume. Dar este o ființă omenească și se întîmplă cu el ceva groaznic. Nu trebuie lăsat să cadă în groapă ca un ciine bătrîn, trebuie să i se dea o mîină de ajutor!».

Maria Marin

telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

Evreiesc de Stat se repetă Într-un ceas bun, revistă de Harry Eliad, Alexe Marcovici și B. Friedman. ● Revista „Arta“ nr. 5—6/1979 publică foarte interesante studii despre scenografie. Materialele sînt bogat ilustrate. Merită s-o citiți. ● Corespondența noastră voluntară Elisabe-

ta Munteanu ne informează că între Institutul de teatru din București și cel din Tg. Mureș au loc frecvente schimburi de experiență. De curînd, un grup de studenți bucureșteni au fost oaspeții țîrg-mureșenilor și au putut vedea la lucru clasele de actorie ale profesorilor Constantin

Codrescu și Ileana Burlacu. ● Alexandru Colpacci a plecat în R. P. Polonă, unde urmează să pună în scenă D-ale carnavalului de I. L. Caragiale. Ce bine ar fi dacă toți regizorii români invitați peste hotare ar pune în scenă piese românești!

(Continuare la p. 92)

SPECTACOLE ÎN DEZBATERE

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

Etapă semnificativă

Cu bucurie am constatat succesul reputat de Teatrul din Sibiu în recenta sa vizită în Capitală. N-a fost un musafir întâmplător și nici o trecere meteorică, „de plan“, ci o prezentă ce a stîrnit interes și comentarii încurajatoare. După 16 premiere realizate, în stagiunea trecută, la ambele secții — română și germană —, după unele îndrăznețe încercări, colectivul sibian a simțit nevoia unui sever examen de calitate, a unei confruntări cu un public nou și exigent, cu întreaga presă de specialitate.

Reprezentările propuse — *Răceala* de Marin Sorescu, *Neînțelegera* de Albert Camus și spectacolul de poezie și muzică populară veche românească *De viață, de dragoste, de moarte* — au oferit imaginea diversității de preocupări, potrivită disponibilităților colectivului. Turneul, în ansamblu, a mărturisit dorința trupei de a realiza calitatea artistică menită să reînscris teatrul din vechea vatră a Cibinului în rîndul celor mai apreciate teatre din țară.

Afișul turneului ne-a îngăduit să uităm, pentru moment, melodramele banale sau comedioarele modeste care au împînzit în ultima vreme afișele unor teatre bucureștene. Piesele lui Sorescu și Camus — marcînd linia unui program teatral ambițios, armonios și exigent — au ridicat în fața creatorilor probleme dificile, au angajat plenar trupa sibiană silind-o să execute un antrenament greu, dar absolut necesar pentru înnoirea mijloacelor de expresie, pentru înfrîngerea inerției, a șabloanelor. Iată o concluzie la care și dezbateră de la A.T.M., organizată pe marginea turneului, a ajuns.

Puse în scenă de regizori diferiți — Iulian Vișa (*Răceala*) și studentul-regizor Dragoș Galgoțiu (*Neînțelegera*) — ambele reprezentații au angajat poziții creatoare, nunciate de vedere insolite, interesante. A apărut tendința comună de a acționa energic, cu forță de șoc, asupra spectatorilor, de a-i obliga să ia atitudine. Mai violent, mai stingaci, cu imperfecțiuni (în *Neînțelegera*), mai echilibrat, mai armonios și mai convingător, prin originalitatea concepiei, a compoziției și a stilului (în *Răceala*), tendința spre regia activă a constituit o mărturie a spiritului creator, îndrăzneț, sub semnul căruia Teatrul din Sibiu încearcă să-și acumuleze sporurile de calitate și de eficiență, să-și asigure valoarea competitivă. Ambele spectacole au

fost comentate, pe larg, în revista noastră*. În discuțiile de la A.T.M. au existat, în legătură cu spectacolul *Neînțelegera*, opinii contradictorii; deși acesta a fost primit cu rezerve de unii (Natalia Stancu și subsemnata), cu aprecieri favorabile, de alții (Valentin Silvestru, Theodor Mănescu, Bogdan Ulmu), talentul lui Dragoș Galgoțiu a fost considerat incontestabil. În notațiile de acunne vom opri să semnalăm și un alt aspect dezvoltat în dezbateri, legat de argajarea resurselor întregii trupe, de efortul ei spre omogenizare, spre atingerea mult rîvnitului ideal, pe care obișnuim să-l numim, în termeni consacrați, *echipă*.

În jurul celor doi tineri regizori, s-au adunat talente mature, de vîrste diferite, hotărîte să realizeze, printr-un efort comun și consecvent, programul preconizat de noul director al teatrului, Matei Pamfil, la deschiderea stagiunii. Actorii au reînviat disciplina studiului colectiv, vînd ambiția de a demonstra că trupa nu a îmbătrînit și nu s-a osificat.

Dacă în cele două spectacole menționate am putut desprinde, din mulțimea interpretărilor pline de vigoare și de expresivitate, cîteva afirmări individuale deosebite (Radu Basarab, Livia Baba, Constantin Stărescu, Ovidiu Stoichiță), în cel de-al treilea spectacol, *De viață, de dragoste, de moarte* (pus în scenă de Nicoleta Toia, cu rigoare profesională, cu un rafinat discernămint al valorilor folclorice autentice, cu știința efectului dramatic), am văzut echipa manifestîndu-se într-adevăr ca o forță dinamică. Și această montare — marcînd tendința de continuare a bunei tradiții sibiene, de valorificare scenică a comorilor creației populare — a evidențiat capacitatea ansamblului de a exprima, impresionant, ideea, priceperea actorilor de a crea atmosferă.

S-a desenat, așadar, o hartă a gîndirii și sensibilității contemporane, trecîndu-se dezinvolt și sigur de la polul creației populare la cel al creației culte reprezentative. În acest context, și în spiritul intransigenței ideologice și artistice, la confluența unor stiluri dramatice deosebite și totodată semnificative, *obiectivul continuității, cel al menținerii climatului artistic*, se arată a fi prioritar. Intrat de curînd în al patrulea deceniu al existenței sale, teatrul sibian ne-a făcut, prin aceste trei spectacole, promisiuni ferme.

Valeria Ducea

* *Neînțelegera* — „Teatrul“, nr. 12/1979; *Răceala* — „Teatrul“, nr. 2/1980.

Mangalia

„Dintre sute de catarge...”

Mangalia, pînă în ultimele decenii, unul dintre acele locuri unde nu se întîmpla nimic; nici măcar cinematograful sau bibliotecă nu avea această așezare așa-zis urbană, de vreo opt-zece mii de suflete, mai mică decît o comună bănățeană. Doar ruinele anticei cetăți Callatis aminteau gloria, demult apusă, a acestor meleaguri.

După aproape două milenii de uitare, în preajma golfului pe-al cărui țărm se află urmele fostei cetăți grecești, se înalță un oraș modern, de patruzeci de mii de locuitori. Din docurile marelui șantier naval a pornit pe mări primul mineralier de 55.000 tdw; în sanatoriul balnear și în elegantele hoteluri vin, vara și iarna, mii și mii de turiști, români și din alte țări — zona fiind bogată în izvoare mezzotermale sulfuroase și în nămol curativ. Mangalia are azi casă de cultură, bibliotecă, muzeu cu colecții antice deosebit de valoroase și, peste toate acestea, are o viață culturală interesantă.

„Dintre sute de catarge...” este numele unui cenaclu înființat, în 1977, de cîțiva tineri de la Șantierul naval, în atmosfera de emulație iscată de Festivalul național „Cîntarea României”. Deocamdată, sînt nouă tineri care scriu versuri, scenete, epigrame și chiar piese scurte. Nu e primul cenaclu de creație din oraș: primul, cu oarecare renume, dobîndit în ultimul deceniu, este cenaclu „Jean Bart”. Animatorul „celor nouă” de la S.N.M., Florian Gui, tehnician operator în radiodefoscopie, a venit de pe meleaguri bănățene, atras de dezvoltarea construcției de nave de mare tonaj. El scrie poezie; unele dintre creațiile lui, prezentate în ședințele cenaclului, au fost publicate în revistele „Orizont” și „Flota patriei”. Laboranta Emilia Grigore-Dabu, în trei ani de cînd lucrează la șantier, a și scris trei piese de teatru într-un act.

Cenaclu „Dintre sute de catarge...” i-a făcut cunoscuți și pe marinarul Nicolae Deacu, autor al mai multor scenete și al unor poeme patriotice, și pe Marcela Dabu, care-și încearcă talentul în poezie. Vor mai veni și alții; cenaclu

este abia la început de drum, dar la ședințele lui participă sute de tineri.

„Formațiile se înmulțesc, publicul este tot mai numeros și interesat, calitatea muncii artistice crește, viața culturală a Mangaliei este o realitate evidentă” — apreciază tovarășa Ileana Cășaru, secretară cu probleme de propagandă a Comitetului orașenesc de partid, președintă a Consiliului culturii și educației socialiste din oraș. Într-adevăr, activitatea culturală cunoaște o deosebită efervescență. În numai patru ani, populația orașului s-a dublat; au venit îndeosebi tineri, de prin părțile Moldovei, ale Banatului și Olteniei. Se manifestă influența unor obiceiuri și tradiții din alte zone ale țării. Într-un proces de reciprocă asimilare se făuresc repere culturale specifice acestei părți a Dobrogei. Iată de ce, profesor! și alți intelectuali din oraș caută, descoperă și clădesc, încet-încet, o viață culturală locală. Sînt stimulate formațiile și colectivele artistice din toate domeniile: au fost 52, la prima ediție a Festivalului național „Cîntarea României”, 92, la cea de-a doua; vor fi peste 130, la cea de-a treia. Numărul formațiilor de teatru de amatori a ajuns la șase. La Festivalul de teatru scurt „I. L. Caragiale”, desfășurat în 1974, echipa de teatru de amatori a Casei de cultură a obținut premiul al doilea pe țară, cu spectacolul *Acești îngeri triști*. În 1978, la ediția a doua a „Cîntării României”, aceeași echipă, cu spectacolul *Drum spre fericire* de Dan Tărchilă, a fost premiată la faza inter-județeană.

În prezent se repetă: la Casa de cultură, *Eu și îngerul meu păzitor* de Nicuță Tănase; la Șantierul naval, *Cadou*, de Paul Everac; la Sanatoriul balnear, *Scaunul* de Tudor Popescu.

Dornic de teatru, deși în fiecare săptămînă i se prezintă un spectacol al unui teatru profesionist, publicul Mangaliei vine în număr mare, participă efectiv, își susține artiștii amatori din rîndurile sale.

Stan Vlad



HORIA
LOVINESCU

Noaptea umbrelor

PERSONAJELE :

ALEX
GRETA
DAN
FEMEIA
TÎNĂRUL
BĂRBATUL
COPILUL
MOȘ MARIN

În ceea ce privește personajele principale (Alex, Dan, Greta), autorul a indicat vîrsta cu aproximație. În orice caz, ea nu trebuie să fie sub 35 de ani, și să nu depășească 40—42 de ani la bărbați.

Încăperea principală a unei cabane; foarte modestă și vădit nefrecventată. Mai multe uși: una, în spatele unui bar-tejghea, dă spre bucătărie, una, spre o cameră, alta e ușa de intrare. O scară șubredă duce, probabil, la o cameră mansardată. De o parte și de alta a încăperii, două paturi lungi, de scinduri, dintre care unul, fără pături. Una sau două mese, scaune etc. O sobă de tuci. O fereastră prin care nu se vede nimic, deoarece o ceață albă și viscoasă se lipește de ea ca o ventuză. În spatele tejghelei se agită un bătrîn, în a cărui îmbrăcăminte anumite amănunte indică un muntean localnic. Stringe niște farfurii, tacimuri, sticle și, după ce aruncă o privire ceasului cu cuc, care tocmai sună ora 7, intră în bucătărie și închide ușa. După o clipă, în care se aude mai tare șuierul vîntului, pe scară coboară un bărbat îmbrăcat de drum, cu un hanorac imblănit, cu un sac de călătorie într-o mină și o mașină de scris în cealaltă. Are vreo 42 de ani, e înalt, suplu, distins și puțin încărunțit la temple. E vizibil enervat, își trîntește sacul pe masă, se uită în jur și strigă.

ALEX (căci așa îl cheamă) : Hei, moșule !
(Cum nu-i răspunde nimeni, strigă
mai tare și mai enervat.) Moșule !

BĂTRÎNUL (vine din bucătărie cu un
braț de lemne, se îndreaptă impasibil
spre sobă și viră cîteva lemne în ea.
Apoi, cu restul, se îndreaptă spre ușa
care dă spre camera cealaltă. Pe drum,
aducîndu-și parcă aminte, întreabă) :

M-ați strigat ?

ALEX : Prin urmare, nu ești surd. Atunci,
de ce nu răspunzi ?

BĂTRÎNUL : Păi, răspund. Dar, aici, ce
zor puteți avea ?

ALEX (stăpinindu-și enervarea) : Ei bine,
eu sînt zorit, foarte zorit.

BĂTRÎNUL (privindu-l, realizează că e
îmbrăcat de plecare) : Cum, chiar vreți

să plecați ?

ALEX : Da, și fă-mi repede socoteala. În camera mea e un frig de-ți clântăne dinții și un fum să-l tai cu cuțitul.

(Între timp, cu un gest mecanic, scoate din buzunar semințe de floarea-soarelui pe care le ronțăie, aruncând cojile într-o farfurioară.)

BĂTRÎNUL : Nu vă supărați, dar eu v-am prevenit de dimineață că soba e stricată. Nu-i nimic de făcut cu ea. Degeaba am încercat. La primăvară, dacă nu se închide dugheana asta, trebuie dărîmată și făcută din nou. De aceea v-am dus și păturile de pe patul ăsta. Dacă vreți... *(arată spre celălalt pat)* vi le duc și pe alea. Dar tot o să înghețați. *(Iese pe ușa spre interior, cu lemnele în brațe.)*

ALEX *(așteptându-l să se întoarcă, dă semne din ce în ce mai vizibile de enervare. Când bătrînul reintră)* : Văd că-n camera cealaltă ai dus lemne.

BĂTRÎNUL : Acolo e o sobă bună.

ALEX : Atunci, mută-mă acolo.

BĂTRÎNUL *(uluit)* : Acolo ? Păi, acolo-i camera șefului.

ALEX : N-are decît să doarmă șeful dumitale în camera de sus și dă-mi-o mie pe-a lui. Altfel, plec. Și plec cum îți-am spus, fără să plătesc odaia.

BĂTRÎNUL *(ca în fața unei propuneri nesăbuite, rămîne o clipă cu gura căscată)* : Adică... să vă dau camera lui ? *(Apoi începe să ridă, un ris din ce în ce mai tare, care se termină în tuse. Trăgîndu-și răsufierea.)* Ptiu, domnule, știți că aveți haz ? Dacă l-ați cunoaște, ați ride și dumneavoastră de vorbele care v-au ieșit din gură. Iar, de plecat, nu puteți pleca. Nu-i vorba de bani, că, dacă n-ați dormit aici, nici n-aveți ce plăti. Dar afară e o ceață de nu-ți vezi nici virful nasului.

ALEX : Cît e pînă la stația telefericului ?

BĂTRÎNUL : Nu-i mai mult de un kilometru, însă, pe vremea asta, dacă nu cunoști poteca, îți poți rupe gîtul în prăpastie după zece pași. Și, pe urmă, ultima plecare a telefericului a fost la patru după-amiaza, cînd a plecat și doamna dumneavoastră. Ascultați-mă pe mine : mai bine dormiți în încăperea asta. E destul de cald, și mîine dimineață puteți coborî liniștit.

ALEX : Dar eu am rămas în sălbăticia asta ca să lucrez, să scriu. Știi ce fel de animal e un scriitor ? Un animal care are în primul rînd nevoie de tihnă și singurătate.

BĂTRÎNUL : Mi-a spus doamna. Cît despre liniște, n-o să aveți de ce vă plînge. Aici n-o să vă stingherească nimeni. Cînd vine șeful, dacă vine, intră de-a dreptul în odaia lui și, pînă dimineață, nu-l mai vedeți. Nu-i arde

de taclale. Nici eu n-am voie să intru la el, decît ca să țin focul aprins. Pînă și patul și-l face singur.

ALEX : Și, dumneata unde dormi ?

BĂTRÎNUL *(uitîndu-se la ceasul din perețe)* : Fir-ar să fie ! M-am luat cu vorba și-am întîrziat. Eu sînt din părțile locului și mi-am făcut o căsuță, adică, mai degrabă o bojdeucă, la cîteva sute de metri de aici. N-are decît o încăpere și trăiesc cu nepoțelul meu. E singura avere pe care o am pe lume — nu bojdeuca, ci copilul — și acum trebuie să-i fie foame, sărăcuțul. Așa încît eu zic să rămîneți peste noapte în încăperea asta, puteți și să scrieți cît poftiți, iar mîine, dacă nu vă convine, plecați liniștit, pe lumină.

ALEX *(după ce s-a uitat pe fereastră)* : Da, e o ceață cum n-am văzut în viața mea. De ce naiba nu m-ați anunțat că telefericul nu mai circulă la ora asta ?

BĂTRÎNUL : Păi, doamna mi-a spus că rămîneți la noi cel puțin o săptămînă. Mi-a lăsat chiar și o listă cu mincărurile dumneavoastră de regim. Spunea că sînteți distrat și cereți lucruri care nu vă priesc. Pentru astă-seară, v-am pregătit o cană cu lapte bătut. Vi-l aduc chiar acum, că trebuie musai să plec.

ALEX *(furios)* : Ce ? Lapte să bei dumneata ! Dacă tot sint obligat să rămîn, adu-mi măcar o sticlă de whisky.

BĂTRÎNUL : Nu vă supărați, dar doamna a spus să nu vă servim alcool.

ALEX *(furios)* : Ai să-mi aduci o sticlă de whisky, și încă în viteză, ai înțeles ?

BĂTRÎNUL : Mă rog, eu mi-am făcut datoria. Însă băuturi din astea boierești nu avem pe-aici. Doar niște palincă bătrînă.

ALEX : Fie și palincă, numai să fie bună.

BĂTRÎNUL : De asta n-aveți nici o grijă, e curată ca lacrima, nu ca cea de la alimentara. Îndată. *(Iese în bucătărie.)*

ALEX *(rămas singur, are dintr-o dată un ris înclaudat, hotărît parcă să facă haz de necaz)* : Ei, comedia dracului ! Nu-mi rămîne decît să mă îmbăt și să mă culc. *(Pauză.)* Femeia asta e complet nebună. *(Pauză.)* De fapt, cine naiba m-a pus să spun că aici trebuie să fie un loc ideal de lucru ? ! A fost de ajuns ca să mă sechestreze în pustietatea asta. *(Deschide mașina de scris, lîngă care așază un top de hirtie.)* Adevărul e că, dacă n-ar fi stricată soba de sus, nici nu s-ar putea imagina condiții mai ideale de scris. Numai că eu n-am ce scrie și n-am chef să scriu. Mi-e creierul uscat ca o iască. *(Ducîndu-și mîna la inimă.)*

Și, pe urmă, cu intermitențele astea exasperante... (*Scoate din sac un flacon cu pastile, din care înghite câteva, fără apă.*) Să scriu, să scriu, altceva nu știe. Când e vorba de scris, devine ca o fiară. Dacă ar putea să mă lege de scaun, ar face-o. Și, dacă ar fi necesar să mă țină cu tălpile goale pe jeratic ca să-mi vină inspirația, n-ar ezita nici o clipă. Sigur, rolul e generos și romantic : să te devotezi fără preocupare talentului bărbatului tău... să-l urmărești ceas cu ceas și pas cu pas, ca nu cumva, doamne ferește, să fie sustras de la nobilele lui preocupări intelectuale... să te așezi mereu, ca o pavază, între el și micile plictiseli ale existenței... să-l păzești de admiratori și mai ales de admirațoare... să-l însoțești pretutindeni în străinătate, ca nu cumva sănătatea lui subredă să-i joace vreo festă. Vai, ce norocos sinteți, maestre, că aveți alături de dumneavoastră o femeie atât de excepțională, care vă înconjoară cu un adevărat cult !

Ei bine, doamnă dragă, află că soțul dumitale e complet golit, că ilustrul tău bărbat nu mai face nici cît o ceapă degerată, că de-abia aleargă, scoțînd limba, ca să termine ultimul tur de pistă. Că ultima lui carte e praf aruncat în ochii cititorilor și că singurele pagini bune din ea nu sînt decît cele care reiau lucruri pe care le-a mai scris de nenumărate ori. Află, în acest ceas al adevărului, că am mințit cu neobrăzare cînd am spus că mi-ar plăcea să lucrez în singurătatea asta, și că am rămas aici, fără să mă agăț de poala ta, doar de rușine. Că mor de plictiseală cu mine însumi, că nimic nu mă plictisește mai cumplit decît propria mea tovarășie, că mi-e greață cînd mă uit la colile de hîrtie de pe masă, că nu mă mai interesează nimic și nimeni, că literatură mi se pare, în epoca noastră, o mistificare și o pierdere de vreme, și că voi trage o beție de zile mari. O să mă îmbăt ca un porc, o să adorm și o să sforăi ca un porc, iar mîine, cu creierul năclăit și gura băloasă, o s-o șterg de aici, chipurile, pentru că am avut o criză cardiacă și o stare de insuportabilă angoasă metafizică. Oho, la asta mă pricep, sînt un as atunci cînd e vorba s-o sperii cu trăirile mele abisale. Nu istericale de femeiușcă, ci spaime cosmice : prăpastia neantului deschisă sub picioarele tale, atât de reală încît, deși ți se zburlește părul în cap, nu-ți poți smulge privirea și știi că, dintr-o clipă în alta, hap ! te va înghiți.

(*Pauză. Intră bătrînul, cu o sticlă în mînă.*)

BĂTRÎNUL : Vă rog să mă iertați, nu găsesc cheile. (*Privindu-l cu oarecare suspiciune, dar vrînd să-și dea un aer degajat.*) A fost cumva cineva pe-aici ?

ALEX : Nu. De ce ?

BĂTRÎNUL : Mi s-a părut că vă aud vorbind.

ALEX : Mi se mai întimplă să gîndesc cu voce tare.

BĂTRÎNUL : Păi, în pustietatea asta, credeți că eu nu vorbesc singur ? Numai el tace. Tace, uneori, cu săptămîinile.

ALEX : Cine ?

BĂTRÎNUL : Șeful.

ALEX : Dar unde poate umbla, pe o vreme ca asta ?

BĂTRÎNUL : Cine știe... Cîteodată, lipsește zile întregi.

ALEX (*glumeț*) : O fi făcînd niscaiva contrabandă sau spionaj.

BĂTRÎNUL : Aș, e om de treabă. Numai că-i place singurătatea. Nu gustați ? (*Îi întinde un păhărel.*)

ALEX (*bind*) : Adevărat că-i bună. Ia și dumneata o înghițitură. (*Îi toarnă.*)

BĂTRÎNUL : Mulțumesc, dar v-am spus că sint grăbit. Și nu-mi prea place să beau. (*Totuși, bea.*) Să trăiți !

ALEX : Parcă mie-mi place ! Așa, ca să mai treacă vremea.

BĂTRÎNUL : Atunci, noapte bună.

ALEX (*e vizibil că nu vrea să rămînă singur*) : Încă un deget !

BĂTRÎNUL : Nu pot, domnule, zău că nu pot. Mă așteaptă nepotul.

ALEX : Ascultă, n-aș putea dormi noaptea asta la dumneata ? Mi-e cam urît singur și nici nu mă simt prea bine.

BĂTRÎNUL : Unde, domnule ? Într-un pat cu copilul și cu mine ? Mai trageți o dușcă, vă puneți pătura în cap și nici nu știți cînd se face dimineață. Noapte bună. (*Iese.*)

ALEX (*singur, se învîrte dezorientat prin cameră, apoi ia sticla, deschide ușa și-o aruncă afară*) : Du-te dracului ! (*De afară pătrunde o pală de ceață.*) Doamne, ce ceață și ce noapte !... (*Închide ușa, se reazemă de ea, ducîndu-și mîna la inimă, respiră greu, apoi se așază pe marginea patului și rămîne cu capul în mîini. Pe urmă, încet, se ridică, se uită de jur-impresjur, ca și cum i-ar fi frică să nu-l vadă cineva, și se lasă în patru labe, mișcîndu-se de-a bușilea prin cameră. Scoate un mîriut încet, ca un tors de pisică.*) Și, la urma urmei, de ce să nu urlu, dacă am chef ? Cîinii nu urlă la lună ? (*Dă drumul unui strigăt, apoi rămîne nemișcat. Un lung moment de imobilitate, după care se ridică în picioare, calm, normal.*) Am făcut-o și pe-asta. O doream de ani de zile. Și...

nimic, nu s-a întâmplat nimic, nu m-a ușurat cu nimic. *(Se așază, cu capul în mâini, pe marginea patului, când, deodată, ridică privirea spre fereastră, uitându-se fix și speriat. În adevăr, o mână cu degete lungi, albe, șterge fereastră de ceață. Prin geamul curățat, apare vag figura unei femei, indistinctă, pentru că are un păr lung, blond, care-i acoperă fața. Alex se ridică de pe pat și o privește lung, în vreme ce femeia continuă să șteargă geamul, dar tot fără să-i putem zări chipul. Alex se apropie mașinal de geam și încet, o dată, de două ori, bate cu degetul în el. Apoi se îndreaptă repede spre ușă și o deschide larg, privind afară.)* Ei, cine-i? De ce te ascunzi? *(Nici un răspuns. O pală de ceață pătrunde în încăpere. Alex trîntește ușa cu putere. Lumina s-a schimbat, a slăbit. Alex se așază din nou pe marginea patului. Atunci, în colțul cel mai obscur și mai îndepărtat al încăperii, vedem — sau, mai bine zis, zărim — silueta unei femei îmbrăcată în rochie de voal, ca de bal, așezată pe un scaun. Dar o vedem din trei sferturi, și părul blond, neverosimil de lung, îi acoperă complet fața. Alex o privește paralizat, apoi, după un timp, îngaimă.)* Cum ai intrat? Ce cauți aici? *(Nici un răspuns și nici o mișcare. Încercînd să-și recapete calmul și chiar să aibă umor.)* Și, cum, chiar îmbrăcată așa, în voaluri de bal, pe vremea asta și în cocioaba asta? *(Tăcere.)* Nu ți-e frig? Să-ți dau o pătură să te învelești? *(Întinde mîna spre o pătură, dar mîna îi rămîne înțepenită în aer. După o clipă, și-o retrage.)* Să știi că nu cred în apariții și n-am avut în viața mea halucinații. *(Pauză.)* Îmi dai voie să-ți ofer măcar o țigară? *(În mîna cu degete lungi și albe a femeii a apărut dintr-o dată un fume-cigarete extravagant, extrem de lung și, în chip inexplicabil, pentru că n-am zărit nici o flacăară, acum vedem jarul țigării. Alex, încercînd că păstreze același ton de umor.)* Acum te-ai apucat să faci și scamatorii. Asta nu e demn de o femeie ca dumneata. Pentru că, deși sînt scriitor, trebuie să-ți spun că niciodată n-am izbutit să-mi imaginez o femeie atît de fascinantă și de stranie și — iartă-mi cuvîntul — atît de erotică ca dumneata. *(Lumina e din ce în ce mai slabă în încăpere.)* Vezi, pe Greta, pe nevastă-mea, pe care am iubit-o ca pe nici o altă femeie, toți bărbații mi-au invidiat-o. Dar tu... îmi dai voie să-ți spun tu? — ești atît de altfel decît celelalte... *(Tăcere.)* Ce întrebare absurdă, desigur că-ți pot

spune tu, deși te prefaci că nu mă auzi. Pentru că, altfel, n-ai fi aici. Ai venit pentru mine, nu-i așa? Știu că lucrurile astea se spun în mod obișnuit, că sînt îngrozitor de vulgare, dar, pentru o sărutare de-a ta, mi-aș da viața. *(Se ridică în picioare.)* Acum o să vin lingă tine, în spatele tău, o să-ți iau obrazul în palme, iar tu o să mă apuci de după gît cu brațele tale albe, ai să-ți răstorni capul pe pieptul meu și-ai să-mi dai buzele. *(Se îndreaptă spre colțul unde stă femeia, lumina scade pînă la obscuritate, apoi, brusc, revine la normal. Alex e în spatele scaunului gol. Se uită prin încăperea pustie, apoi începe să ridă. E un ris normal, de om sănătos.)* Ai dispărut? Îmi inchiuiam că așa o să fie, dar eu o să te aștept, aici, pe scaunul ăsta, pînă cînd ai să-mi vii în brațe. *(Se așază pe scaun, într-o atitudine de așteptare. Apoi se uită atent pe jos.)* Era de așteptat, n-ai lăsat nici o urmă de scrum. Dar în aer îți simt parfumul. *(Inhalează adînc.)* E mai suav și mai amețitor decît ar putea imagina orice Lanvin sau Madame Rochas. Asta nu-i o iluzie. *(Se uită la ceas.)* Uite, am răbdare, îți dau cinci minute. Dacă nu te întorci, te previn că mă trîntesc pe pat, cu fața la perete, și nu mai vreau să știi de tine. *(Se aude tic-tacul ceasului cu cuc.)* Oare, cum o fi arătînd fața ta? Ți-ai ascuns-o atît de bine, sub părul tău blond, că n-am putut să-ți ghicesc nici măcar arcul frunții. Și nici nu mi-o pot imagina. O să văd doar o lumină mare și o să simt numai arsura buzelor tale fierbinți și pătimașe. *(Pauză. Din nou are același ris normal, tinerec.)* Să nu-ți inchipui că nu știi cine ești. Acum știi foarte bine. Un imbecil ar spune că e vorba de o halucinație. Bineînțeles că nici un om nu te-ar putea atinge și vedea. Eu, însă, da, căci ești a mea și numai a mea, am dreptul să te țin în brațe, să-ți mușc buzele și apoi... *(Rămîne pe gînduri, se uită la ceas.)* Au trecut mai mult de cinci minute și n-ai venit. Păcat! *(Se ridică de pe scaun.)* Păcat! O asemenea întîlnire nu se poate repeta. Doamnă, cît ne-am fi iubit! O clipă, știi, dar ce clipă! *(Se duce și se trîntește pe pat, cu fața la perete. Lumina scade din nou și femeia reapare pe scaun, în aceeași poziție. După un timp, rămînînd nemîșcat, Alex murmură.)* Știu că ești din nou acolo, dar acum nu mai am deloc chef să te caut, să ne jucăm de-a v-ați ascunselea. *(Se răsucește totuși pe pat, rezemat într-un cot, și o privește.)* M-ai plictisit, cu toate misterele și mistificările tale. Pentru

că mă mistifici. Altfel, ai veni în brațele mele și mi-ai sorbi tot sufletul în răsufierea ta parfumată. Nu te pricipi deloc. Dacă ai de gând să stai așa; incremenită și mută, mai bine pleacă. Știi că am priceput cine ești, așa încît ce rost are să prelungești comedia asta? Gata, am înțeles, ce mai vrei? În definitiv, treaba ta, poți rămîne cît vrei. M-am obișnuit cu prezența ta. Ori tu, ori scaunul pe care stai, mi-e același lucru. (Se întoarce iar cu fața la perete, dar, peste o clipă, se răsucește din nou.) Nu mă mai fascinezi. Deși aș dori să știu dacă ești cu adevărat frumoasă. Întoarce măcar capul. Puțin, oricît de puțin. Atîta am dreptul și eu să-ți cer. Te rog. (Femeia întoarce imperceptibil capul, fără să-i vedem însă fața, din cauza părului. Dar mișcarea e vizibilă și continuă. Alex, ridicîndu-se dintr-o smucitură pe marginea patului, e într-o stare de tensiune neomenească. Cînd femeia duce, încet, mîna la păr, ca și cînd ar vrea să-l dea la o parte, Alex scoate un strigăt de spaimă.) Nu! (Și-și ascunde fața în mîini. Lumina redevine normală, femeia a dispărut. După un timp, Alex privește spre scaunul pe care stătuse femeia, ridică din umeri. Se duce și se așază pe scaun și aprinde o țigară.) Și, totuși, pînă la urmă, mi-a fost frică. Nu frică, spaimă și oroare. Sînt sigur că am zărit firul subțire de singe care i se prelingea pe bărbie. Și, totuși, nu, asta nu-i adevărat, pentru că n-a apucat să-și dea părul la o parte, așa încît nu-l puteam vedea. Dar l-am presimțit, prelingîndu-se ușor din colțul gurii, din gingii. Totuși, asta da, asta a fost într-adevăr o halucinație iscată de spaima și imaginația mea. Însă restul, restul! (Se îndreaptă spre mașina de scris și începe să scrie, rostînd cu voce tare.)

„Greta, s-ar putea ca aceste rînduri să fie ultimul semn pe care-l primești de la mine. Dacă mi se va întîmpla ceva în noaptea asta, n-aș vrea să dispar fără să-ți spun încă o dată cît de mult te-am iubit și cît de neîncetat recunoscător ți-am fost pentru tot ce-ai însemnat în existența mea: frumusețe, bunătate și bucurie. Să nu crezi că-i o joacă stupidă. Dealtfel, dacă nu se va întîmpla nimic, nu vei citi niciodată scrisoarea asta și nu vei ști ce-a însemnat noaptea asta. Nici eu nu pricep bine, însă ceva grav, foarte grav e inevitabil să se întîmple. Încet, încet simt cum se desfac încheieturile cele mai ascunse ale ființei mele. Ca o casă care se dislocă. N-are rost să-ți povestesc, ai crede că aiurez. Ceea ce e important este să știi că-ți cer iertare pentru tot răul pe care

ți l-am făcut, voit sau nevoit, și că te iubesc, te iubesc mai lucid și mai întreg decît oricînd. Fii binecuvîntată, unică lumină în jurul căreia mă mai pot încă aduna din întunericul meu care se întinde mereu.“ (Ia un plic, închide scrisoarea, și-o lasă pe masă. Apoi se ridică în picioare, se clatină. Își duce mîna la frunte și, ca amețit, face cîțiva pași șovăielnici, pipăindu-și drumul, și se așază în fundul patului, cu spatele rezemat de perete. Pauză. Fără să mai existe schimbări de lumină, ușa se deschide încet și apare „o cucoană“ între două vîrste, dar cu pretenții de tinerețe, violent fardată, gen „sentimentală“ și „idealistă“. Pentru ea, ca și pentru celelalte două personaje următoare, costumele vor fi la alegerea regizorului, deși înclin spre vagi trimiteri la epocă. În orice caz, nimeni nu-i îmbrăcat de munte și de iarnă, ci, dimpotrivă, fantezist, după anotimpuri și vîrste, în orice caz anacronic față de situația reală.)

FEMEIA (intră cu grații, ca într-un salon, se uită la ceas, se uită în jur, se așază pe scaun, bineînțeles nevăzîndu-l pe Alex, care, pentru toate cele trei personaje, va rămîne inexistent, în timp ce ele vor relaționa foarte realist. Femeia scoate din poșetă pudriera și se aranjează cu cochetărie. Apoi se uită din nou la ceas, în vreme ce, deschizînd ochii obosiți, cu greutate, Alex o privește fără nici un fel de mirare): E, totuși, ora fixată! Azi nu mai poți conta pe nici un fel de punctualitate. (Se uită din nou la ceas, apoi în jur, plictisită de goliciunea încăperii, și începe să fredoneze cu o voce deloc neplăcută, deși puțin prea sentimental.) „Les sanglots longs des violons / De l'automne... / Bercent mon coeur / D'une langueur / Monotone...“ (Ceasul cu cuc bate o oră oarecare. Îl confruntă cu ceasul de la mînă, cu impaciență vizibilă de astă dată, scoate un portțigaret și-și aprinde o țigară.) Și un sfer! E prea de tot! (Bate impacientată din picior. Ușa se deschide brusc și intră un tinăr de 18—19 ani, frumos și evident violent, dacă treci peste fragilitatea sa fizică.)

TÎNĂRUL (uitîndu-se la ceasul de la mînă): N-am întîrziat decît cinci minute. Dumneata ai venit la ora fixată?

FEMEIA (jumătate cochetă, jumătate iritată): Închipuiește-ți! Deși e mai normal ca o femeie să întîrzie la o întîlnire.

TÎNĂRUL: N-aveam întîlnire cu dumneata. Am fost, pur și simplu, convocat.

FEMEIA: Și dumneata? De cine?

TÎNĂRUL: Habar n-am. Trebuie să mai

vină cineva? Pentru că nu-mi închipui că întâlnirea asta a fost fixată pentru noi doi. Nu te cunosc, n-am chef să te cunosc și nu văd ce-am avea să ne spunem.

FEMEIA : Ai dreptate, dar ai putea să fii mai politicios.

TÎNĂRUL : Nu sint, și am o mulțime de treburi pe cap.

ALEX (*vorbind cu greu, dar deslușit*) : Dar, atunci cînd intrați într-o casă, ați putea, amîndoi, să bateți la ușă și să spuneți măcar bună seara. (*Cei doi nu-i realizează prezența. Tînărul se plimbă nervos prin încăpere. Pauză lungă. Alex, fără mirare.*) Trebuia să-mi închipui că nu exist, pentru ei. Dar, eu de ce-i văd și-i aud? Și, cine naiba or fi? (*Cade într-o liniște contemplativă. Ușa se deschide din nou; de data asta intră un bărbat de vreo 30 de ani, foarte frumos și foarte corect și elegant îmbrăcat.*)

BĂRBATUL (*sobru*) : Bună seara. (*Femeia îi răspunde cu un zîmbet care se vrea fermecător, tînărul nu reacționează.*) Vă rog să mă iertați, dar să fii smuls așa, dintr-o dată, de la masa de lucru nu-i plăcut. Mai ales că îmi încheiam ultimul capitol.

FEMEIA : Mi-am închipuit de la început că trebuie să fiți scriitor, sau în orice caz artist, sau un savant, aveți un aer romantic.

TÎNĂRUL : Fleacuri ! Pe mine m-au scos dintr-o ședință tocmai cînd trebuia să iau cuvîntul și să-i spun secretarului vreo două adevăruri esențiale. (*Ca și cum ar vorbi în ședință.*) Așa nu mai merge. Organizația noastră e pe cale să se transforme într-un club politic mic-burghez.

FEMEIA : Dumneata faci politică? Asta-i o preocupare pe care n-o s-o înțeleg niciodată. Niciodată ! Singurul lucru care poate da sens unei existențe este sentimentul. Rațiunea descompune totul, iar acțiunea desfigurează și trivializează.

BĂRBATUL (*ironic*) : „Libido, sentiendi“.

FEMEIA : Mă miră ironia asta din partea unui artist.

BĂRBATUL : Un creator nu se poate lăsa absorbit de mlaștina sentimentalismului.

FEMEIA : Nici măcar în viața de toate zilele ? Mlaștină ! Vrei să spui, paradis. Fără Beatrice, nici Dante n-ar fi ajuns la lumina divină. (*Cu oarecare cochetărie.*) Dumneata n-ai nici o Beatrice, nici o Isoldă ?

BĂRBATUL : Nu ți se pare că ești cam indiscretă, doamnă ?

TÎNĂRUL (*privindu-i cu dispreț*) : Cînd mă uit la voi, nu pot să nu exclam : unde ești, Saint-Just, cu strălucitoarea ta ghilotină ? Doamna suferă de prurit sentimental, iar domnul scrie, proba-

bil, romane cu eroi care-și caută șovăielnic drumul menit să-i ducă spre socialism, dar rezolvîndu-le, în același timp, și înduioșătoarele lor drame personale.

BĂRBATUL : Am fost și eu tînăr și agresiv cîndva, așa încît îmi pot permite să nu-ți iau în serios impertinența. Dar, îmi dai voie să te întreb care-i rațiunea dumitale de existență ?

TÎNĂRUL (*cu exaltare*) : Adevărul și absolutul ! Urâsc cu patimă minciuna și compromisul. Cred că-i destul de clar, nu ?

FEMEIA : Absolutul în dragoste ! Cine n-a tînjit după el ?

TÎNĂRUL : Prostii ! Absolutul nu poate fi găsit decît în justiție. Dacă nu ajunge la justiția perfectă, omenirea mai bine și-ar pune ștreangul de gît.

BĂRBATUL : Îți atrag atenția, tinere justițiar, că în numele unui asemenea absolut ai putea și dumneata să fii ridicat în ștreang.

TÎNĂRUL : Dacă moartea mea ar putea sluji adevărului, dacă ar fi necesară pentru triumful lui, aș accepta-o cu surîsul pe buze.

BĂRBATUL : Așa spuneam și eu cîndva, numai că viața e infinit mai complicată.

FEMEIA : Cînd te dăruiești cu totul unei iubiri, nimic nu este complicat. Arzi, și gata ! Ca o torță.

TÎNĂRUL (*batjocoritor*) : Pînă la următoarea „marea iubire“. Adică, pînă la următorul „ia aruncă-mă, adoratule, cu picioarele în tavan“.

FEMEIA : Ei și ! Se vede cît ești de copil. Toate iubirile mari din viața unui om fac, de fapt, una singură. Dragostea rămîne un tot unic, „monolitic“, cum spuneți voi.

TÎNĂRUL : Te rog să nu-mi bălăcești credința mea...

FEMEIA : Fanatismul dumitale !

TÎNĂRUL : Fie ! Fanatismul meu... în lăturile libidinozității dumitale așa-zis poetice.

BĂRBATUL : Libido sentiendi, tinere, nu libidinozitate. În fond, și doamna aleargă după un absolut, ca și dumneata.

TÎNĂRUL : Un absolut de coafeză !

FEMEIA : Să-ți fie rușine, măgarule !

TÎNĂRUL : Nu mie. Eu spun totdeauna ce gîndesc.

BĂRBATUL : Și-ți închipui că Julieta iubea mai mult decît o coafeză care se aruncă, din amor, înaintea trenului ? Sau decît Anna Karenina, pentru că veni vorba de tren ?

TÎNĂRUL : Toate discuțiile astea mă plictisesc și nu înțeleg deloc de ce am fost chemat să stau de vorbă cu voi.

BĂRBATUL : Nici eu nu înțeleg ce caut aici, dar lucrurile încep să mă amuze.

Într-un fel, îmi aduce aminte de tine-rețea mea.

TÎNĂRUL (*privindu-l batjocoritor*): Regret, dar asta nu-mi face nici o plăcere. Nu recunosc în mine nimic din ceea ce ar putea face să semăn, cândva, cu dumneata. Sper că la vârsta dumitale ori voi fi mort, chiar în streang, cum spunea înainte, ori...

BĂRBATUL: Ori ?

TÎNĂRUL: ...ori voi stăpîni destulă putere pentru a-mi impune cu intransigență idealul meu, în care literatura dumitale oportunistă — poți fi sigur — nu-și va găsi, nici într-un caz, locul.

BĂRBATUL: Ce știi dumneata despre ce scriu eu ?

TÎNĂRUL: Îmi ajunge să te privesc. Se vede de la o poștă că ești omul compromisurilor, pe care încearcă să le ascundă sub o atitudine de ironie cinică, sau pozînd în victimă, care încearcă, chipurile, să salveze cît se poate din realitate, ținînd seama de „complicațiile vieții”.

BĂRBATUL: De data asta, găsec și eu că depășești măsura.

TÎNĂRUL: Mă doare-n cot.

FEMEIA (*bărbatului*): Ba eu cred că te-aș înțelege. Sub siguranța dumitale aparentă, porți în ochi, uneori, o melancolie și-o tristețe care-mi aduc aminte, cum să spun, de peisajele acelea voalate și misterioase din fundalurile tablourilor lui da Vinci.

(Tinărul pufnește în ris.)

BĂRBATUL: Mulțumesc pentru compliment, însă n-am venit aici ca să mă supun unui examen psihanalitic.

TÎNĂRUL (*privindu-l aproape cu ură*): Mai ales că mirosul pe care l-ar degaja o asemenea analiză ar fi, probabil, destul de neplăcut, ca să nu spun fetid.

BĂRBATUL (*enervat de-a binelea*): Cum îți permiți, mucosule !

TÎNĂRUL: Pentru că, din clipa în care te-am văzut, mi-am dat seama că te urăsc și te disprețuiesc.

BĂRBATUL (*apucîndu-l de git*): Ascultă, haimana...

FEMEIA (*intervenind*): Domnilor, domnilor, puțină decență.

BĂRBATUL: Ba o să-l zvîrl pe ușă afară. Și cu un picior în fund. *(Cu o mină îl ține de guler pe tinăr, pe care, mai puternic, îl domină, iar cu cealaltă încearcă zadarnic să deschidă ușa. Furios și puțin speriat, lăsîndu-l pe băiat în pace.)* Cine naiba ne-a în-cuiat aici ? Cînd am intrat, am închis ușa doar cu clanța.

FEMEIA (*speriată*): Încuiați aici ? Dar n-am auzit pe nimeni. Poate și s-a părut dumitale, ai tras prea violent de clanță.

BĂRBATUL (*încercînd încă o dată ușa*): Pofitim, încearcă și dumneata, să te convingi.

FEMEIA (*se duce la ușă și încearcă, cu mai multă răbdare, să răsucescă clanța, dar aceasta nu cedează*): Dar e îngrozitor, înseamnă că sintem prizonieri aici, în locul ăsta necunoscut.

TÎNĂRUL (*izbucind dintr-o dată într-un ris puțin isteric*): Dar nu vedeți că nu ne-a încuiat nimeni ?

BĂRBATUL: Încearcă și tu.

TÎNĂRUL: Inutil. Uitați-vă, ușa n-are broască. N-are decît o clanță. Deci, nu există nici cheie.

FEMEIA: Poate că ne-a zăvorît cineva pe dinafară.

TÎNĂRUL: Imposibil. Ușa se deschide spre interior. Nu poate fi zăvorîtă din afară.

FEMEIA: Atunci ?

TÎNĂRUL: Nu știu.

BĂRBATUL: Să nu ne pierdem calmul. Misterele astea nu se găsesc decît în romanele polițiste proaste. *(Se duce la ușa care dă spre camera șefului.)* Asta e încuiată de-a binelea, pentru că are broască. *(Tinărului.)* Ia vezi unde duce scara asta.

TÎNĂRUL (*urcă și coboară imediat*): E și acolo o ușă, dar și aceea e închisă.

FEMEIA: Și, acum ce facem ?

BĂRBATUL (*vrînd să se arate bărbat*): Ce să facem, așteptăm. O să trebuiască să ne acomodăm cu compania noastră, oricît ar fi de neplăcută. *(Se așază pe patul lui Alex, bineînțeles, nerealizîndu-i prezența, în timp ce acesta îl privește curios și atent.)*

ALEX (*vorbînd cu greutate, deși știe că e inutil*): N-ar trebui să vă speriați. E o noapte specială, cu totul specială. *(Ducîndu-și mina la inimă și respirînd greu.)* Nici unul dintre voi nu e doctor ? Mi-e foarte rău.

TÎNĂRUL (*bineînțeles, fără să-l audă, se adresează bărbatului*): Ai spus ceva, bătrîne ?

BĂRBATUL: Știu că e un fel de a vorbi pe care îl găsești hazos. Dar, de fapt, cîți ani crezi că ne despart ?

TÎNĂRUL: De-ar fi numai trei sau cinci ani, și tot ne desparte o prăpastie.

BĂRBATUL: Ești convins ?

TÎNĂRUL: Ce pot avea eu comun cu dumneata ? Doar coexistența biologică.

BĂRBATUL: Hai să nu ne certăm. Uite-te puțin în ochii mei. *(Tinărul n-are chef s-o facă, apoi, cu încetul, îl privește în ochi.)*

TÎNĂRUL: Nu văd nimic.

BĂRBATUL (*cu un soi de căldură, luîndu-l prietenos de umeri*): Uite-te bine. Încearcă s-o faci fără ură. Văzînd mai departe, în fund, cum spunea doamna. Nu vezi nimic ?

TÎNĂRUL (*uitându-se atent*): Absolut nimic. Decît un gol. Eu am ochii vii, ai dumitale sînt goi.

BĂRBATUL (*ușor emoționat*): Ce curios... Eu, în ochii tăi, găsesc ceva cunoscut.

FEMEIA (*intervenind și punînd mîinile pe amîndoi*): Uitați-vă și la mine.

TÎNĂRUL: Cocotă bătrînă! Sau cocotă dintotdeauna. Dar cocotă romanțioasă! Din naștere.

FEMEIA (*cu o privire dezolată spre bărbat*): De ce dumnezeu, nu poate fi măcar cuviincios?! Măcar o clipă.

BĂRBATUL (*încercînd să fie ironic*): Se vede în Saint-Just, doamnă, nu uita. Cum să fie în stare de transă sentimentală?

FEMEIA: Da, știu, e un puști caraghios. Și, totuși, nu ne putem uita nici o clipă toți trei unii la alții cu prietenie, cu dragoste chiar? (*Tînărului.*) Nu privi ca un ciine turbat la mine. Vorbesc de dragoste adevărată, ome-nească. Nu numai de cea dintre bărbați și femei.

BĂRBATUL (*tînărului*): Ce-ar fi să-î facem gustul? Ce te costă?

(*Tînărul ridică disprețuitor din umeri, apoi o privește pe femeie.*)

TÎNĂRUL: Gata, ți-am făcut cheful, ce mai dorești?

FEMEIA (*bărbatului*): Și, tu?

BĂRBATUL: E greu să amesteci trei priviri laolaltă.

FEMEIA: Încearcă. El, totuși, mă privește. Cu din ce în ce mai multă atenție și înțelegere.

TÎNĂRUL: Pe naiba! (*Dar o privește.*)

Apoi lasă capul în jos.) Lasă-mă în pace! Lasă-mă în pace!

FEMEIA (*bărbatului*): Acum, și dum-neata.

(*Bărbatul o privește lung, în timp ce tînărul își ține cu încăpăținare privirea lăsată în jos.*)

BĂRBATUL: Adevărat, e ciudat, dar ne leagă ceva. (*Ridicînd camaradereste bărbia tînărului.*) Hai să încercăm acest cocteil din trei priviri. (*Băiatul ridică și el capul și se privește. Nu atît unul pe altul, cit un punct fix în care privirile lor se conjugă. Femeia îi cuprinde pe după umeri, într-un gest aproape matern. Tăcere și pauză lungă. Apoi, băiatul ridică un deget, arătînd spre ușa care se deschide ușor. Toți privesc într-acolo. Suspens. Ușa se deschide din ce în ce mai încet și în pragul ei apare...*)

COPILUL (*ar fi preferabil să aibă șapte-opt ani și să poarte pantaloni scurți, dintr-un veșmînt de catifea neagră uzat, dar nu lipsit de eleganță. În nici*

un caz, nu poate depăși 12 ani. Aerul lui e al virstei respective, e un fel de Gavroche. Închide ușa în urma lui, rămînînd în prag cu un aer de gravitate și săgălnicie în același timp, care-i face, în chip ciudat, pe cei trei vizitatori să devină deodată stingaci, aproape intimidăți, și să se retragă într-un colț mai obscur, făcînd grup comun): Doamnă, domnilor, mă ier-tați că v-am deranjat și că eu am în-tîrziat. Era, însă, necesar. Absolut necesar. Vă mulțumesc pentru prezența dumneavoastră și... și sinteți liberi. (*Fără să se vadă exact cum — eventual uzîndu-se de lumini — cei trei dispar. Lung schimb de priviri între copil și Alex. Pînă la urmă, copilul ia un scaun și se așază în fața lui Alex, care a rămas tot timpul pe pat, rezemat de perete. Nu-l mai miră nimic. Copilul sparge în dinți semințe de dovleac, căutînd din ochi o farfurie unde să pună cojile. În sfîrșit, o gă-sește și pune cojile în ea, mîncînd mai departe.*) Ei?

ALEX (*vorbînd greu și rar, cu efort*): Tu chiar vorbești cu mine, sau ca toți ceilalți care nu mă vedeau și nu mă auzeau...?

COPILUL: Te vîd foarte bine și te aud la fel de bine.

ALEX: Adică, dacă ți-aș cere să-mi dai o țigară și să mi-o aprinzi, poți s-o faci?

COPILUL: De ce nu, deși fumatul nu-ți priește deloc. Ar trebui să renunți. (*Se uită în jur, ca și cînd ar căuta, apoi în mîna lui apare un pachet de țigări. Îi dă una și i-o aprinde.*)

ALEX (*aspirînd cu voluptate*): De unde naiba ai găsit chiar Pall-Mall? Sînt țigările mele preferate și nu am un pachet decît în buzunarul hainei. Dar la pachetul din buzunar, oricîte eforturi am făcut, nu puteam să ajung. Parcă eram paralizat.

COPILUL: Nu fac vrăjitorii, dar, după cum știi, „există mai multe lucruri în cer și pe pămînt, Horațio, decît cele pe care le poate închipui filozofia ta”. (*Pauză.*) Nu-i așa că acum te simți mai puțin paralizat și că poți să te miști? Nu exagera, însă.

ALEX (*face cîteva mișcări moi cu brațele, prudent, însă, și fără să-și schimbe locul. Apoi, după un moment de incîntare*): Asta înseamnă că poți să-mi dai chiar și mîna, ca să mă conving de prezența ta reală?

COPILUL: Îmi pare rău, dar fizic nu mă pot atinge de tine. Chiar și „minunile” de care vorbește Shakespeare au niște limite. (*Cu un zîmbet adorabil de copilăros, dar foarte protector, în fond.*) Nu-i așa?

ALEX : Nu te întreb cine ești. În noaptea asta, m-am obișnuit cu nenumărate surprize.

COPILUL : Poate că, în parte, mi le datorezi. Te-au deprimat ?

ALEX : Nu cred că asta-i exact cuvântul potrivit. Într-o anumită clipă, mi-a fost îngrozitor de spaimă. Pe urmă, oricât ar părea de ciudat, am început să mă amuz oarecum. (*Zimbind.*) Un amuzament cam pervers, ce-i drept. (*Pauză scurtă.*) Dar mă întreb de ce stau de vorbă cu tine ca și cum ai fi un om în toată firea. Câți ani ai ?

COPILUL : Nu știu nici eu exact. Zece... doisprezece... Dar, de fapt, cred că sînt mai mic.

ALEX : Cînd erai mic de tot, îți plăcea să te cațări în copaci și să te joci de-a...

COPILUL : Lasă-mă să spun eu : de-a Tarzan. Îmi confecționam fel de fel de frînghii, ca să mă arunc dintr-un pom în altul și să fur cele mai bune mere, pe care bunica le păzea stînd de dimineață cu bățul în mînă pe sub meri.

ALEX : A mea nu avea un băț, ci un baston de abanos. (*Pauză.*) Ca să vezi, cum seamănă toate copilăriile. De ce zîmbești ?

COPILUL : Nu, nimic. Mă gîndeam la ceva.

ALEX : Și, cine erau caraghioșii aceia pe care i-ai gonit de-aici ?

COPILUL : Cum, chiar nu i-ai recunoscut ?

ALEX : Aveam impresia că-i mai văzusem undeva, dar, nu, nu i-am recunoscut.

COPILUL : Și, totuși, îi cunoști bine.

ALEX : Pe indivizii ăia groțești ? Doar cel care făcea pe scriitorul mi se părea ceva mai familiar. Ca un fel de caricatură a...

COPILUL : A cui ?

ALEX (*incert și oarecum jenat*) : A lui... Mi-e greu să-ți spun, seamăna cu prea mulți. Dar, ca să fiu cinstit ar trebui să mărturisesc că seamăna cu caricatura mea.

COPILUL : Nu greșești. Dar, toți trei erau ipostaze ale tale. Successive, de-a lungul anilor, și, uneori, chiar deseri, simultane. Puteam să-ți arăt și alte ipostaze.

ALEX : Pină și femeia aceea ?

COPILUL : Ai uitat cu ce sentimente „mari“ și „abisale“, cu ce iubire transcendentală ai sedus-o pe Greta ?

ALEX (*rămîne un timp perplex și foarte concentrat*) : Vreau să sper că nu-i adevărat. Dar, dacă-i așa, frumoasă ispravă am făcut din viața mea ! Asta înseamnă că, atunci cînd îi scriam Gretei că ființa mea începe să se desfacă în bucăți, ca o casă sau o mobilă care se descleie din încheie-

turi, nu mințeam, spuneam adevărul adevărat.

COPILUL : Uneori, și se poate întîmpla și asta. Ai făcut un infarct pe picioare. (*Cu sollicitudine medicală.*) Ar trebui să te ferești de emoții, dacă asta mai poate folosi la ceva, dacă nu e prea tîrziu.

ALEX : Vrei să spui că voi muri în noaptea asta ?

COPILUL : Nu pot să-ți spun. Nu știu. Sînt lucruri pe care nici eu nu le știu. În orice caz, ai trecut foarte aproape. Noroc că nu s-a uitat la tine.

ALEX : Cine ?

COPILUL : Ea.

(*Pauză lungă.*)

ALEX : Și, totuși, i-am văzut firul de singe care i se scurgea pe bărbie.

COPILUL : Ți-ai dat singur seama, atunci, că asta era doar o iluzie. Nu, nu ți-a arătat fața.

ALEX : Spune-mi, e adevărat că fiecare își are moartea sa personală, că ea nu e cîtuși de puțin anonimă, egală, la fel pentru toți ?

COPILUL : Bineînțeles. (*Cu un suris care-i depășește vîrsta.*) E singura proprietate inalienabilă a fiecărui om.

ALEX : Poate că era mai bine dacă mă privea. (*Pauză.*) O să apară curînd din nou ?

COPILUL : Ți-am spus că nu știu, că nu pot ști. Dar nu e deloc necesar să mai apară. Te-a prevenit. Nu-ți ajunge ?

ALEX (*după o pauză lungă, detașat*) : De ce ronțai mereu semințe ? E un obicei urît.

COPILUL : Tu nu ronțăiai cînd erai mic ?

ALEX : Da, dar m-am lăsat. (*Surizînd.*) Doar din cînd în cînd, atunci cînd nu mă vede Greta. (*Pauză.*) De fapt, cine ești ?

COPILUL : Chiar n-ai păstrat nici o fotografie de-a ta de cînd erai mic ? De pe vremea cînd bunica își păzea merii cu bastonul de abanos ?

ALEX : Vrei să spui...

COPILUL : Credeam c-ai înțeles de la început.

ALEX : Și, acum, ai venit să mă judeci și să mă tragi la răspundere pentru tot ce am făcut din tine ?

COPILUL : Eu nu am dreptul de a judeca. Am venit doar pentru a te ajuta să te judeci singur.

ALEX (*după o pauză lungă, cu oarecare ură, parcă*) : Bine. Acum, pleacă. Am obosit. Vreau să rămîn singur.

COPILUL : Plecam, oricum. Era timpul. (*Se îndreaptă spre ieșire, se oprește și se întoarce.*) Totuși... (*Se așază pe marginea patului, îi ia mîna și, cu un gest brusc, îl sărută pe frunte.*)

ALEX (după o clipă de nehotărîre, îl îmbrățișează cu sfișietoare căldură fraternă): Adio, dragul meu.

COPIUL: Adio. Dar, cine știe, poate ne mai vedem.

(Alex închide ochii, obosit, lumina scade. Copilul dispăre.)

ÎNTUNERIC

(Ușa se deschide, o lanternă luminînd drumul.)

DAN (el e șeful cabanei): Fiți atentă, e aici un prag, să nu vă împiedicați.

GRETA: Nu văd nimic.

DAN: O clipă, să aprind lumina. (Aprinde un felinar, într-un colț al încăperii.) Acum, vedeți? Vă rog să mă iertați, dar, cînd trec brusc de la întuneric la lumină, aproape orbesc. În citeva clipe, voi aprinde și becul. (O ia de mîină, introducînd-o în încăperre.) Vă descurcați?

GRETA (așezîndu-se pe un scaun): Da, mulțumesc, simt însă nevoia să beau ceva tare.

DAN: Ați înghețat?

GRETA: Dacă nu dădeam peste dumneata, adică, dacă nu dădeai dumneata peste mine, probabil că aș fi înghețat în fundul unei prăpastii. Cînd s-a defectat telefericul, m-am încăpăținat să găsesc singură drumul înapoi spre cabană. Nici n-am văzut cum arată salvatorul meu.

DAN (poartă ochelari mari, negri, și un fel de glugă care-i acoperă capul): Un om ca toți oamenii. (Își scoate gluga și apare un bărbat foarte frumos, cam de 40—43 de ani, dar căruia ochelarii îi ascund încă fața.) Soțul dumitale trebuie să fi înghețat sus. A fost o adevărată nebunie să rămînă acolo. Soba nu încălzește.

GRETA: Bărbatul meu are un somn de copil. Sînt sigură că s-a băgat sub zece pături și că doarme ca în sînul lui Avraam. Bineînțeles că am făcut o prostie lăsîndu-l aici, dar, deocamdată, cea care îngheață sînt eu.

DAN: O clipă. (Intră în bucătărie și se întoarce cu un pahar de alcool.) Din păcate, n-am decît palincă.

GRETA: Bună, și asta. (O dă peste cap.)

DAN: Nu așa repede. E foarte tare.

GRETA: După cele prin care am trecut, îmi pot permite să mă și îmbăt puțin. (Ride ușor.) Cred că s-a și făcut. Mă simt parcă plutind. (În timp ce Dan bagă niște lemne în sobă.) Locuiești singur aici?

DAN (cu spatele): Da, am obținut, pentru iarna asta, să fiu responsabilul cabanei. Dacă asta se poate numi o cabană și dacă eu pot fi responsabil

de ceva. Mă ajută și un bătrîn, dar nu doarme în cabană. (Ocupîndu-se mai departe de sobă.) Ce v-a venit, să poposiți tocmai aici? Din cînd în cînd, nimeresc pe aici, pentru o jumătate de oră, doi-trei tineri, dar pleacă cît mai repede. Nici măcar peisajul nu e frumos.

GRETA: A fost un capriciu al bărbatului meu. Și a vrut să rămînă pentru că spunea că-i un loc ideal de lucru.

DAN (suflînd în foc): Ce fel de lucru?

GRETA: E scriitor.

DAN (fără interes): A, da. (Se întoarce.)

Mă iertați dacă nu aprind, încă o clipă, lumina mare? Trecerea bruscă de la întuneric la lumină puternică îmi supără ochii.

GRETA: Ești mai misterios, salvatorul, în semiîntuneric și cu ochelarii aștia negri. Îmi mai dai puțin alcool?

DAN (turnîndu-i): Numai puțin. O să vă facă rău. V-am prevenit că e foarte tare.

GRETA (chicotînd, ușor amețită, dar fără să fie vulgară): Cînd mă gîndesc că, fără dumneata, zăceam acum, probabil, pe fundul unei prăpastii, iar că bărbatul meu ar fi pretins că a lucrat toată noaptea, nu mă pot opri să rîd.

DAN: O să trebuiască să-l sculăm. O să vă dau camera mea, care-i cam minăstirească, un pat tare, o masă și un scaun, dar e caldă. Eu o să dorm aici.

GRETA: Ce ți-a venit să te retragi în pustietatea asta? După cum vorbești, pari, mai degrabă, un intelectual. Și, după cum te porți, ești, sigur, un gentleman.

DAN: E o noțiune foarte relativă. (Își scoate ochelarii, frecîndu-și ochii și, deodată, privînd-o, rămîne încrîmențit.)

GRETA: De ce te uîți așa la mine?

DAN: Nu, nimic. O asemănare. Mă duc să-l aduc pe soțul dumitale.

GRETA: Detestă să fie sculat din somn. Văd că ți-ai scos ochelarii. Nu vrei să aprinzi și lumina? Despre ce asemănare era vorba?

DAN: Un om care trăiește singur are fel de fel de vedenii. Mi-ați adus aminte de cineva.

GRETA (după o pauză): Aprinde lumina și vino mai aproape.

DAN: De ce?

GRETA: Nu știu, însă m-ai neliniștit. Vreau să te văd. (Ride ușor, dar mai degrabă stingherită.) Nu e o cochetărie, poți fi sigur.

DAN (întîrziînd, parcă voit, să aprindă lumina, zărește pe masă farfuria cu cojile de semințe. O ia în mîină și se uită curios la ea): Cine o fi mîncat aici semințe? Bătrînul n-are obiceiul ăsta.

GRETA (*rizind*): Bărbatul meu. Crede că nu știu că n-a părăsit obiceiul ăsta prost, dar, de câte ori nu sint lângă el, profită de ocazie. De fapt, i le găsece prin toate buzunarele hainelor, cînd le dau la călcat. Nu aprinzi lumina ?

DAN : Ba da. (*Aprinde lumina, rămînînd un timp nemișcat, cu spatele spre ea.*)

GRETA (*pe același ton fără echivoc, ci, dimpotrivă, cu o tensiune neobișnuită*): Întoarce-te. De ce-ai rămas așa ? (*Dan se întoarce încet. Pe fața celor doi se zugrăvește intens uimirea, dar mai ales pe a Gretei. Aceasta rostește cu greu.*) Dan ! Tu ești ?

DAN : Eu sint, Greta. (*Pauză. Încercînd să fie glumeț.*) Ca să vezi, ce feste îți poate juca viața ! Și, mai ales, după atîția ani.

GRETA (*teribil de tulburată*): Te credeam...

DAN : Mort ?

GRETA (*pauză*): În orice caz, dispărut. Alex o să aibă un șoc cumplit. Menajează-l, e bolnav de inimă.

DAN : De ce ti-e frică ? N-am nici un motiv să nu-l menajez. Chiar mă bucur să-l reintîlnesc. Mă bucur mult.

GRETA : Și pe mine ? Și pe mine te bucuri că mă revezi ?

DAN : Și pe tine, bineînțeles. N-am fost noi cei trei prieteni nedespărțiți ?

GRETA : Îmi vine nemaipomenit de greu să cred că-i adevărat. Și faptul că m-ai salvat în noaptea asta... E fantastic ! Totul, totul e fantastic.

DAN : Te-am salvat ! Să nu exagerăm. Aș fi făcut-o pentru oricine. Nu știam cine ești. Totdeauna ai fost ispitită să găsești semnificații ascunse în lucrurile cele mai obișnuite. Dealtfel, asta făcea farmecul tău.

GRETA (*după o pauză*): Cum mă găsești, Dan ? (*Cu slăbiciune feminină.*) Bineînțeles că, în noaptea asta și după spaima și urcușul prin care-am trecut, trebuie să arăt ca dracul. (*Își aranjează ușor părul, cu degetele.*) Dar, nu vorbesc de înfățișarea mea exterioară.

DAN : Ești tot atît de frumoasă ca acum... cît ?... 19...20 de ani ?

GRETA : Acum am 39.

DAN (*încercînd să pară degajat*): În vremea noastră, e vîrsta la care o femeie atinge apogeul. „Femeia de 30 de ani“. „La Femme de trente ans“ a lui Balzac e de mult depășită. Arăți splendid.

(*Greta e, în adevăr, foarte frumoasă și cu o siluetă uluitoare de tînără.*)

GRETA : Stai jos, aici, pe scaun, în fața mea, să te văd mai bine. (*Dan se așază. Greta îl privește lung, dar, atenție, în tot jocul ei nu intră nici un fel de*

vulgaritate, de aer al femeii care „în-vită“.) Și tu ai rămas la fel de frumos. (*Îl atinge ușor cu degetele pe temple.*) Numai că pe temple ai albit. (*Apoi, delicat, îi atinge colțurile ochilor.*) Și, aici, la colțurile ochilor, ai făcut crețuri mici, multe și mici, dar care nu-ți stau deloc rău. Stai, stai, nu te mișca ! Iar între sprîncene ai o încruntătură aspră, așa cum o au doar aviatorii și... (*rizind ușor*) oamenii politici.

DAN (*stingherit, neștiind cum să interpreteze*): Termină, Greta !

GRETA : Crezi că mă joc ? Mă caut pe mine în tine, ca într-o oglindă. Lasă-mă să încerc să fac să dispară cîta asta. (*Îl masează ușor cu degetul între sprîncene.*) Nu vrea ! Se încăpățînează să rămînă. (*Glumeț.*) N-am nici o trecere. (*Plîmbîndu-și degetul pe fața lui.*) Și nici cutele astea, care-ți brăzdează obrazul de la nări pînă la colțurile gurii, nu le aveai.

DAN (*aproape exasperat*): Era firesc să-mbătrînesc. (*Încercînd să se ridice de pe scaun, dar Greta îl reține.*) Și de test să fiu analizat ca la miliție sau ca la morgă.

GRETA : Mai stai, numai o clipă. Te rog ! Am descoperit ceva nou. Pe frunte. E uluitor, dar în mijlocul frunții, exact deasupra cutei aceleia aspre despre care vorbeam, ai o pată albă, care arată ca o steluță. De fapt, nu e o pată, e făcută tot dintr-o încruntătură. (*Încîntată de descoperire.*) Dan, știi că porți o stea pe frunte ?

DAN (*ridicîndu-se brusc*): Da, sint omul cu stea în frunte. (*În deridere.*) Asta mi-o spune, dealtfel, întreaga mea viață. (*Dintr-o dată serios, aducîndu-și parcă aminte cu greu.*) E idiot, dar mi-am adus aminte de ceva. Cînd eram mic, nu știu ce pozna făcusem la masă și tata m-a plesnit. Nu tare, dar o palmă de la tata era atît de neașteptată încît se vede că m-am uitat la el cu o privire atît de ciudată, că a exclamat : „Ce te-a apucat, de ce te uiți așa la mine ?“ Simțeam cum din colțurile ochilor îmi izbucniseră două lacrimi. Am clipit repede, să nu se vadă, și-atunci bunica, care era aproape senilă, dar pe care o iubeam foarte mult, i-a spus tatei : „Să nu-l mai pîlmuiesti. Băiatul ăsta are o stea pe frunte“. (*Rizînd stingherit.*) Nu e caraghios ? Dealtfel, toți au rîs de ea. E prima dată cînd mi-am adus aminte de întîmplarea asta.

GRETA : Și nu te-a mai pîlmuit ?

DAN : Nu, niciodată. În schimb, m-au pîlmuit alții. Mult și îndesat, așa cum uneori bat țărani, sălbatic, un cal care nu mai vrea sau nu mai poate să meargă. (*Surizînd.*) Ce vrei, ei nu vedeau steaua de pe frunte...

și, pe urmă, își închipuiau, probabil, că asta-i datoria lor. Asemănarea cu țăranul și calul e proastă, n-are nici un rost. Era cu totul altceva.

GRETA : Cînd ? (*Pauză, cu stînghereală.*)
Atunci cînd te-au arestat ?

DAN : Atunci, și... Ce rost au toate poveștile astea vechi ? N-am nici un fel de sentiment de ranchiună sau de răzbunare. E ca și cînd lucrurile astea i s-ar fi întîmplat altuia. (*Incălzindu-se.*) Știi, nu durerea loviturii contează, ci umiliința de a fi pălmuț și bătut. Om, de către om ! (*Pauză.*) Însă acum mă simt atît de detașat de toate ! Nu e vorba de iertare sau de uitare. Țin minte fiecare amănunt, dar...

GRETA : Spune-mi.

DAN : Nu-i mare lucru de spus. Dealtfel, ți-am spus. Astea s-au întîmplat altuia, de care m-am îndepărtat atît de mult, încît nici măcar umiliința lui nu mai are vreo însemnătate pentru mine. Mi-e străină.

GRETA (*cu vizibilă scuză în glas*) : Atunci cînd ai fost arestat, Alex și cu mine...

DAN (*întrerupînd-o violent*) : Termină, Greta, nu mă interesează. (*A fost atît de brusc, încît Greta n-are curajul să continue. Dan, mișcîndu-se nervos prin încăpere, dă cu ochii de scrisoare.*) E aici o scrisoare care ți-e adresată. Probabil, de la Alex. (*Greta se ridică și o citește. E teribil de emoționată.*)

GRETA : Unde-i Alex ? Ce-i cu el ?

DAN (*neliniștit*) : Ce s-a întîmplat ?

GRETA (*speriată*) : Citește. Treci peste chestiunile intime, n-au importanță, dar citește. Trebuie să mă ajuți. (*Cu disperare reală.*) Ce-i cu Alex, ce i s-a întîmplat ?

DAN (*tulburat, aruncînd scrisoarea pe masă, se repede spre camera lui, constatînd că ușa e închisă, o aescuie, se uită înăuntru, vede că nu e nimeni, apoi, Gretei*) : Urcă în camera de sus și vezi. Eu mă duc să mă uit în jurul cabanei. (*În timp ce Greta urcă în fugă scările, Dan iese grăbit, pe ușa deschisă intră o pală de ceață. Apoi, Greta coboară liniștită scara, cu un suris înseninat.*)

DAN (*reintrînd, neliniștit*) : Nu-i afară !

GRETA (*calmă*) : E sus, sub zece pături, și doarme ca un copil. Îi cunosc somnul. De obicei, e agitat, dar acum doarme exact ca un copil. (*Pauză.*) Și suride ! Ai văzut vreodată ceva mai fermecător decît surîsul copilăresc al unui bărbat care doarme ?

DAN : Nu știu, nu mă priveșc în oglindă atunci cînd dorm. Nici n-are cine să mă privească. Și nici nu cred că surid.

GRETA : Da, probabil că dormi încrunțat, așa cum arăți în viața de toate zilele. Doamne, cît de tare m-am speriat !

Ce crezi de scrisoarea lui Alex ?

DAN : Miine trebuie să-l ducem jos, sau să chemăm un doctor.

GRETA : E cea mai frumoasă scrisoare de dragoste pe care am primit-o în viața mea.

DAN (*violent*) : Asta-i tot ce-ai reținut ?

GRETA (*ezitînd, căutîndu-și cuvintele*) : S-ar putea să-ți par odioasă. Am înțeles că a trecut printr-o experiență stranie. Sînt însă atît de obișnuită cu toate extravaganțele lui Alex, care sînt uneori exhibiții, încît și de data asta am avut o clipă de îndoială. (*Pauză.*) Totuși, e cea mai frumoasă scrisoare de dragoste pe care am primit-o vreodată.

DAN (*vine lîngă ea și-o scutură violent de umeri*) : Nu-ți dai seama că, atunci cînd a scris-o, era bolnav, poate, foarte rău bolnav, poate îi era frică de moarte ?

GRETA (*dîintr-o dată, foarte lucidă*) : Ba da. Nu sînt stupidă, cum îți imaginezi tu. Însă nu-mi închipuiau niciodată că Alex, speriat chiar de moarte, va țipa, în ultima clipă, „Greta, te iubesc“.

DAN (*lovînd-o*) : Secătură !

GRETA (*izbucînd în lacrimi*) : Știu, sînt o secătură, dar o secătură care are nevoie să se agațe de ceva. (*Cu disperare.*) Nevoia asta nu justifică nimic ? Chiar nimic ?

DAN : Iartă-mă că te-am lovit. Dar trebuia să te trezesc înainte de a face o criză de isterie.

GRETA (*ridicîndu-se și foarte lucidă*) : Mărturisește adevărul, Dan. Nu-i așa că m-ai iubit ? Că atunci mă iubeai ?

DAN (*primînd, evident, o lovitură grea, dar pe care o parează ca un boxer bun*) : Tu, în seara asta, nu ești întregă la minte ! (*Cu o violență cumplită.*) Ce-i cu tine, ești la menopauză ?

GRETA (*foarte lovită, apoi, cu voce slabă*) : Vorbeam de-acum douăzeci de ani, cînd s-a întîmplat totul. Și nu mă insulta inutil. N-am fost niciodată o tîrfă. Și n-am devenit.

DAN (*mișcîndu-se agitat prin încăpere*) : Scuză-mă.

GRETA (*dîintr-o dată cocheta, dar de bună calitate*) : Pentru palma de adineaori sau pentru presupunerea că am fost sau am devenit una din alea ? (*Dan tace. Provocîndu-l.*) Poate că am devenit ! (*Dan tace.*) Nu-mi răspunzi ?

DAN : Nu mă interesează ce-ai devenit.

GRETA : În general, se spune că sînt încă o femeie cu oarecare farmec, care poate fi încă dorită. Chiar mult, ținînd seama de cum mi se face curte.

DAN : E amuzant, sau grotesc, sau tragic, cum vrei s-o iei, ca, după scrisoarea lui Alex, să-mi vorbești în felul ăsta.

GRETA : Am realizat imediat ce înseamnă pentru mine scrisoarea asta. Iar în privința amuzamentului, grotescului sau tragicului, ce știi tu, ce pricepi? Ai nevoie de precizări? L-am găsit pe Alex dormind liniștit. Nu e exclus ca, înainte de a fi scris scrisoarea, să fi golit o sticlă de whisky, deși i-am controlat sacul. Îmi pot permite să glumesc sau să mă joc, tocmai pentru că l-am găsit dormind liniștit. (Pauză.) Știi că acum douăzeci de ani am ezitat?

DAN : Între ce sau cine ?

GRETA : Între voi doi.

DAN (*sincer uluit*) : Între mine și Alex?

GRETA : Închipuiește-ți! Țsta e adevărul. Și, pe vremea aceea, eram... Cum să mă exprim, ca să nu par prea vulgară...? Mai bine, de-a dreptul. Eram fecioară.

DAN : De ce-mi spui toate lucrurile astea? (*Ironic.*) Totuși, cam intime, ca și cum, punindu-ți picior peste picior, ai lăsa intenționat să se ridice fusta mai mult decât trebuie.

GRETA (*deodată, foarte amuzată*) : Oh, Dan, dacă ai ști câtă plăcere îmi face să flirtez cu tine!

DAN : Chiar dacă mie nu-mi face plăcere?

GRETA : Țsta-i un motiv în plus. (*Dintr-o dată serioasă.*) Ești destul de inteligent ca să-ți dai seama că provocarea mea e deliberată. (*Dubitativ.*) Dar, poate, nu e deliberată... Să întâlnești, după douăzeci de ani, un om pe care l-ai socotit mort, să-l întâlnești în carne și oase, între patru ochi, asta-i o chestiune care te cam poate scoate de pe șine și să te facă să deraiezi.

DAN : Pentru că am trecut la sincerități... (Pauză, *nu-și găsește exact cuvintele.*) E o simplă curiozitate din partea mea, nu mă înțelege greșit. De ce l-ai ales atunci, dacă spui că ai ezitat, pe Alex?

GRETA : Pentru că era strălucitor. Poate că erai mai frumos decât el, deși Alex e și acum ceea ce se cheamă un bărbat bine, dar tu erai îngrozitor de închis în tine, ca o scoică. Mă speria tăcerea ta. (*Glumind drăguț.*) Vezi, pe vremea aceea nu-ți descoperisem steluța din frunte.

DAN (*rece*) : Sper că mariajul vostru a fost bun.

GRETA : N-am de ce să mă plîng. Deși, cu vremea, am descoperit la Alex, care e un bărbat atât de fermecător — numai eu știu cât trebuie să-l feresc de admiratoare, nu din gelozie, cum își închipuie el, ci pentru a nu-l lăsa să se angajeze în aventuri prostești — i-am descoperit o latură, cum să spun, feminină. Din clipa când mi-am dat seama de asta — au trebuit să

treacă ani — am încercat zadarnic să înțeleg în ce constă : slăbiciune de caracter, vanitate, alint sau...

DAN : Sau...

GRETA : Nu, nimic, am spus și eu, așa, „sau“, pentru că nu știam cum să termin fraza. (*Foarte serioasă.*) Și, tu?

DAN : Ce-i cu mine?

GRETA : Ce s-a întimplat cu tine, în acești douăzeci de ani?

DAN (*încercînd să evite discuția*) : Pur și simplu, au trecut douăzeci de ani.

GRETA : Atunci... cînd s-au întimplat lucrurile acelea, am încercat să ne interesăm de tine. Dar cui puteai să i te adresezi? Devenai imediat suspect. Am urmărit în toate ziarele ceva despre proces, însă n-a apărut nimic.

DAN : Nici n-a fost proces.

GRETA : Deci... (*Nu-și termină fraza, care rămîne echivocă.*)

DAN : Deci, nu merită să ne aducem aminte.

GRETA : Știi, Alex avea pe vremea aceea un unchi care lucra într-un post important la o instituție... ce să mai vorbesc în bobote... la Ministerul de Justiție. I-am cerut să se ducă la el și să-i explice cazul tău. A ezitat, la început, dar l-am pisat atît încît, pînă la urmă, s-a dus. Știi ce i-a răspuns unchiul?

DAN : De unde, vrei să știu? Cel mult, pot presupune.

GRETA : Să-și vadă de treabă, dacă nu vrea cu orice preț să fie și el implicat într-o afacere murdară.

DAN : Greta, nu-mi face nici o plăcere să-mi aduc aminte de timpurile și întimplările acelea. De cîte ori vrei să-ți spun?

GRETA : Știu că trebuie să-ți par odios de neserioasă. Dar nu pot să nu repet întrebarea pe care ți-am mai pus-o. Mă iubeai atunci, sau nu? Sînt ani de cînd îmi pun întrebarea asta. Nu știu cum și cînd mi s-a ivit în minte, dar n-am putut scăpa de ea.

DAN : Nici nu mi-ar fi trecut prin cap. Aveam o admirație nemărginită pentru Alex. Voi, femeile, sînteți incapabile să înțelegeți ce înseamnă o prietenie bărbătească. Așa încît...

GRETA : Încît...

DAN (*după o pauză*) : Chiar dacă nu mi-ai fi fost indiferentă, nu ți-aș fi arătat lucrul ăsta. Nu mi l-aș fi spus nici mie.

GRETA (*cu încăpăținare feminină*) : Dar îți eram, sau nu, indiferentă?

DAN : Nu-mi aduc aminte. Și, de atunci a trecut atîta vreme, iar eu m-am schimbat atît de mult... Zău, toată discuția asta mi se pare ridicolă. Nu-ți seamănă, nu te recunosc.

GRETA : E o deziluzie?

DAN (*tranșant*) : Da.

GRETA : Ce ciudată e scrisoarea lui Alex! Nu m-aș fi așteptat la ea. Dar cât de sincer poate fi Alex, chiar atunci când și-ar viri mâna în foc pentru a-și dovedi sinceritatea ?

DAN : S-a schimbat mult ?

GRETA : Nu i-ai urmărit deloc activitatea ?

DAN : Cred că i-am citit două romane. Pe urmă, am renunțat.

GRETA : De ce ?

DAN : Să zicem că n-am chef să-ți răspund. (*Pauză.*) În orice caz, preocupările mele au devenit altele. De mult nu mai port nici un fel de interes literaturii.

GRETA : Față de nimeni n-aș recunoaște ceea ce o să-ți spun acum, dar Alex e... (*Pauză lungă.*)

DAN : Nu te simți obligată să continui.

GRETA : Alex e terminat ca scriitor. El își încheie că eu nu știu asta, dar am înțeles-o de mult. Totul e cumplit de trist.

DAN : Un talent nu seacă la patruzeci de ani. Și, Alex avea talent. Mult, foarte mult.

GRETA : Dar un talent se poate strica. E mai rău decît dacă ar dispărea subit, așa cum dispar atîtea lucruri în urma unei catastrofe. Alex n-a trecut, însă, prin nici o catastrofă. Dimpotrivă, a știut să le evite cu o abilitate fantastică. Chiar cînd i s-au ivit în față. Știe — cum să spun — să plutească peste vîrtejuri. Cu surîsul pe buze.

DAN : Dacă ce spui e adevărat, trebuie să ducă, bietul de el, o viață amărită.

GRETA : Sînt aproape sigură că nu-și dă seama. Ce crezi că mă leagă atît de tare de el ? Trebuie să-i dau curaj fără să simtă. L-am iubit pentru că-l admiram. Și-l iubesc și acum, cu toate că nu-l mai admir. Tocmai pentru că trebuie să-i dau curaj. (*Surizînd.*) Pricepi ceva din psihologia asta de femeie sucită ?

DAN : Nu ești deloc sucită, decît atunci cînd îți lași gîndurile să alunece alături de realitate.

GRETA : Ca, de pildă, cînd te-am întrebât dacă m-ai iubit ?

DAN : De pildă.

GRETA (*cu subtilă parșivenie feminină, fără să fie vulgară, rîzînd*) : Îți dai seama că nu eu am readus în discuție subiectul ăsta ? Înseamnă că te interesează, totuși.

DAN (*cu furie reținută împotriva lui însuși*) : Te legi de cuvinte. Nouăzeci la sută din vorbele pe care le rostim n-au nici o semnificație. Am spus „de pildă“, pentru că mi-a venit la îndemînă. Puteam tot atît de bine să spun „aiurea“ !

GRETA : Dar n-ai spus.

DAN (*plimbîndu-se enervat prin încăpere*) : În orice caz, miine trebuie să aduc un doctor aici, dacă Alex nu suportă drumul pînă jos.

GRETA : Ești atît de impresionat de scrisoarea lui Alex ? Eu n-am reținut din ea decît faptul că și-a dat seama că mă iubește încă și că are nevoie de mine. Restul...

DAN : Numai o femeie poate fi atît de oarbă. Nu-ți dai seama că i-a fost îngrozitor de frică ? Că ți-a scris un soi de testament ?

GRETA (*tulburată*) : Dar am fost sus, Dan. Doarme ca un copil.

DAN : Și în somn se poate muri.

GRETA : Vrei să mă sperii, cu orice preț ?

DAN : Nu, eu sînt speriat. (*Urcă scările, în timp ce Greta, rămasă singură, începe să se miște neliniștită prin cameră. Apoi, cînd Dan coboară.*)

GRETA : Ei ?

DAN : Ai dreptate. Doarme foarte liniștit și mi-am pus chiar urechea pe inima lui. Bate normal. Mai mult decît atît, așa cum spuneai, suride prin somn. (*Pauză.*) A trebuit surîsul ăsta, ca să-mi regăsesc camaradul din adolescență. Eram convins că-l uitasem de tot. Ce ciudat! Este cu puțință ca un suris care nu ți-e adresat, care nu se adresează nimănui, sau cine știe cărei lumi necunoscute chiar de cel care surîde, să te împace cu un om ?

GRETA : Să te împace ? Voi n-ați fost niciodată certați. (*Dan tace.*) Ați fost certați și nu știu eu ?

DAN (*după o clipă de tăcere*) : Ce-ți trece prin cap ! Voiam să spun, mai degrabă, că era vorba de o împăcare cu mine însumi.

GRETA (*după o pauză*) : Nu mi-ai răspuns la o întrebare pe care ți-am pus-o.

DAN : Mi-ai pus cam multe. Despre care e vorba ?

GRETA : Ce s-a întîmplat cu tine, în tot răstimpul ăsta ?

DAN : După cum vezi, am izbutit să pun mîna, în iarna asta, pe postul de responsabil al acestei cabane. Îmi convine grozav. Nu calcă aproape nimeni pe aici, și eu m-am obișnuit cu singurătatea. Adică... nu m-am obișnuit. E vorba de cu totul altceva. Apoi, în primăvară, voi vedea.

GRETA : Nu te întrebam ce faci acum, deși și asta mă interesează. Ci : ce-ai făcut ?

DAN : De toate.

GRETA : Trebuie să pun numaidecît punctul pe „i“ ? Cît timp ai stat în închisoare ?

DAN : Nici o zi. În afară de perioada anchetei. Care a durat cam mult, e drept. Apoi, cum îți spuneam, nu s-a mai deschis proces, mi-au dat drumul.

- GRETA : Și nu ne-ai căutat, n-ai încercat măcar să ne dai un semn de viață ?
- DAN : Putea fi compromițator pentru voi și, dealtfel, am plecat imediat din țară.
- GRETA (*uluțită*) : Cum, ți-au dat drumul să pleci ?
- DAN (*după o ezitare*) : Da. În sfârșit... am izbutit să mă imbarc pe un vas. N-are importanță cum. Am plecat.
- GRETA : Cu ce destinație ?
- DAN (*ușor incurcat*) : Cu ce destinație ? Vasul pleca spre Rio de Janeiro, dar am ajuns în Mexic. Totdeauna visasem să văd Mexicul. Nu Mexicul de azi, plin de splendori și de mizerie purulentă, ci... Precolumbia.
- GRETA : Ai stat mult acolo ?
- DAN (*cu aceeași ezitare*) : Doi sau aproape trei ani.
- GRETA : Și, cum te-ai descurcat ?
- DAN : Făcînd de toate. La vîrsta pe care o aveam atunci, dacă ai brate tari, te descurci. Am fost și hamal în port, și ajutor de șofer, și muncitor agricol, și șomer... Cea mai bună dovadă că m-am descurcat este că mă vezi aici, în fața ta.
- GRETA : Și, pe urmă ?
- DAN (*îmbătîndu-se vizibil cu amintirile*) : Pe urmă ? Știi, n-avea nici o importanță ce făceam, cum îmi câștigam viața. La un moment dat, am fost chiar bogat. Asta s-a întîmplat într-un mic oraș american, datorită unei lovituri norocoase date la ruletă, cu ultimii zece dolari pe care-i aveam în buzunar. Dealtfel, mica mea avere s-a dus repede pe fel de fel de prostii.
- GRETA : Femei ?
- DAN : Și femei. Dar, încă o dată îți spun, n-avea nici o importanță cum mă descurcam, dacă aveam sau nu unde dormi sau ce mînca. Pentru că desoperisem libertatea. M-am îmbătat de libertate cu un fel de frenezie dementă. O sorbeam pe nări, pe gură, prin urechi, mă tăvăleam în ea, mă înveleam cu ea în nopțile fără acope-riș, mîncam din ea cînd crăpam de foame. Pe săturate, pînă la ghițuire. Nu numai că nu răspundeam de ni-meni, că nu răspundeam în fața nimă-nui, dar nu răspundeam nici măcar față de mine însumi. A fost o experiență fantastică.
- GRETA : Și ?
- DAN : Și, într-o zi, dintr-o dată — ai observat că toate lucrurile fundamentale în viața unui om se întîmplă „dintr-o dată“ ? — m-am trezit mai sărac decît Iov. Și, ca și el, plin de bube. Supuram din toată ființa mea, din toți porii mei. cea mai cumplită otrăvă pe care o poate secreta sufletul omenesc : sentimentul deșertă-ciunii.
- GRETA : Și bucuria libertății totale ?
- DAN : A căzut de pe mine ca o haină putredă. Ca și cum m-aș fi trezit brusc dintr-o vrajă sau dintr-o beție cumplită. Dar nu cu încetul, pe di-buite, tîrînd după tine fantome ce se destramă treptat, așa cum se întîmplă de obicei. Brutal și cu o cumplită lu-ciditate, am înțeles, nu cu mintea, ci cu toată ființa mea, că libertatea abso-lută nu există. (*Ironic.*) Cel puțin, aici, pe pămînt. Dar nici despre asta nu-mi place să vorbesc. Sînt lucruri care nu pot fi povestite.
- GRETA : Eu te ascult cu sufletul la gură.
- DAN (*după o pauză, privind-o lung*) : N-ai să pricepi mai nimic. Trebuie să treci tu singur prin proba asta. Ți-am spus că în viața unui om răsturnările fundamentale, cutremurătoare... da, da, așa e termenul, totul se petrece ca într-un cutremur, care, în cîteva se-cunde, poate distruge o lume. Și toc-mai lovitura de trăsnet a imprevizi-bilului e înspăimîntătoare ! (*Cu un ris uscat.*) Poporul nostru spune că, în asemenea clipe, și-a băgat dracul coada. Probabil, asta s-a întîmplat și cu mine.
- GRETA (*fără să fie pedantă, dar puțin comică*) : Acumulări inconștiente, care, la un moment dat, izbucnesc.
- DAN (*cu un suris drăguț, vine spre ea, o privește lung, apoi, cu umor*) : Ce savantă ești, Greta ! (*Îi ia obrazul între palme și-i șoptește, dar destul de tare ca „secretul“ să se audă.*) Diavolul există !
- GRETA (*izbucnește într-un ris sănătos, dar care se termină cam strident*) : Te-ai prostit de tot, Dan !
- DAN (*îndepărtîndu-se de ea*) : Zău ? Cînd vezi pentru prima dată o femeie care nu-i nici mai frumoasă, nici mai deșteaptă decît altele, nenumărate al-tele pe care le întîlnești zilnic pe stradă — s-ar putea chiar să aibă picioarele prea groase sau șoldurile prea mari — imprevizibilul, adică dia-vo-lul, îți susură la ureche : dacă fe-meia asta nu e a ta, viața ta n-are nici un rost. Și, pentru a o obține, ești în stare să furi, să minți, să trădezi sau să ucizi. Cu toate că undeva, în adîncul tău, știi foarte bine că, peste cîtiva ani, te vei întreba : ce naiba — bagă de seamă, naiba — m-a apu-cat atunci ? Mai vrei alte exemple ?
- GRETA : Spune, e amuzant.
- DAN (*ironic*) : Găsești ? Adică, într-un sens, ai dreptate. Intervențiile diavo-lului au totdeauna o latură amuzantă, caraghioasă. Nu degeaba, poporul, care știe multe, i-a găsit cumătrului nume hazlii, denotînd nu știu ce familiari-tate jovială și suspectă : Scaraoțchi, Michiduță, Sarsailă. Dar, cînd, *dintr-o dată*, te simți înecat de ură sau silă și-ai vrea să distrugi totul și pe tine

însuți, cînd, *dintr-o dată*, trezindu-te în toiul nopții, îți vine să plîngi cu lacrimi de sînge după „altceva”, după nu știu ce inocență sau paradis iremediabil pierdut, poți fi sigură că Michiduță și-a băgat coada lui nerușinată acolo unde nu trebuie, acolo unde, dimpotrivă, totul trebuie să meargă cuviincios și fără scrîșnete, ca o mașină bine unsă, torcînd ușor și liniștitor.

GRETA (*glumeț*): În cea mai bună dintre lumile posibile. Lumea lui Dumnezeu, deci ?

DAN : Nu mă așteptam la o dispută teologică. Ai dreptate, cei doi sînt complici. Deși mașina bine unsă, cum spui tu, e tot opera unui Michiduță mai mare. (*Cu plăcere.*) Nici nu știi cită bucurie îmi face să te regăsesc la fel de deșteaptă, de sofistă și de... rece.

GRETA : Rece ?

DAN : E puțin spus. Înghețată ! Tu te-ai complăcut totdeauna să te consideri incandescentă. Și eu am crezut în mirajul ăsta, al flăcării din tine. Însă, între timp, am descoperit că, dacă oțelul încălzit la alb arde, și gheața arde. Ori pui mîna pe un fier încălzit pînă la alb, ori pe unul înghețat la nu știu cîte grade sub zero, pielea rămîne lipită și mîna desfigurată. Iar dacă e vorba de suflet...

GRETA : Dacă nu mă înșel, există un personaj, în Biblie, care spune aproximativ că „dacă nu ești cald, nici rece, te voi scuipa din gura mea”.

DAN (*pe un ton voit nicodan*) : De aceea nu te-am scuipat niciodată din sufletul meu, flacăra mea rece.

GRETA (*ușor exaltată*) : Juri ?

DAN (*după o pauză, rîzînd blînd*) : Greta, îți dai seama în ce hal nerușinat divagăm ?

GRETA (*iși ia capul în mîini și, după o foarte lungă pauză, spune*) : Dacă ai ști că toată viața mea, de cînd eram doar o fetiță și pînă acum, am rîvnit un singur lucru : să fiu măcar o dată nerușinată !

DAN (*rîzînd*) : De data asta, ai izbutit. Ești !

GRETA (*ridicînd brusc capul*) : Vrei să insinuezi că așa fi gata să mă culc acum cu tine, după... după ce am citit scrisoarea lui Alex ?

DAN (*după ce o privește lung*) : Cine știe, poate că ai face-o. Dar nu despre asta era vorba, cînd te numeam nerușinată. Și, dealtfel, nici n-au fost cuvintele mele. Tu le-ai denaturat. Eu spuseseam doar că „divagăm nerușinat”. Ceea ce e cu totul altceva.

GRETA (*după o îndelungă tăcere*) : Ce-ai făcut cînd ai descoperit că libertatea absolută nu există ? (*Păuză, cu oare-*

care timiditate.) Ai încercat să te sinucizi ?

DAN : M-am gîndit și la asta. (*Pauză, violent.*) Nu, nu e adevărat, nu m-am gîndit cu adevărat, lucid, niciodată la asta. Doar cînd dormeam și nu eram stăpîn pe mine. Oho, dacă așa fi scriitor, unul din ăia care vor să-i ducă pe cititori de nas, înșirîndu-le pe zeci de pagini coșmaruri terminate prin sinucidere, așa fi avut eu ce să le povestesc. Fleacuri ! În toată viața, un om n-are decît două sau trei vise-cheie, semnificative. Alea, da, trebuie luate în considerație. Dar, asta-i altă poveste. Se întîmplase altceva cu mine. O chestiune mult mai gravă. A urmat o perioadă în care timpul nu mai era timp. Dispăruse, pur și simplu, așa cum la circ, de sub jobenul scamatorului, în loc de zece iepurași, nu mai apare nimic. Dar timpul nu-l abolisem eu. Asta ar fi fost ceva ! El mă abolise pe mine. Știi ce înseamnă să fii scos din timp, măcar, pentru o clipă ?

GRETA (*impresionată de exaltarea aceastea neobișnuită la Dan, cu sollicitudine reală*) : Dan, n-ai vrea să te odihnești puțin ? Sau să-ți dau un pahar cu apă ? Sau...

DAN (*violent*) : Sau, ce ? Sînt ani, ani, ani de cînd n-am vorbit. De ce vrei să mă oprești ? (*Stăpînindu-se, rece.*) Ce-am făcut, cînd am descoperit că libertatea absolută nu există ? M-am agățat, bineînțeles, ca orice biet om, de zdrențele ei. Pentru că, totuși, în fața ochilor mei, undeva departe, tot mai departe și mai de neatîns, drapelul sfîșiat și murdar al libertății își filfia încă flendurile multicolore.

GRETA : Unde ai plecat, din America ?

DAN : Unde n-am fost ? (*Se îmbată iar de povestirea lui.*) M-am oprit un timp la Capul Bunei Speranțe. Mă seducea numele. Locul e odios. Și-atunci m-am îndreptat spre țelul pe care de mult îl urmăream : India. În căutarea unui *guru*. De la Kipling citire și pînă la Vivekananda și alții mai serioși decît ei, capul îmi era plin de fel de fel de idei năstrușnice. Știi ce înseamnă un *guru* ?

GRETA : Un fel de învățător spiritual.

DAN : Nu l-am găsit. Sau n-am știut să-l gădesc. N-am descoperit decît o mizerie imensă, din care sute de milioane de oameni caută să iasă, cu un soi de optimism desperat.

Atunci, am fugit în nord. Am trăit doi sau trei ani în țările scandinave. Igienă de farmacie, belșug, politețe de gheață, un puritanism formal care nu împiedică să se bea, în ciuda semiprohibiției, pînă la demență, un soi de frenezie sexuală tristă, o isterie ținută în frîu, dar cu atît mai înspăimîntătoare și, peste toate astea, cînd

scapă din întuneric, plutește „soarele negru al melancoliei“. N-am știut cum să fug spre sud. Oscilam între Italia și Franța. După ce am străbătut, cu autostopul sau pe jos, toată peninsula italică, unde am fost aproape fericit, pentru că nu-mi era rușine de mizeria mea, chiar dacă mîncam doar un covrig pe soclul statuii lui David, m-am îndreptat, totuși, din cauza lipsei de bani, spre Paris. Aveam cîteva cunoștințe acolo. Mi-au întors spatele, la propriu și la figurat. Și, apoi, burghezia franceză! Să verși, nu altceva. Mai împutiță decît toate burgheziile din lume. Pentru că are vanitatea unei tradiții pe care, de fapt, o ignoră, și pretenția de a fi „spirituelle“, datorită geniului unei limbi pe care a moștenit-o fără nici un merit. Puah! Și cărpănoși, avizi, meschini! Și proști! Pentru a părea cît mai americani, n-ar ezita să vîndă *Notre Dame* și *Louvre*-ul, pe deasupra. O.K. Să le fie de bine. Poate că-i detest atît pentru că am îndurat acolo o mizerie cumplită, împroșcat, la tot pasul, cu scui-patul de „*sale mêtèque*“.

Am fugit în Germania. Plină de superbia ei economică, marea învingătoare a ultimului măcel mondial își cocoloșește cu grijă, ca pe o boală venerică ascunsă și totuși știută de toată lumea, sentimentul rentabil al culpabilității. Blondă și pudică, rubiconda Gretchen își strînge coapsele purulente și suride vaginal. Și, totuși, aștia l-au dat pe Dürer, pe Goethe și pe Thomas Mann. Să-i ia dracul pe nemți și pe cei care-i înțeleg!

Și, uite-așa, m-am întors în țară. (*Dan, care s-a mișcat agitat sau a stat nemișcat, în funcție de tensiunea lui nervoasă, se îndreaptă spre Greta și-i ridică delicat bărbia, privind-o în ochi.*) De ce ai privirea asta tristă? Totul a fost o glumă. Am făcut puțin pe comediantul, ca să te distrez. Ța-i rezultatul? Prost comediant, jalnic comediant! Hai, surizi puțin. Dacă tot m-am silit să joc comedie pentru tine, am dreptul măcar la un suris și chiar la o sărutare. (*O sărută ușor pe obraz.*) Și, cu asta, basta! Îl sculăm pe Alex, vă culcați în camera mea, eu o să trag un pui de somn aici, și miine... În sfîrșit, miine totul va intra în ordine. Și vom spune, vorba ta, că totul e perfect în cea mai perfectă lume posibilă, da?

GRETA : De ce te-ai întors în țară? Ți era dor?

DAN (*ca și cum și-ar pune pentru prima dată problema*): Dor? Poate, poate că mi-a fost și dor. Dar, în orice caz, nu de oameni, ci de... cum să spun... de spațiul ăsta anume. E... locul meu. Respir aici altfel, altă lumină îmi

spală ochii cînd mă trezesc dimineața și, mai ales, cînd dorm... (*ride ușor*) asta nu e lipsit de haz, cînd dorm, parcă m-ar ține în brațe, la căldură, o mamă ursoaică. (*Pauză scurtă.*) Da, probabil că mi-a fost și dor. Nu mă gîndisem la asta pînă acum. Credeam numai că-mi caut o singurătate mai probabilă, mai posibilă aici decît aiurea.

GRETA : Și, nu ți-a fost frică să te întorci? (*După o pauză.*) Iartă-mă, nu vreau să fiu indiscretă... dar ai fost atît de evaziv cînd ai vorbit de îm-prejurările plecării tale, încît...

DAN : Nu, n-am avut nici o neplăcere la întoarcere, dacă la asta te referi. Nu vezi? Sînt chiar funcționar de stat.

GRETA : Totuși...

(*Alex apare în capul scărilor, nevăzută de cei doi, și se oprește, ascultînd.*)

DAN : Și, pe urmă, știam că aici pot, în orice caz, găsi o pîine de mîncat. Iar dacă ar fi trebuit s-o cerșesc, o cerșeam, cel puțin, în limba mea.

GRETA (*ușor impacientată*): Înțeleg asta, însă tu vorbeai despre singurătate ca despre factorul principal. Or, singurătatea o porți cu tine oriunde ai trăi sau ai călători. Iar în al doilea rînd, nu înțeleg raportul dintre aspirația ta spre libertatea totală și soluția singurătății. (*Dan începe să ridă.*) Ce găsești de ris? Ți par idioată?

DAN : Dimpotrivă, ți-am mai spus, îmi place să te regăsesc tot atît de rațională ca pe vremuri. Timpul n-a trecut peste tine, Greta.

GRETA : E un compliment sau o ocară?

DAN : Ocară? Dacă aș avea din nou vîrsta pe care o aveam atunci, m-aș îndrăgosti iar de tine și numai de tine, pentru toată viața.

GRETA (*cu nestăpînită satisfacție feminină*): Deci, mărturisești că m-ai iubit! Ai spus: m-aș îndrăgosti iar de tine.

DAN (*amuzat*): Am spus „iar“? Ce vrei, în sihăstria mea m-am dezvățat să pun preț pe fiecare cuvînt. Reiau, deci, fraza: dacă aș avea din nou vîrsta pe care o aveam atunci, m-aș îndrăgosti de tine și numai de tine. Așa e corect și clar?

GRETA (*decepționată*): E dezolant.

DAN (*rizînd, mereu amuzat*): Oh, Greta, de cînd naiba ți-ai descoperit atîta frivolitate și vanitate feminină? Ce mă fac eu acum cu imaginea frumuseții de gheață, incoruptibilă în alegerile ei? Lasă-mă s-o păstrez, n-o topi la căldura unei comportări de muierușcă.

GRETA (*curioasă*): Muierușcă? Ce știi tu despre mine și cum îți îngădui să mă judeci fără să mă cunoști, fără să fi binevoit măcar să încerci să mă

cunoști, fără să fi înțeles un lucru elementar, dar esențial: că toată viața nu mi-am dorit, nu am tinjît — ce spun tinjît, cuvîntul e stupid — am înnebunit, aproape, pofînd, cu toată ființa, un singur lucru: să ard ca o tortă?!

DAN (*alb*): Ai ars pentru Alex.

GRETA (*ridicînd din umeri, cu un dispreț pe care nici măcar nu încearcă să-l ascundă*): Alex!

DAN (*greu, după o pauză*): Vrei să pre-tinzi că nu l-ai iubit pe Alex?

GRETA: Am iubit în el imaginea pe care mi-o făcusem despre bărbatul pe care aș fi dorit să-l iubesc. Total, fără nici o mîndrie, ca o sclavă. Da, da, nu mă privi prostește, ăsta e cuvîntul și asta era vocația mea adevărată! Tocmai din sclavie mi-aș fi făcut mîndria mea cea mai înaltă. (*Pierzîndu-și controlul.*) Alex! O fantoșă fermecătoare, cu un talent care s-a dovedit mai friabil decît un castel de nisip. (*Pauză.*) Bietul Alex! Mi-e milă de el, dar mai milă mi-e de mine și de viața mea irosită. El, cel puțin, e fericit, în conștiința lui imperturbabilă. Nimic nu-l tulbură, nimic nu-l doare. Nici măcar măselele. Pretinde că are ceva la inimă, dar astea sînt simple nevricale.

DAN: Mai bine ai tăcea, Greta, e oribil ce spui.

GRETA: Toate lucrurile pe care ai curajul să le spui doar o singură dată în viață nu pot fi decît oribile. (*Cu furie și patimă neașteptată.*) Idiotule! De ce nu mi-ai făcut atunci doar un semn? Aș fi venit la picioarele tale, ca un cîine căruia stăpînul îi poruncește „*couche!*”. Iar în privința teoriei tale asupra singurătății, ți-aș fi arătat eu cîte parale face! Dar, domnul se închidea ermetic în turnul lui de fildeş. (*Izbucnește într-un ris nervos, care se termină cu lacrimi înghițite.*)

DAN (*care a ascultat-o ca paralizat, fără ca pe fața lui să se poată citi ceva*): Aiurezi, Greta, e penibil. (*Pauză.*) Nici-odată nu te-am iubit.

GRETA: Puțin îmi pasă că-i penibil. Crezi că nu știu? Dar nu-mi pasă. Pentru o dată în viață, nu-mi pasă de nimic. Nu cumva îți închipui că te iubesc și acum, că m-am lăsat sedusă, dintr-o dată, de mutra ta de vîntură-lume trecut la ascetism?! Zău că mă faci să rid. Și încă în ce hal, în ce hal! (*De data asta, izbucnește într-adevăr într-un ris nervos. Dan rămîne nemișcat. Alex, ca să-și anunțe prezența, tușește, apoi coboară. Incet, dar fără să pară bolnav.*)

ALEX (*în vreme ce ceilalți doi își îndreaptă privirile spre el*): Iertați-mă. m-am trezit și mi s-a făcut urît. Mi s-a părut că aud glasuri... așa încît

am coborît. Ce faci, Dan? Te-am recunoscut din prima clipă. Și, ce cauți Greta aici? Și, de ce plînge, cînd știe foarte bine că plînsul o urîțește?

DAN: Dacă nu-i tragi tu două perechi de palme, ca să se liniștească, o s-o fac eu.

ALEX (*glumeț*): Crezi că de palme are nevoie, sau de umărul ocrotitor al soțului ei iubit? (*Se apropie de Greta și-o cuprinde pe după umeri. În mod surprinzător — pentru proști — Greta aproape că se agață de el, ascunzîndu-și lacrimile și liniștindu-se la pieptul lui. Alex, Gretei, pe un ton foarte cald și persuasiv.*) Gata, fetiço, n-are nici un rost, liniștește-te. Te-ai speriat degeaba. Cred că am priceput tot. Bănuiesc că ți-ai făcut reproșuri copilărești că m-ai lăsat singur aici și că te-ai rătăcit căutînd cabana. Iar Dan te-a găsit și te-a adus aici. Nu-i așa? (*Dan aprobă din cap.*) Te pomenești că tu ești „șeful” de care-mi vorbea bătrînul! (*Gretei, continuînd s-o liniștească.*) Desigur, întîlnirea noastră, după atîția ani, e emoționantă și nu e plăcut să te rătăcești în ceață, dar prea multe lacrimi strică. (*În timp ce rostește ultima replică, privirea lui caută neliniștită scrisoarea. O zărește pe masă.*) Am terminat cu plînsul, nu-i așa? (*Gretei, smiorcîndu-se încă, dă din cap aprobativ, cu un început de suris stingherit. Alex se apropie de masă și subtilizează scrisoarea, convins fiind că a trecut neobservată de cei doi. Dintr-o dată, mai relaxat.*) Dan, nici n-am avut timp să te îmbrățișez. (*Îl îmbrățișează. Detașat, glumeț.*) Cîteodată, năbădăile femeiești se întîmplă să cadă la timp. Îți dai seama cîte exclamații ar fi presupus întîlnirea noastră, dacă Greta „*ne piquait pas sa crise de nerfs*”?

DAN: Apariția ta nu e pentru mine o surpriză. Am urcat în camera aceea înghețată, în care ai avut prostia să te cuibărești, și te-am găsit dormind.

ALEX (*fals alarmat*): Sforăiam?

DAN: Nu, fii liniștit, dormeai ca un copil nevinovat.

ALEX: Slavă Domnului! — e singurul lucru de care mi-a fost frică totdeauna. Greta știe de cîte ori m-a surprins noaptea cu ochii în tavan, numai de teamă să nu sforăi.

GRETA (*și-a revenit, ride chiar*): E adevărat. Și, totuși, măcar o dată, puteai să-mi faci și mie plăcerea asta, ca să am de ce te tachina.

ALEX (*lui Dan*): Ca să vezi ce bărbat perfect sînt, în ochii ei! Nu i-am oferit niciodată măcar prilejul unei tachinării. (*Continuînd pe ton monden.*) Dan, sclavul tău, Calibanul tău, cînd am cerut să beau ceva, nu mi-a dat

- decît o palincă infectă. Chiar n-ai nici o picătură de whisky în palatul tău ?
- DAN (*lovindu-se peste frunte*): De-abia acum îmi aduc aminte. Pînă și Gretei i-am oferit tot palincă. Dar, în dulap la mine, am o sticlă de whisky, pe care o uitasem complet. Mi-a lăsat-o cadou cineva.
- GRETA : O femeie, probabil.
- DAN : Nu, un student. Mă duc s-o caut. (*Iese.*)
- ALEX (*fără ironie*) : Cum te simți, Greta, fetițo, mai bine ? Eu, să spun drept, m-am simțit aici ca-n sinul lui Avraam. Am vrut să lucrez ceva, dar nu aveam chef și m-am băgat, ca eroii lui Sađoveanu, sub zece poclăzi. Dacă nu auzeam glasurile voastre, nu coboram.
- GRETA : Nu te-a surprins prea tare întîlnirea cu Dan.
- ALEX : Nu. Eram alarmat de starea ta și, dealtfel, sînt într-o dispoziție în care nu mă mai poate mira nimic. Ciudat pentru firea mea, nu ? (*Pe un ton de neglijență voită.*) Apropo de lucru, începusem să bat ceva la mașină. (*Se preface că caută pe masă.*) N-ai zărit tu pagina ?
- GRETA (*după o ezitare vizibilă*) : Nu. Ca să spun drept, eram atît de speriată de aventura mea prin noapte și ceață și, pe urmă, de întîlnirea cu Dan — parcă-aș fi văzut un strigoi — încît nici acum nu știu bine unde sînt.
- ALEX : Dealtfel, faptul nu are nici o importanță. Nu scrisesem decît 10—15 rînduri. Sfirșitul unui capitol. Probabil că l-am aruncat pe foc. Tocmai pentru că ceea ce scrisesem mi se părea prost, m-am dus și m-am culcat.
- GRETA : Dar, de ce sus, în camera aceea înghețată ?
- ALEX (*foarte serios, după un moment de meditație*) : Uite, asta nu știu nici eu. În adevăr, ce mi-o fi venit ? Niciodată n-am avut gustul izolării și singurătății. O știi tot atît de bine ca și mine. Bizarerii ! Cred că, de fapt, toată viața ar trebui să ai prudența să prevezi că în existența ta, oricît ai vrea-o de deliberată, poate interveni o bizarerie. — Și trebuie să stai mereu la pîndă.
- GRETA : Ca să nu-și bage dracul coada.
- ALEX : Asta, ce mai e ?
- GRETA (*rizînd*) : Dan pretinde că dracul există.
- ALEX : S-ar putea să aibă dreptate. O spunea serios ? (*Greta aprobă din cap. Alex, rizînd.*) În orice caz, e mult mai ușor să dai de dracul decît de Dumnezeu. (*Lui Dan, care intră cu sticlă și cu două pahare.*) Bravo, în sfîrșit un moment plăcut și normal. Prevăd un chef în lege.
- DAN : Îmi pare rău că nu vă pot ține companie. Eu nu beau.
- ALEX : De frica diavolului ? (*Dan îl privește nedumerit.*) Mi-a spus Greta că tu afirmi cu toată seriozitatea că dracul există.
- DAN : Văd că nu i-a trebuit mult timp ca să ajungă la indiscreții. N-am lipsit decît cîteva minute.
- GRETA : Am repetat spusele tale ca o glumă.
- ALEX : Dar, oricît ar părea de straniu, eu nu le iau drept o glumă. Mă interesează grozav să știu dacă Dan crede cu adevărat în existența lui.
- DAN : Mai bine beți-vă whisky-ul. E un *White Horse*.
- ALEX : Sînt și mărci mai bune, dar și asta e onorabilă. Serios, Dan, crezi că există ? Nu mă privi cu ironie. E foarte important pentru mine.
- DAN (*după ce l-a privit, o clipă, cu multă atenție*) : Da. I-am verificat de prea multe ori prezența.
- ALEX : Atunci, există și Dumnezeu.
- GRETA : Asta i-am răspuns și eu.
- DAN : Din păcate, prezența lui n-am prea avut prilejul s-o constat.
- ALEX : Și, atunci, te-ai dăruit dracului ? Ai încheiat pactul ?
- DAN (*mult mai serios decît ar presupune-o caracterul aparent facil al discuției*) : Tu ar trebui să știi mai bine că formele astea scrise — să le zicem juridice — sînt simple invenții sau convenții literare. Nu e nevoie de ele.
- ALEX : Și, de ce spuneai că eu ar trebui să știu mai bine ?
- DAN (*evaziv*) : Așa... ca scriitor, măcar. (*Rizînd.*) Dacă aș fi semnat pactul, probabil că nu eram acum responsabil de cabană, ci de vieți, de multe vieți. Poate, și de-a ta.
- ALEX (*se vede bine că nu ia deloc în glumă toată discuția*) : Dacă ești convins că există și l-ai respins, înseamnă că ai optat pentru celălalt ?
- GRETA : Alex, devii indecent, cu curiozitatea ta. Și nici nu-ți stau în fire asemenea preocupări. Sînt tot atît de mirată, ascultîndu-te, ca și cum te-aș vedea purtînd o cravată stridentă.
- ALEX : Ce vrei, în noaptea asta am spiritul metafizic. Nu m-ar speria nici cele mai abseconse speculații teologice. Dar aici nu-i vorba de speculații, ci de adevărurile lui Dan. Și, adevărurile sînt simple, elementare. Nu-i așa, Dan ? Mai ales la un om ca tine.
- DAN : Dacă nu mi-ar fi lene, mi-aș face un ceai tare. Să beau și eu ceva cu voi.
- ALEX : Îți face Greta. Măcar asta îți dă-torează pentru... (*are aerul că-și caută cuvîntul*) ...pentru asistența ta fizică și morală... da, morală, în noaptea asta valpurgică.

GRETA : Deraiezi, Alex. Ce este chestia asta de prost-gust, cu noaptea val-purgică ?

ALEX (cu o umbră de ironie) : Pentru mine e valpurgică, draga mea, pentru mine. Nu-i faci un ceai lui Dan ?

GRETA : Ba da, dar, mai întâi...

DAN (întrerupînd-o) : Găsești tot ce trebuie dincolo. Iartă-mă că abuzez, dar sînt atît de puțin obișnuit să fiu răsfațat !

GRETA : Acum ești prea. M-ai întrerupt cu impertinență. Spuneam că îți fac ceai, dar mai întâi vreau să ascult răspunsul la întrebarea lui Alex.

ALEX : Uite cine mă acuza de curiozitate indecentă !

GRETA : Eu sînt femeie.

DAN (puțin enervat) : Și, dacă n-am chef să iau parte la conversația voastră de salon ? Aveai dreptate, Alex, adevărurile vitale sînt simple, elementare, dintr-o bucată. De aceea par neînsemnate și de aceea n-am chef să vorbesc despre ele.

ALEX : Cînd te gîndești de cîte ori ne-au apucat odinioară zorile, discutînd despre adevăruri care ni se păreau vitale !

DAN : Eram proști și drăguți, ca toți adolescenții. Acum, cele două-trei adevăruri pe care le posed, pe care le-am dobîndit cu greu, nu mi se mai par vitale. Pentru mine, sînt vitale.

ALEX (dintr-o dată foarte grav, cu exaltare aproape morbidă) : Dan, îți jur... nu pe ce am mai săfînt, pentru că nu o să mă crezi... dar pe... pe viața mea, că e foarte important să știi dacă tu... pricepi, tu, nu altcineva, crezi în Dumnezeu.

DAN (privindu-l lung, după o pauză) : Nu, n-am izbutit, deși am încercat. Îi presupun existența, din spirit dialectic, pentru că știu că celălalt există, însă pe el nu l-am întîlnit niciodată, deci, pentru mine, nu este.

ALEX (cu un fel de entuziasm, aproape bîlbîndu-se) : Dacă ai ști... dacă ai ști cît de fericit mă faci... ce povară-mi iei de pe suflet ! (Îl îmbrățișează.)

GRETA : Alex ! Ești grotesc, cu dostoievskianismele astea.

ALEX (violent) : Lasă-mă în pace ! (Dar își revine, pentru că acesta nu e stilul lui.) Scuză-mă, Greta... ha, ha, dostoievskianisme, ai dreptate, cred că într-adevăr m-am amețit puțin. Și, toți... (Tăcere lungă.)

GRETA : Nu te mai bîlbîi atît. (Lui Dan.) Dacă pe unul l-ai respins și dacă pe celălalt nu l-ai găsit, ce-ai făcut ? Asta voia să te întrebe. Alex e un om practic.

ALEX : Exact. Asta voiam să întreb. Bravo, Greta. Știu că sînt caraghios, Dan, dar, te rog, te implor, răspunde-mi.

DAN : După atîția ani, nu credeam să mai fiu supus la interogatorii. Ei bine, ca orice om cu mințe, cu scaun la cap, am făcut ceea ce era logic : m-am străduit să păstrez mijlocul just și să fiu al meu, să-mi ajung mie însumi. În locul libertății înșelătoare de care îi vorbeam Gretei, am descoperit marea, sfînta taină a singurătății. E un fel de spațiu ocult, unde nimeni și nimic nu mă poate atinge. Am devenit suveranul absolut al unui regat care n-are decît un singur cetățean : eu. Iar bogăția asta n-aș da-o pentru toate ispitele celui de pe templu. (Lui Alex.) Ei bine, ești multumit acum ?

ALEX (rămas pe gînduri) : Sînt trist și invidios. Ce crezi, Greta, nici acum n-ai putea să-i prepari ceaiul ? (Cu răutate.) Anahoretului nostru laic trebuie să-i fie din cînd în cînd frig și să dorească măcar o spălătură stomacală caldă. (Greta iese.) Iartă-mi gluma proastă. Ți-am spus că sînt trist și invidios.

DAN : N-are nici o însemnătate. Adică, vreau să spun că nu m-am supărat.

ALEX : Am priceput. Nimic nu mai este în stare să te supere. (Pauză, cu detașare.) Găsesc corect să-ți spun că, fără să vreau, am surprins ultima parte a discuției dintre Greta și tine. Asta, așa... ca să știi.

DAN (tulburat, se plimbă prin încăpere, apoi, punînd mîna pe umărul lui Alex) : Îmi pare rău, Alex. Bănuiesc că, și fără toată întîmplarea asta trăsînită, nu erai într-o dispoziție prea optimistă.

ALEX (scuturîndu-și umărul) : Mulțumesc, n-am nevoie de compătimire. (Ride.) În noaptea asta am avut și eu revelațiile mele, care mă fac oarecum impermeabil la ceea ce se întîmplă în jur. Dar, în legătură cu cele întîmplăte altădată...

DAN : Îți interzic ! Pentru mine, trecutul e un capitol definitiv închis. Am suportat cu destulă răbdare toate curiozitățile tale deplasate, dar nu admit să-mi administrez și o porție de confidențe. În afară de cazul cînd te referi la aiurele dezbătute de Greta și pe care, probabil, le-ai auzit.

ALEX : Greta mi-e acum indiferentă. Poți s-o iei de mînă și să pleci cu ea.

DAN : E absurd. Pentru niște divagații rostite într-o criză de isterie...

ALEX (întrerupîndu-l) : A, nu, greșești. Nu mi-a devenit indiferentă din cauza celor auzite, ci pentru că, din noaptea asta, totul mi-e indiferent.

DAN : Ce poză stupidă ! Pricepe că Greta a fost mai zgîlțită și mai speriată de pățania ei decît vrea să mărturisească, și-atunci a avut nevoie de o defulare oarecare. Cred că era și puțin amețită de alcool. Greta nu te-a iubit

- și nu te iubește decât pe tine. Restul sînt fantasmagorii.
- ALEX (*meditativ*): În privința asta, s-ar putea să ai dreptate. Bineînțeles, mă refer la sentimentele ei trecute, nu la cele actuale. Cine o împiedica, atunci, să te aleagă pe tine? Era perfect liberă și niciodată n-am surprins la ea, față de tine, cea mai mică provocare feminină, cel mai simplu gest de tandrețe. Îți purta doar o mare prietenie. Adevărat, aproape nefirească.
- DAN: Ai perfectă dreptate și, de aceea, ieșirea ta mi se pare absurdă. Că a avut unele deziluzii în ceea ce te privește, e posibil, dar asta nu poate distruge o legătură de afiția ani.
- ALEX: Deziluziile Gretei mă lasă, astăzi, rece. Credeam că, în singurătatea ta, ai devenit mai perspicace, anahoretule. (*Dan îl privește, surprins.*) De ce te uîți așa mirat la mine? Dacă nu te-a dus mintea decât la o scenă de gelozie, înseamnă că nu vezi mai departe decât vârful nasului. Pentru un înțelept, e cam puțin.
- DAN (*după ce-l privește îndelung*): În fond, toate chestiunile astea între voi doi nu mă privesc. Și nici revelațiile tale. Ce-ar fi să vă culcați și să mă lăsați în pace?
- ALEX (*cu aceeași ironie*): Puțină agitație e câteodată utilă, chiar pentru cei care au găsit secretul marii împăcări. Măcar, ca verificare, și tot prinde bine.
- DAN: Uite ce-i, am cam început să mă satur de persiflajul tău. (*Se îndreaptă spre cuier, cu intenția vizibilă de a-și lua haina.*) Ca și de divagațiile Gretei.
- ALEX (*pe alt ton*): Nu pleca. Am nevoie de prezența ta și promit să nu mai fiu grosolan.
- DAN (*frapat de sinceritatea tonului, se apropie de el și-i pune mîna pe umăr. De data asta, Alex nu numai că nu se eschivează, ci își așază și el palma peste mîna lui Dan*): Ce-i cu tine, băiatule? Ce nu merge?
- ALEX (*privindu-l intens*): În noaptea asta m-am întîlnit cu moartea mea.
- DAN (*serios*): Ai avut o halucinație?
- ALEX: Nu era o halucinație, deși, bineînțeles, numai eu puteam vedea ceea ce am văzut.
- DAN: Nu cumva ești bolnav, foarte bolnav?
- ALEX: Ba da, dar nu boala mă sperie, și nici măcar moartea. Ci sentimentul cumplit de inutilitate pe care mi l-a dat viziunea ei. Mi-am privit viața și n-am găsit decât vidul. Nimic, nimic, nimic!
- DAN (*impresionat, face cîțiva pași prin încăpere. Murrură, ca pentru el*): S-a făcut prea tîrziu! Cine nu cunoaște starea asta, poate, în adevăr, muri liniștit. Odihnească-se în pace!
- ALEX: Cum, și tu? Te credeam fericit.
- DAN: Am rostit eu vorba asta copilărească? Spuneam doar că m-am împietrit în singurătatea mea. Iar piatra e tare. Este și asta o voluptate.
- ALEX: Spune-mi, Dan, dar fără să te superi de întrebare... Mă obsedează de mult: ai iubit-o pe Greta?
- DAN (*ca lovit, rămîne nemișcat*): Nu mă supăr, însă refuz să-ți răspund. De altfel, nici una din faptele mele, nici un gest de-al meu nu-ți dă dreptul să faci o asemenea presupunere.
- ALEX: Ba da, există unul, sau ar putea exista unul, însă, deși mă persecută de afiția ani semnificația lui, n-am izbutit să mă lămuresc cu certitudine.
- DAN: Nici nu e nimic de lămurit. Totul e foarte clar.
- GRETA (*intră cu ceaiul, îl pune pe masă, apoi se îndreaptă hotărîtă și calmă spre Dan, privindu-l drept în față. Fără să strige, însă răs-picat, rostește*): Lașule! Ești un laș!
- ALEX (*izbucnînd în ris, lui Dan*): Bietul de tine, la asta nu te mai așteptai. O nouă scenă patetică! Ce te-a apucat, Greta, vino-ți în fire și lasă omul în pace...
- GRETA (*batjocoritoare, parodiînd*): Auzi: „sfința taină a singurătății“... „un spațiu ocult în care nimeni nu mă poate atinge“... „suveranul absolut al unui regat“. (*Îi întoarce spatele lui Dan, ia ceșca cu ceai și i-o întinde. Calmă.*) M-am gîndit la toată frazeologia asta, în vreme ce-ți pregăteam ceaiul, și am descoperit că ori ești un cretin, ori ești un laș! Da, da, un dezertor în fața vieții și a oamenilor. Îmi faci silă.
- ALEX: Ești ingrată, Greta, îngrozitor de ingrată, fără să știi, e drept. Nu-i așa, Dan?
- DAN: Pentru Dumnezeu, nu mai scorni și tu enigme. Îi este silă de mine. Perfect! Cel puțin, știe clar ce simte. Pe ea ar trebui s-o indiviezi, nu pe mine.
- GRETA: De ce mă acuzi de ingratitudine, și mai ales de ingratitudine inconștientă? Îi datorez ceva? Nu te înțeleg deloc.
- ALEX (*cu o intenție subînțeleasă la adresa lui Dan*): Dacă nu vrea să-ți spună el, n-am dreptul să-mi bag eu picioarele în treburile lui.
- GRETA (*lui Dan*): Tu-l pricepi?
- DAN (*cu un suris silit, studiat bine de Alex*): Bate cîmpii.
- GRETA (*lui Alex*): Ai auzit? Probabil că, în lipsa mea, ai mai bătut un pahar. (*Ceea ce nu-i adevărat.*)
- ALEX: Cînd vorbeam de ingratitudine, mă gîndeam, de pildă... la prietenia pe care știu bine că Dan ți-a purtat-o întotdeauna. Măcar în amintirea ei n-ai voie să-l înjuri.

GRETA : Nu l-am înjurat. L-am făcut laș. E ceea ce se cheamă, dacă nu mă înșel, o critică deschisă, tovărășească. (*Încălzindu-se.*) Tocmai prietenia îmi dă dreptul să-i arunc adevărul în față. Un om care se închide în singurătatea lui și se mîndrește cu asta e un laș. Ce vrei, dacă nu găsesc alt cuvînt !

DAN : Nu te monta, Greta, ai văzut că nu m-am supărat. Nu-i nevoie să te justifici.

GRETA : Însă eu vreau ca tu să te justifici. Profesiunea ta de credință e pur și simplu abominabilă.

ALEX : Cîtă patimă pui în cuvintele tale, Greta !

GRETA (*care a sesizat ironia*) : Sigur, și tu mă consideri un sloi de gheață. Frumoasă descoperire, după atîția ani de viață conjugală.

DAN (*ridicîndu-se*) : Acum, într-adevăr, mă simt de prisos. Nu vreau să vă jenez, plec.

GRETA : Poftim, domnul s-a ofuscat pentru că o vechă prietenă îi spune deschis ceea ce crede despre fițele lui.

ALEX (*comic, cu satisfacție*) : În sfîrșit, vulgară ! E o mare biruință a inconștientului. Da, trebuie să bem în cinstea aestei victorii a firii. (*Își toarnă.*) Vă doresc mult noroc, copii. (*Bea.*)

GRETA : Eu cred, totuși, că...

ALEX : Ce-ar fi să căutăm alt subiect de conversație ? (*Lui Dan.*) De exemplu, despre Calibanul tău, care, dacă nu te iubește, în orice caz te respectă sau se teme de tine.

DAN : Moș Marin ? N-ai intuit greșit. Și să știi că e, într-adevăr, un caz de studiat. Coabitînd cu el, am descoperit lucruri destul de ciudate despre ființa omenească. (*E evident bucuros de schimbarea subiectului.*)

ALEX : Hai, povestește. Pe vremuri, erai un foarte bun povestitor. (*Curtenitor.*) O picătură de whisky, Greta ? (*Îi toarnă.*)

DAN : De fapt, tot ce-am aflat despre el se datorează unui prieten care a stat o săptămîină aici. Mi-aduc foarte bine aminte momentul cînd a intrat pe ușa cabanei și a dat cu ochii de el. Au rămas amîndoi încremeniți. De-abia după o clipă de nemîșcare, prietenul a venit spre mine să-mi strîngă mîna. Dar tăcerea aceea fusese de ajuns ca să-mi dau seama cu certitudine că cei doi se cunoșteau, și încă foarte bine.

GRETA : Începe să semene a roman polițist „*série noire*“. Continuă, mă pasionează.

DAN : După cum v-am spus, prietenul meu a stat aici doar o săptămîină. Rareori am văzut instalîndu-se între doi oameni, între el și moș Marin, o relație mai constantă, mai... nu, nu amicală, ci, mai degrabă, de complici-

tate. Moș Marin, care nu e prea săritor, îi aducea cafeaua la pat, îi lustruia zilnic bocancii, îi încălzea camera chiar în timpul acelei veri tirzii, îl servea la masă înaintea mea, iar prietenul meu, surzîndu-i din cînd în cînd într-un fel pe care îl găseam oarecum echivoc, accepta totul ca și cum această servilitate de ordonanță credincioasă i s-ar fi cuvenit. În tot timpul, n-au schimbat nici măcar un cuvînt. Renunțasem să dezleg enigma, cînd, în ultima noapte, înainte de a pleca, amicul meu mi-a povestit tot, înmîinîndu-mi și o sumă de bani destul de frumoșică, pentru a i-o preda bătrînului. (*Se oprește ca să bea din ceai.*)

ALEX : Făcuseră cîndva împreună vreo coțcărie ?

DAN : Cam așa ceva. Moș Marin fusese, o vreme, unul din gardienii lui, pe timpul cînd era închis, și-l bătuse de cîteva ori cu atîta cruzime încît era să-l lase schilod.

GRETA : Și, acum, ce se întîmplase ? Îi era frică de prietenul tău ?

DAN : N-avea de ce să-i fie frică. Tre-cuseră mulți ani și amicul meu n-avea nici o putere. Așa cum spunea Alex, îi lega nu o coțcărie, ci o relație, o complicitate sinistră, aceea a călăului și victimei.

ALEX : Și eu, care aveam impresia că bătrînul e un om foarte de treabă !

DAN : Este. Și tocmai asta face totul mai oribil. Una dintre întrebările care m-au neliniștit cel mai mult, cîndva, e dacă inconștiența care poate ajunge pînă la bestialitate trebuie pedepsită sau nu. Ai să spui că orice fiară trebuie suprimată. Poate că da. Dar nu în numele unei justiții, ci al igienei sociale. Cei care trebuie pedepsiți, adevărații vinovați, sînt cei care cre-ează inconștiența, îi dau cale liberă, o stimulează și o fac activă.

GRETA : Prietenul tău avea un spirit creștinesc.

DAN : Da' de unde, e un sceptic incorigibil. Viața îl învățase, însă, cît de slab, de maleabil și de iresponsabil poate fi omul.

ALEX (*care l-a ascultat atent*) : Ia ascultă, nu cumva îl cunosc și eu pe prietenul tău ?

DAN (*surprins*) : Nu cred. Sigur, nu !

ALEX : Ciudat, prea te-ai lăsat antrenat de povestea ta, pentru ca ea să se fi întîmplat altcuiva. Dragă Greta, ridică-te în picioare și salută frumos pe înțeleptul nostru prieten, care locuiește și lucrează împreună cu fostul lui gardian. (*Lui Dan.*) De la tine nu mă mai miră nimic.

DAN (*apărîndu-se*) : Fii serios. Ești victima instinctului tău de literator. Făbulezi.

- ALEX : Da ? Atunci, înainte de a mă duce la culcare, pentru că mă simt foarte obosit, o să vă spun și eu o poveste. Au fost odată trei prieteni. Doi băieți și o fată. Unul dintre băieți o iubea pe fată, și fata, pe el. Celălalt era prietenul lor nedespărțit și de un devotament care ar fi fost sublim dacă n-ar fi avut în el și ceva turbure. Admirabil ascuns, dar turbure. Să ne înțelegem, prin turbure nu vreau să insinuez ceva rușinos. Dimpotrivă. Vreau să spun că în relațiile lui cu cei doi prieteni funcționa și un resort foarte puternic, pe care cei doi nu-l cunoșteau pentru că era zăvorât cu zece lacăte.
- DAN (*enervat*): Termină cu prostiile astea.
- GRETA : De ce ? Pe mine mă interesează.
- DAN : Nu vezi că-i vorba de povestea noastră și că Alex încearcă să facă din ea literatură ?
- GRETA : Uneori, literatura lui Alex mă pasionează. Spune, dragule.
- ALEX : Mulțumesc, Greta. Nu fi prost crescut, Dan. „*Ce que femme veut...*” Și noi te-am ascultat pe tine. Dealtfel, de unde ai născocit că e vorba de noi trei ? E tot atât de puțin vorba despre noi, cum era despre tine în povestea ta.
- DAN : Bine, dă-i drumul. În fond, poate că e amuzant.
- ALEX : A, nu, eu fantalez în stilul nobil, sublim... de la Racine citire. Deci, cei trei inseparabili deveniseră aproape proverbiale în facultate, iar prestigiul prieteniei și inteligenței lor făcuse ca un adevărat grup de sateliți să graviteze în jurul lor. De-a lungul nesfârșitelor nopți de iarnă, în jurul unui pahar de ceai în camera fetei, iar în timpul verii sub cerul oglindit în apele Herăstrăului sau pe aleile Cișmigiului, se desfășurau adevărate orgii de discuții, în care cei trei, strinși laolaltă ca nucleul unei comete, antrenau pe urmele lor ceata luminoasă, dar mărunțită, a numeroșilor prozeliți. Cei trei, însă, își urmau superb și imperturbabil, frumoși și senini ca zeei grecilor, traiectoria lor, convinși că urcă mereu spre un destin tot mai înalt. Hăurile de beznă deasupra cărora zburau nu-i speriau, ci, dimpotrivă, ațîțau în ei dorința de a le risipi printr-o grandioasă auroră.
- GRETA : Stop, Alex ! Te îmbeți cu cuvintele, deși ceea ce spui e adevărat. Așa a fost. Eram tineri, frumoși și entuziaști.
- ALEX : Bine, o să trec la un stil mai sobru, stendhalian, cu condiția să-mi admirați virtuozitatea. Într-o zi, în mintea unuia din băieți a făcut explozie o idee. De fapt, poate că simburile ei germinase în spiritul fetei, iară celălalt prieten o hrănise cu patima frenetică ce-l caracteriza în toate acțiunile lui. (*Se înclină, ușor bufon, spre Dan.*) Totuși, ideea, el a formulat-o. Se chema... (*rostește cu oarecare emfază voită*): „Manifest pentru o cultură națională”.
- DAN : Ești plicticos, toate lucrurile astea le știm.
- ALEX (*ridicînd degetul*): Nu toți !
- GRETA (*uimită*): Nu toți ?
- DAN : Ba da. Și, de data asta, chiar m-am săturat. Dacă n-aveți de gînd să treceți în camera mea, mă duc eu, și încui și ușa. Pe urmă, puteți pălăvrăgi cît vreți.
- ALEX (*i se așază în cale*): A, nu ! Doar peste cadavrul meu, cum se spune pe scenă. (*Foarte serios.*) Numai că eu sînt într-adevăr hotărît să mă las mai degrabă călcat în picioare de tine decît să te las să pleci. (*Cu violență.*) N-ai dreptul să mă împiedici să vorbesc ! Auzi, n-ai dreptul.
- DAN (*după ce-l privește un moment în tăcere, se așază*): Bine, dacă ții cu orice preț...
- ALEX : Cu orice preț. Altfel, m-aș sufoca. Manuscrisul acestui manifest...
- GRETA : ...a fost uitat în amfiteatrul facultății și apoi descoperit. La anchetă...
- ALEX : Lasă-mă pe mine, Greta. Nici n-a fost anchetă. De cum a aflat că o cercetare e iminentă, Dan s-a prezentat singur autorităților, luîndu-și toată răspunderea pentru manifest.
- GRETA : A fost un gest de mare noblețe, care ne-a făcut pe toți să scăpăm doar cu spaima. E adevărat că nu știam nimic de manifest, dar, pînă să le explici asta...
- ALEX : Dan a fost imediat arestat.
- GRETA : Din fericire, i-au dat drumul relativ repede și a plecat din țară.
- ALEX (*uhuit*): Cine ți-a spus bazaconia asta ?
- GRETA (*nedumerită, arătîndu-l pe Dan*): El ! Astă-seară.
- ALEX (*lui Dan*): Incurabil Don Quijote ! E adevărat că nu s-a făcut proces, pentru că, în ciuda tratamentului la care a fost supus, a susținut că e unicul vinovat. Dar în pușcărie și în lagăre a zăcut mulți ani. (*Lui Dan.*) Cîți ?
- DAN : Cîți ai inventat tu ?
- ALEX : Lasă copilăriile, îți închipui că, atunci cînd cineva se încapăținează să se informeze de soarta unui om, chiar în împrejurările acelea, nu află nimic ?
- GRETA : Prin urmare, călătoriile tale nu sînt adevărate, nu le-ai făcut ?
- DAN (*stingherit, o clipă*): Dacă nu vrei să mă crezi...

GRETA : Însă mi le-ai povestit cu amănunte.

DAN : Tocmai.

ALEX (*ironic*) : Poate, călătorii pe șantiere. Nu știu când ai fost eliberat, Dan, în sfârșit, nu asta e important...

GRETA (*revoltată*) : Cum, nu-i important? Nu-ți plesnește obrazul de rușine să vorbești așa?

ALEX : Voiam să spun, important pentru mine. Drama lui Dan s-a consumat, nimic nu mai poate fi schimbat din ceea ce s-a petrecut.

DAN : Alex are dreptate. Cu ce rost răscolim trecutul?

ALEX : Dar drama mea a rămas prezentă.

GRETA : Se putea să nu te așezi pe tine pe primul plan?

ALEX : Pentru că autorul manifestului n-a fost el, ci eu.

GRETA (*siderată, de-abia îndrugă*) : Cum? Nu pricep.

ALEX : Exact așa cum ai auzit. Intentionasem să-l multiplic și să-l împart fără să știți voi, pentru a vă cruța și, noapte, pentru a poza în erou misterios. Însă, în dimineața aceea, au pătruns în amfiteatru niste figuri ciudate. Nu erau greu de identificat. M-a apucat spaima și am strecurat foile într-un pupitru gol. Apoi i-am povestit totul lui Dan. Fără să mă prevină, după ce a citit bruioanele mele, s-a dus imediat și s-a predat. (*Pauză.*) Ironia soartei face ca manuscrisul să nu fi fost descoperit decât în urma mărturisirii lui Dan. Nu veniseră în amfiteatru pentru că mă suspectau pe mine.

DAN : Da, asta a fost, în adevăr, culmea ghinionului. Și, vina e numai a mea. M-am precipitat, în loc să mă duc la facultate, să controlez dacă hîrțile mai erau sau nu în pupitru.

GRETA (*cu un cumplit reproș lui Alex*) : Și, tu ai acceptat?

(*Alex tace.*)

DAN : Ar fi fost stupid să se denunțe și el. În orice caz, eu tot așa fi fost acuzat de complicitate.

GRETA (*lui Alex*) : Și ai tăcut atîția ani! E odios.

DAN : La ce-ar fi folosit să vorbească? Îți strica și ție viața. Și, pe urmă, nu Alex mi-a cerut să mă denunț, am făcut-o fără să-l previn. Și am plătit pentru faconța mea.

ALEX : Dacă ar fi să folosesc un raționament de canalie, te-aș putea chiar întreba cu ce drept mi-ai impus atîția ani de remușcări și umilință. (*Glumeț.*) Ca să nu mai vorbesc de faptul că, dacă textul acela s-ar fi păstrat, ar fi reprezentat azi un interesant document de istorie literară.

GRETA : Ești nemaipomenit!

ALEX : Am spus că ar fi un raționament de canalie. Totuși, un raționament.

GRETA (*furioasă, lui Dan*) : Dar, de ce ai făcut-o? (*Arătîndu-l pe Alex.*) Crezi că merita?

ALEX (*ironic*) : Ei, tocmai asta-i întrebarea!

DAN : Pentru că era prietenul meu. Pentru că socoteam că soarta lui e mai importantă decît a mea.

ALEX (*ironic*) : Ta... ta... ta...

GRETA : Ce-i cu tine, ai înnebunit?

ALEX : N-am contestat niciodată că Dan mi-a fost un prieten admirabil. Dintre noi trei, el avea cu adevărat vocația prieteniei. Dar gestul nu l-a făcut pentru mine, ci pentru tine, prosuțo.

GRETA : Dar eu nu știam nimic de manifest.

ALEX : Bineînțeles că nu. Însă... (*se ridică și se îndreaptă spre ușa camerei lui Dan*) mă iubeai. Dragostea noastră devenise un fel de legendă în facultate.

GRETA : Și, ce legătură...

ALEX : Oh, sfîntă naivitate! Nu pricepi? Dan, te adora! Mi-au trebuit mulți ani și multe insomnii ca să înțeleg dedesubtul psihologic al întregii afaceri. dar, pînă la urmă, i-am găsit explicația. Nu pretind că prietenia lui Dan pentru mine n-a jucat nici un rol. Însă adevăratul motiv era că nu voia ca tu să suferi. Nebunia sacrificiului pentru femeia iubită! Un Tristan modern! Nu-i așa, Dan? (*Foarte serios.*) Cred prea mult în cinstea ta ca să nu aștept un răspuns adevărat. Am nevoie, foarte mare nevoie de el, deși, vorba ta... e cam tîrziu, prea tîrziu.

DAN : Vă iubeam pe amîndoi.

ALEX : Nu te eschiva.

DAN : Ei bine, da, e adevărat.

ALEX (*cu reală recunoștință*) : Mulțumesc, Dan. (*Dezinvolt.*) Așa încît, Greta, nu mai rîde de dostoevskianismele mele. Ai aici un subiect mult mai potrivit. Sînt obosit, mă duc să mă întind puțin. A mai rămas un capăt de noapte. La revedere. Și, dacă simțiți nevoia, vă dau binecuvîntarea mea. (*Iese.*)

GRETA (*după o lungă tăcere, nerevenindu-și*) : Sînt năucită.

DAN : Da, cam multe întîmplări pentru o singură noapte. Ar trebui să dormi și tu puțin.

GRETA : Și, eu ce fac, ce să mă fac!

DAN : Să-ți păstrezi calmul, să te liniștești. În afară de faptul că ai aflat unele lucruri pe care nu le știai, nu s-a schimbat nimic. Nu e cazul să-ți faci probleme. Totul ține, din fericire, de domeniul trecutului, al ireversibilității.

GRETA : Din fericire ? Atît de simplu vezi lucrurile !

DAN : Nu le-aş putea da altă semnificaţie, ar fi ilogic.

GRETA : Puţin îmi pasă de logica ta ! Doamne, cît am fost de nătîngă şi de oarbă ! M-ai iubit, într-adevăr, atît de mult ? De ce nu mi-ai spus-o atunci, de ce ai tăcut ca un imbecil ?

DAN : Pentru că-l iubeai pe Alex.

GRETA : Pe tine te iubeam, sublimule, caraghiosule ! Şi te iubesc azi mai mult decît oricînd, după toate cele aflate. Sîntem încă tineri, putem să ne facem o altă viaţă. Ia-mă cu tine, plec oriunde, în ţările tale imaginare, sau rămîn în cabana asta, să spăl chiar vasele ! (*Cuprinzîndu-l de gît.*) Tu, chiar tu, ai făcut ceea ce-ai făcut pentru mine !

DAN : Te iubeam atît de mult, încît şi să mor pentru tine ar fi fost o bucurie.

GRETA (*îmbrăţişîndu-l frenetic*) : Iubitul meu, dragul meu !

DAN (*după ce o clipă a cedat îmbrăţişării, îi desface braţele*) : Trezeşte-te, Greta. Tu eşti legată de Alex. Mult mai mult decît ştii. Eu sînt... o iluzie... un fum care se destramă. (*Pauză. Grav.*) Şi, azi, nici nu te mai iubesc.

GRETA : Minţi ! Acum îmi dau seama că toată viaţa ta n-ai făcut decît să minţi. Din generozitate, din prostie, din slăbiciune sau din tărie, n-are importanţă, ai minţit ! „Cavalerul Tristei Figuri“ ...avea dreptate Alex.

DAN : Avea, poate, dreptate, dar asta nu schimbă nimic. Sînt mulţumit cu soarta mea. Nu e destul de cuprinzător şi clar ?

GRETA : Clar, ce ?

DAN : Că, dacă aş renunţa la ceea ce am găsit, singurătatea şi liniştea, propria mea identitate, într-un an sau doi, chiar alături de tine, n-aş deveni decît o umbră, un figurant într-o piesă în care alţii joacă rolurile principale. De ani de zile mi-am încordat toate forţele să nu mai vreau, să nu mai doresc nimic. Am trudit prea mult, pentru a găsi — nu bucuria, căci nu e o bucurie — ci puterea asta. Şi, acum, tu vrei să mi-o iei ? Într-o noapte, într-o clipă de negîndire ? Greta, dacă în adevăr îi la mine, dacă mă iubeşti, cum spui tu, nu mă ispiţi. Pentru că (*apropiindu-se de ea*), recunosc, uite, recunosc cu umilinţă, că mi-ar plăcea îngrozitor de mult să te ţin în braţe şi să pornim oriunde împreună. Dar asta reprezintă un pariu, şi eu nu vreau să-mi vînd, pentru o nebunie, pentru un pariu, stîncă singurătăţii mele. N-am dreptul, am cîştigat-o prea greu, ca s-o las pradă fantasmelor, amăgirilor, chiar ţie.

GRETA (*izbucnînd într-un rîs sincer*) : Dacă ai şti cît de caraghios eşti, Dan ! Totul e, de fapt, atît de simplu ! Te iubesc. Şi n-ai dreptul, pentru că ai vorbit de drepturi, să-ţi iroseşti inteligenţa, bucuria de a trăi şi vigoarea, alături de moş Marin sau de alţii ca el. O să-ţi redau încrederea, o să fac din tine alt om... o să fii fericit. Promit !

DAN : Tocmai asta nu vreau să redevin, Greta : un alt om, așa-zis fericit. Am patruzeci de ani şi nu pot năpîrli ca şarpele. (*Izbucnînd.*) Şi, nu mă mai chinui, nu mă mai chinui !

GRETA (*îmbrăţişîndu-l din nou*) : Ba da, asta a devenit ţelul vieţii mele, să te chinuiesc, să te torturez, să te fac fericit. Şi, asta trebuie s-o afle şi Alex. (*Strigînd.*) Alex ! (*Se năpusteşte în camera în care s-a dus Alex. Dan, singur, are o clipă de şovăială, apoi îşi smulge haina din cuier şi pleacă trîntind uşa.*)

GRETA (*reintrînd în încăperea, cu spatele*) : Hai, nu fi atît de crunt şi nu te mai preface că dormeai. (*Alex apare şi el în cadrul uşii.*) Dan şi cu mine... (*Se întoarce, observă absenţa lui Dan.*) Dan ! (*Se repede pe scări şi în timp ce Alex îşi aprinde o ţigară, coboară ca o nebună, deschide uşa de la intrare, pe care pătrunde un fel de ceaţă. Face cîţiva paşi afară, strigînd : „Dan ! Dan !“, apoi se întoarce încet, aşezîndu-se pe un scaun. E istovită, sfişiată.*) A plecat...

ALEX (*imposibil*) : Chiar sperai c-o să rămînă ? Ce-i poţi tu oferi ? Un provizoriu confort sentimental burghez ? Nu-ţi dai seama că nu mai avem douăzeci de ani ? E prea tîrziu, Greta.

GRETA (*cu încăpăţinare feminină*) : Dar îl iubesc, am avut, în noaptea asta, revelaţia că îl iubesc.

ALEX (*cu ironie detaşată*) : Eşti drăguţă că-mi vorbeşti atît de deschis. Şi accept faptul că nu mai pot aduce nimic nou în viaţa ta, decît oboseală, obişnuinţă şi deziluzii. Însă nu-l iubeşti, Greta, şi n-ai să fii nefericită din cauza acestei așa-zise iubiri, decît dacă o să te încăpăţinezi cu orice preţ. Există şi astfel de masochisme. De fapt, te-a sedus gestul lui, atît de nebuşeşte, de neverosimil cavaleresc, încît nici cei douăzeci de ani pe care îi avea Dan atunci nu-l explică. Însă ceea ce te împinge acum spre el, criza pe care o faci, nu e dragoste, ci milă şi orgoliul tău jignit că îi eşti datoare. Dacă primea, îl trăgeai, fără să ştii, pe sfoară. Dar, Dan n-are nevoie nici de mila, nici de datorita ta. Crezi că, altfel, pleca ?

GRETA (*obosită*) : Tu n-ai, cîteodată,

impresia, Alex, că unii dintre noi alcătuim un soi de generație, cum să spun, neterminată? Ca niște fructe frumoase pe dinafară și mușcate de gerul iernii pe dinăuntru.

ALEX : Poate. Asta înseamnă că am căzut la examenul de istorie. (Pauză.)

Nu vii ? Ești frîntă de oboseală. Dincolo e mai cald. (Deschide ușa camerei lui Dan, dar rămîne o clipă cu mîna pe clanță. Ca pentru el.) Ei, și ?

GRETA : Ei, și... ce ?

ALEX : Nimic anume. Uite, așa... Ei, și !

(Intră și închide ușa. Greta rămîne un timp imobilă, se duce încet la ferestra, apoi la ușa care dă afară, o deschide, dar o pală de vînt o împinge înapoi. Inchide ușa. Se îndreaptă spre camera lui Dan, cu furie amestecată cu disperare.)

GRETA : Ce înseamnă ei... și ? N-ai voie să spui ei... și ! (Se repede spre ușa camerei alăturate și intră. Scena rămîne goală. Se aude doar țipătul Gretei.) Alex ! (Apoi, în scena goală, lumina se stinge încet.)

C O R T I N A

„Rampa“, acum 50 de ani februarie 1930

Pentru istoria Radiodifuziunii Române : se transmit, evident „pe viu“, noua piesă a lui Mircea Ștefănescu, *Comedia zorilor*, cu Irina Nădejde, Al. Finți, V. Ronea, Jules Cazaban. Regia, Victor Ion Popa. Este prima piesă românească transmisă la radio. ● În librării, volumul postum al poetului în care se puneau mari speranțe, D. Iacobescu : *Quasi*. Volumul, îngrijit de Perpessicius, este azi o raritate bibliofilă. ● O nouă piesă de Lucian Blaga, *Cruciada copiilor*. Victor Eftimiu promite s-o joace în actuala stagiune. ● În traducerea poetului Al. T. Stamatiad, se joacă, la Naționalul bucureștean, *Oaspetele nepoftit* de M. Maeterlinck. Direcția de scenă, C. Nottara. ● Un vechi slujitor al teatrului liric, trecut de mai multă vreme la „proză“, Vladimir Maximilian, va monta, la

Opera Română, *Liliacul* de Strauss. Interpreți principali, Emil Marinescu și Niculescu-Basu. ● Se retrage din teatru, grav bolnav, Aristide Demetriade. Cîntecul de lebadă al marelui actor va fi poemul dramatic al lui Zaharia Bârsan, *Trandafirii roșii*. Pe afiș, încă două nume ilustre — C. Nottara și Iancu Petrescu. ● Mare animație în lumea scenei. Se lucrează la o nouă lege a teatrelor. Juriști de renume, ca I. Gr. Periețeanu, dau explicații interminabile. ● În ajunul premierei cu *Fata ursului*, poetul și dramaturgul Vasile Voiculescu declară : „Am încercat să desenez caractere tari, așa cum le-am văzut în copilăria mea de muntean. O fată dîrză, al cărei ideal este libertatea și dragostea“. ● După succesul cu *Domnișoara Nastasia* pe scena soților Bulandra, George

Mihail Zamfirescu încredințează primei noastre scene drama *Sam*. În rolul titular, Al. Critico. O lungă distribuție, cu destule nume notabile, promite un spectacol interesant. ● La Studioul Naționalului se anunță *Act venețian* de Camil Petrescu (versiunea într-un act). Distribuția : Alta — Marioara Voiculescu, Pietro — I. Anastasiad, Cellino — Al. Critico. ● În urma campaniei de presă, Camera votează o pensie viageră văduvei lui Coșbuc. Dar, după cîți ani de la stingerea marelui poet ? ● Sosește în Capitală, pentru a apărea în spectacolele teatrului său (condus, în lipsa sa, de Victor Ion Popa), societara Comediei Franceze, Maria Ventura. În curînd i se vor alătura George Vraca, Pop Marțian, Aura Buzescu. ● Afișele de teatru comercial anunțînd *Hokus-Pocus*, *Omul zilei*, *Sfîrșitul doamnei Cheyney*, *Spune-mi că sînt urît* etc. nu umbresc realizările artistice de seamă. Pe scenele Teatrelor Naționale se reia marele repertoriu, într-o amplă desfășurare de forțe actoricești.

Ionuț Niculescu



SUFLETUL FIECĂRUI LOC de Corneliu Leu

Un inginer geolog caută în Deltă (?!) aramă. Dacă se va găsi, acolo va lua ființă un oraș. Localnicii o doresc, dar și echipele de mineri (venite prematur la fața locului, doar pe baza unei simple ipoteze neverificate!).

Tot acolo vor lua ființă și niște uzine, pentru care au și apărut proiectanții, dar locul ales este departe de viitorul oraș, undeva peste canale. Atîrnă de faptul descoperirii zăcămintului de cupru dacă acele uzine vor fi mutate în preajma localității. Nimeni, nici ministerul nu mai crede în descoperirea zăcămintului, în afară de încăpăținatul geolog și de noi, spectatorii, care (inducția asta, care nu ne mai joacă de mult feste!) avem siguranța că lucrurile se vor sfîrși cu bine, altfel ce rost ar avea obstinația eroului? Ba încă, am pune la îndoială întreprinderea autorului și a montării: necesita, doar, muncă și bani...

Mai apare și o tînără fată, care intervine în conflictul dintre tînărul geolog încăpăținat și inginerul responsabil cu proiectarea uzinelor. Conflictul capătă culoare sentimentală. Cei doi bărbați și-au disputat-o. Se manifestă o undă de gelozie a inginerului constructor, dar fata nu-l lasă să se transforme într-un Othello, căci tot ea rezolvă repede conflictul. Cum? Printr-o faptă hotărîtă. Ea deschide magazia cu materiale, scoate

explozibilul necesar pentru a distruge stratul de rocă din mina părăsită, ia o barcă cu motor pentru a-l transporta, desigur, la locul cu pricina. Dar... (există întotdeauna un *dar*, mai ales în piesele de teatru), geologul pusese deja oameni la mină, cu puțin explozibil, păstrat pentru o ultimă încercare. Privind ceasul, își dă seama că fata va ajunge la mină chiar în momentul exploziei. Inimile celor doi ingineri se stringe de teamă. Nu mai puțin, și ale noastre. Urmează o urmărire nebună, cu bărcile cu motor, pe canale și lacuri, o cursă contra cronometru, dar fata ajunge înainte și e sortită să moară sub dărîmături — am uitat să spun că o cheamă Ana, nume fatidic, din cunoscuta baladă. Nu, nu va muri, ne zicem în gînd, în ciuda numelui fatidic, în ciuda faptului că a intrat în mină tocmai cînd s-a aprins fitilul Bickford. Și așa se și întîmplă: sfînta vigilență a unui muncitor, care, văzînd o umbră strecurîndu-se prin galerii, stinge fitilul. Stinge fitilul și Ana scapă, ca prin urechile acului, de soarta ei, stabilită prin tradiție. Toți o înconjoară și-i primesc, ca pe o ofrandă, explozibilul. Roca e dislocată și minerii ies afară, cu minereu de cupru în pufoaice, și cu Ana, eroina ce ne-a ținut în suspense, și care pleacă, lăsîndu-i pe cei doi ingineri cam pleoștiți; pleacă, pentru că nici unul nu a crezut în ea, în vocația ei de eroină, pleacă în căutarea unor bărbați mai vajnici — cel puțin, așa motivează ea cînd pleacă. Piesa e montată așa cum am prezentat-o aici de Sergiu Ionescu.

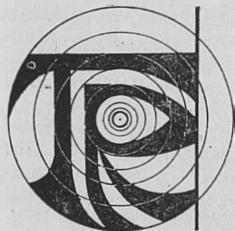
Actorii au fost Ion Caramitru, Alexandru Repan, Catrinel Paraschivescu.

Ne pare rău să constatăm că tocmai Corneliu Leu, autor de piese cu real fior dramatic, ne dă cu atîta ușurință un astfel de bruion dramaturgic.

Constantin Radu-Maria

ceafăr — Eminescu de Victor Crăciun, în regia lui Constantin Dinischiotu.

Nu rareori, evocările de acest tip au o valoare mai mult ocazională, festivă, textele păcătuind printr-o imagine simplificatoare, alăturare conștiincios-școlărească de fragmente din operă și de momente din viața artistului. De aceea așteptam cu oarecare temere scenariul lui Victor Crăciun (dezamăgiți, să recunoaștem, și de titlul destul de convențional); am avut plăcuta surpriză de a asculta un text încheșat, alcătuit după formula știută, dar fără eticheta „uz didactic”, compus cu grijă pentru armonizarea întregului, cu simț al ritmului dramatic. Momentele



„LA ANIVERSARĂ“

Ciclul „Oameni de seamă” a transmis în premieră, așa cum era și firesc într-o lună sărbătorește însemnată de numele lui Mihai Eminescu, un scenariu radio-fonic dedicat marelui poet: *Om și Lu-*

dramatizate au fost destul de puține, bine încastrate în succesiunea de versuri, accentul s-a plasat pe colajul de poezie, fragmente din corespondență, comentarii asupra operei eminesciene. Autorul scenariului a urmat un fir al cronologiei, al evoluției creatorului și omului, dar a urmărit, în egală măsură, o logică, o dezvoltare dramatică a subiectului, textul reușind nu doar să „instruiască”, ci și să emoționeze. Faptul de a scrie replicile unor mari personalități ale culturii românești — Caragiale, Titu Maiorescu, Slavici sau Creangă — nu l-a făcut pe autor, așa cum de multe ori se întâmplă, să le atribue doar ipostaze solemne, un limbaj alcătuit exclusiv din „maxime și cugetări”; tonul adoptat a fost simplu, firesc, nu de natură să anuleze dimensiunea monumentală, ci să o apropie de sensibilitatea noastră, astfel încât dialogul a avut fluiditate și expresivitate.

Am recunoscut cu emoție glasul cald al lui Mihail Sadoveanu, rezonanța inconfundabilă a *Scrisorii a III-a* interpretată de George Vraca, timbrul special al vocii lui Ion Manolescu, harul de „doinitor” al versului al lui Ludovic Antal. Fraze cunoscute de fiecare dintre noi, prezente în orice manual de școală, au dobândit acum o expresivitate, o vibrație unică, rostite de chiar aceia care le-au gândit: Tudor Arghezi, George Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, Al. Philippide.

Regizorul Constantin Dinischiotu a știut să găsească liantul unui material divers; se cuvine remarcată și interpretarea, datorată unei foarte ample, dar omogene distribuții, incluzând nume dintre cele mai sonore ale teatrului nostru actual.

Cristina Dumitrescu

meridiane ● meridiane

Tricentenarul Comediei Franceze

Anul 1980 este un an aniversar pentru Casa lui Molière, care își sărbătorește acum intrarea în cel de-al patrulea ei veac.

Trei sute de ani au trecut de când, printr-un decret al Regelui-Soare, s-a înființat, în 1680, „Trupa Comedianților Regelui, singura autorizată să joace în franțuzește la Paris și în împrejurimi”, adunând 27 de actori veniți de la Hôtel de Bourgogne și Hôtel de Guénégaud, două dintre faimoasele scene ale epocii. Astfel, sub deviza „Simul et Singulis” („Unul pentru toți, toți pentru unul”), a luat naștere Comedia Franceză, scenă națională a Franței, prestigioasă instituție de cultură cu o glorioasă istorie desfășurată sub șase regi, doi împărați și cinci republici. Tricentenarul, inaugurat cu un spectacol de gală în seara zilei de 14 ianuarie — reprezentație ce recom-pune un secol din istoria

teatrului (1680—1780) —, va fi sărbătorit conform unui program complex, pe parcursul întregului an, aducând la rampă 35 de premiere. Primele titluri: *Tartuffe*, într-o nouă montare semnată de Jean-Paul Roussillon, *Capriciile Mariannei*, dirijate de François Beaulieu, *Pescărușul*, în regia lui Otomar Krejka, *Burghezul gentilom* cu Jean-Paul Poulain în rolul titular, spectacol pe care Jean Laurent îl va înscena la Versailles.

Tricentenarul apare și ca un prilej de reformulări programatice. Într-un articol publicat în *Le Figaro* sub semnătura lui Jacques Toja, noul Administrator al Casei, ce a preluat succesiunea lui Pierre Dux, declară că îl pasionează chipul de miine al Comediei Franceze: „*nu numai un teatru de repertoriu și consacrare, ci și unul de deschidere și cre-*

ție... Răspunzând unor critici aduse ultimei premiere de pe afiș, *Turnul Babel* de Arrabal, reprezentație viu disputată, Jacques Toja afirmă: „*Comedia Franceză nu este o școală unde se învață bunele maniere și virtuțile morale. Este un teatru, cu alte cuvinte, un loc unde se pun în scenă lumea noastră, problemele noastre, limba pe care o vorbim, în evoluția lor... Dacă predecesorii noștri n-ar fi pus în scenă decât capodopere, majoritatea pieselor pe care azi le considerăm capodopere n-ar fi fost înscrise niciodată în repertoriul nostru... Să nu spunem că personajele comediilor secolului XVIII «ierțați-ne greșelile noastre», ci, dimpotrivă «Ajuțați-ne să fim mai credincioși nouă înșine, cu alte cuvinte, inventivi și îndrăzneți».*”

Cuvinte încurajatoare pentru iubitorii teatrului de pretutindeni, bucuroși să afle că, în Casa lui Molière, tradiția, nutrită de cultura a trei veacuri, e receptivă la marile mutații ce se produc în acest sfârșit de secol 20.

■ LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia lui Leonid Andreev (VII)

10. Dramaturgia dihotomică a lui Andreev, constituită din piesele sale într-un act, reprezintă într-un fel în opera sa teatrală un moment de cumpănire între tendințele complementare ale pieselor abstract-simboliste și cele ale pieselor concret-simboliste. Este, așadar, dramaturgia lui Andreev, mai întâi de toate și mai presus de orice, o operă? Ne interesează, deci, în primul rând *ansamblul lucrărilor* (legăturile comune, disocierile comune, aerul comun etc.) și abia apoi, mult mai târziu, concretul axiologic al fiecărei lucrări, socotită și evaluată independent, cum se întâmplă ori de câte ori o piesă este proiectată într-un spectacol? Răspunsul este și *da* și *nu*, cu condiția ca acești doi termeni să fie considerați, în același timp, izolați și legați.

Dacă e să ne oprim la cele trei piese pe care le-am analizat mai pe larg — *Viața Omului*, *Cel care primește palme* și *Iubirea pentru aproapele* — vom constata că toate trei au unul și același motiv de referință: ideea duratei. În *Viața Omului*, durata este *înmagazinată* în Luminarea din mina Cenușiului, este în afara științei (ca act voluntar) și a conștiinței (tot ca act voluntar) a Omului, ea există ca atare, în ciuda frământărilor, a bucuriilor, a durerilor, a nenorocirilor și a succeselor, pe care Luminarea le ridiculizează prin simpla ei existență. Poate fi apreciată Luminarea drept un moment al ironiei tragice? Probabil că da. În tot cazul, evenimentele care se petrec pe scenă n-au o semnificație directă, ci mai ales una derivată din raportul Omului cu Cenușiul și cu Luminarea, semnificație în care coexistă tragicul și procesul de ridiculare, în fond, a marilor evenimente existențiale. Este, în ultimă instanță, o zbatere inutilă.

Este aici, în *Viața Omului*, o reluare surprinzătoare a uneia dintre definițiile

comicalului date de Hegel: contradicția dintre scop și mijloace. Scopul nu poate fi decât neacceptarea Luminării, dar eroul nu este nici măcar conștient de existența ei. Privită astfel, *Viața Omului*, mult mai mult decât orice altă piesă simbolist-abstractă a lui Andreev, este construită ca o farsă, dar o farsă din care, evident, este exclusă o viziune comică aplicată. Deci, nu este o farsă în ultimă instanță, ci este o farsă în punctul ei de plecare, în concepția ei inițială.

Din acest punct de vedere, concepția care stă la baza *Vieții Omului* nu se deosebește de cea care stă la baza *Iubirii pentru aproapele*. Cu alte cuvinte, în amândouă cazurile avem de-a face cu o formulă dihotomică a artei, diferența constând în faptul că în primul caz dihotomia este disimulată de o viziune compact tragică, pe când în cel de-al doilea, dihotomia este etalată de viziunea comică.

Mergând puțin mai în profunzime, vom observa că și în *Iubirea pentru aproapele* există o înmagazinare a ideii de durată — echilibrul precar al Omului de pe stîncă; mai exact, o falsă înmagazinare a ideii de durată. Grupul de turiști, însă, păcălit de aparențe, este convins că asistă la *spectacolul ultimelor pîlpîiri* și o face cu frenezie. Este aceeași contradicție dintre scop și mijloace, dar, evident, cu termenii inversați: scopul nu este decât o aparență (nu va cădea nimeni de pe stîncă), iar mijloacele (așteptarea căderii) se dezvoltă pînă la paroxism.

Din această împrejurare se degajă cel puțin două concluzii.

Prima — o neașteptată apropiere a schemelor abstracte ale celor două piese (viziunea dihotomică comună, tipul de contradicție vehicular).

A doua — constanța viziunii dihotomice la Andreev. Ceea ce disociază cele două piese nu este o preocupare de profunzime, fiind vorba de același tip de viziune, ci tipul de expresie estetică: *Viața Omului* este o piesă de *expresie simbolistă*, iar *Iubirea pentru aproapele* este o piesă de *viziune dihotomică*.

Cu un nou tip de inversare ne întîlnim în *Cel care primește palme*. Dacă tragedia *Viața Omului* este construită, în datele ei cele mai generale, ca o farsă, *Cel care primește palme* este construită ca o dramă, dar o dramă care se petrece într-un univers al farsei și cu personaje de farsă. În paranteză fie spus, eroarea multor spectacole cu *Cel care primește palme* stă tocmai în dramatizarea excesivă a personajelor, în subțierea conținutului lor de oameni ai farsei, ceea ce va duce și la subțierea efectului tragic final.

Cel preia oarecum funcția Cenușiului. Dar nu este un Cenuși exterior și implacabil, este un Cenuși implicat și nervos, care-și arogă drepturi decizionale. De aici și caracterul de tiran capricios al lui Cel,

convins că este singurul purtător și cunoscător al adevărului. Decizia pe care o va lua nu va putea fi decât o decizie criminală, pentru că aceasta îi va confirma propria sa atotputernicie, iar scena finală este un fel de delectare cu propria sa proiecție: Cel este mai presus de legi și de justiție, de recompense și de sancțiuni. Faptul că această împrejurare se realizează prin trei morți succesive îi dă chiar o stare de beatitudine.

Este aici un fel de degustare a morții, iar sinuciderea lui Cel este un act de o senzualitate aproape dementială. Este un fel de nebunie a morții, este spectacolul direct, palpabil și univoc al ultimelor pîlpîiri. De aici, poate, și senzația de groază care se degajă din această extraordinară piesă a lui Andreiev.

Concepția dihotomică este prezentă, și aici, dar nu ca un punct de plecare, nu ca o expresie, ci ca un liant între subiectul de dramă și universul de farsă în care se desfășoară acțiunea dramei. Prin urmare, legăturile intime dintre cele trei tipuri de piesă andreeviene sînt mult mai strînse decât par ele a fi. Și abia acum se poate relua, cred, întrebarea pusă la începutul acestui paragraf: ce prevalează la Andreiev — conceptul de operă sau conceptul de lucrare? Dramaturgia lui Andreiev interesează în primul rînd ca ansamblul unor preocupări și, în consecința acestei stări, fiecare piesă ar deforma imaginea de ansamblu, sau fiecare piesă are un caracter exponențial?

Este întrebarea căreia îi vom dedica ultimul paragraf al studiului nostru.

CARTEA DE TEATRU

VALERIU RÂPEANU:

„Cultură
și istorie“

E una dintre cărțile temeinice ale anului trecut.

Cam jumătate din numărul paginilor e dedicată titanicei și tumultuoasei personalități a lui N. Iorga; cealaltă — „Dramaturgie și societate“ — e consacrată teatrului nostru.

Circumspect, autorul și-a numit primul capitol „O ipoteză privind începuturile dramaturgiei românești“, titlu cât se poate de nimerit, deoarece datele pe care le stăpînește despre acea epocă Valeriu Râpeanu (și, în general, istoriografia) nu îngăduie, deocamdată, decât prezumții. Cît despre teatrul poporan, e drept că oferă o bibliografie mai abundentă, dar pornită de la criteriul nu teatrale, ci etnografice sau folclorice. Ni se spune că „dramaturgia românească și teatrul popular reprezintă două fenomene paralele“ — afirmație validă — și că „acesta din urmă nu poartă pecetea su-

fletului autohton și nu proiectează nici o rază la definirea specificului românesc“, opinie la care nu putem subscrie. Majoritate și majoritare sînt exemplele contrare, pe care le putem constata *in situ*. Chiar la jocurile de obîrșie străină, cum ar fi Viflaiemul maramureșean, esențe băștinașe s-au infiltrat în formele de aiurea, astfel că pînă la urmă nu componentele românești au fost asimilate, ci, într-o răsturnare a raportului de forțe, jocul însuși a fost asimilat spiritualității noastre. Nu numaidecît prin text, cît prin spectacol în ansamblu, deoarece actul spectacular depășește cu mult „dramaturgia“ folclorică; Valeriu Râpeanu observă judicios că, în spectacolul folcloric, creatorul cult nu a putut găsi puncte de sprijin la nivelul „Mioriței“. Poate, de aceea, „dramaturgia noastră n-a reținut aproape nimic din formele amintite ale teatrului popular“. O relativă excepție: Alecsandri. Mult mai tîrziu, un alt scriitor avea să se inspire din mitologia rurală, dar nu direct de la izvor (și cu atît mai puțin prin filiera teatrului poporan), ci prin medierea lui Wagner, Diaghilev și Bakst, a simbolismului francez și a expresionismului german. Tema e dezbătută în capitolul următor, „Victor Eftimiu“.

Lui Eftimiu i se descoperă destule tangențe cu premergătorul de la Mircești, printre care subordonarea față de anume forțe actricești (și nu față de mari idei menite să eleveze publicul), și voioasă

uşurinţă la scris — calitate, dar şi defect. În consecinţă, destinul i-a fost „unul dintre cele mai fericite şi mai nefericite din câte a cunoscut literatura română”. Pradă propriului talent, nu mereu exigent cu slova sonoră zvirlită pe hîrtie, a dat scrieri care n-au putut supravieţui propriilor lor succese.

Ani şi ani, Valeriu Răpeanu a fost preocupat, înmulţindu-şi unghiurile de vedere, tot reevaluindu-şi nuanţele, de „G. M. Zamfirescu, dramaturgul şi omul de teatru”, preocupare prezentă, la nivel de corolar, şi în această carte. Ne sînt înfăţişate condiţiile dificile ale existenţei şi activităţilor lui „Gemi”, tutelate apă-sător de *obsesia luptei omului cu viaţa*, pînă la a-i crea o adevărată manie a persecuţiei. Sînt analizate publicistica; opera dramatică, preţuindu-se aparte *Domnişoara Nastasia* (amintim un util excurs în problematica literaturii mahalalei şi a periferiei, cît şi o conotaie a modelelor artistice ale vremii). E înfăţişat regizorul şi animatorul în căutarea modernităţii. Se conchide că „prezenţa lui George Mihail Zamfirescu rămîne una de prim ordin, nu numai prin plurivalenţa preocupărilor sale, dar şi prin calitatea lor”.

Din trecut, „cu excepţia lui Vasile Alexandri, scriitorii noştri de teatru s-au epuizat după cele dintîi creaţii, perioada lor de maximă desfăşurare fiind de ordinul a cel mult două decenii”, scrie Valeriu Răpeanu, şi nici unul „n-a izbutit să treacă din punct de vedere este-

tic dincolo de epoca în care s-a format”. Alexandru Kiriţescu e luat drept etalon. Deşi cu har teatral şi stăpînind tehnica replicii, Kiriţescu s-a lăsat uneori marcat de viaţa cotidiană a teatrului din perioada interbelică. Totuşi, din noianul de titluri, *Gaiţele* sau *Borgia* sau *Nunta din Perugia*, excelind în „relevarea mentalităţii de clan, de familie, de grup”, par apte să-l salveze prin timp.

Ultimul capitol nu mai este consacrat vreunui creator, ci, *finis coronat opus*, examinează un amplu proces evolutiv printr-o „meditaţie asupra dramaturgiei române contemporane”. Dramaturgia, aflată într-o criză adîncă încă de pe la mijlocul anilor '30, începe să se întrezeze odată cu izbînda noii orînduirii. Concepţii conducătoare noi, instituţii teatrale mai multe şi mai bine dotate, un public lărgit stimulează pe dramaturgia notorii, determină debuturi. După o perioadă de dibuiri, cu texte generoase ca intenţie, dar adesea didacticiste pînă la schemă, paşii se adună pe drumul larg, vizînd departe, drum căruia i se surprînd cîteva ramificaţii principale. Analiza se dovedeşte competentă, precisă şi întreprinsă dinăuntru fenomenului. La capătul unui volum în care s-au conturat esenţial cîteva personalităţi ale scenei, Valeriu Răpeanu se conturează, la rîndu-i, ca unul dintre autenticii oameni de teatru ai contemporaneităţii.

Mihai Dimiu

telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

(Continuare din p. 59)

FAIMA roagă frumos pe norocosul descoperitor al vreunui exemplar din Almanahul „GONG '80” să trimită rarissima comoară la revista „TEATRUL”, fiindcă în Bucureşti nu se mai găseşte. FAIMA promite generosului prieten un exemplar din „GONG '81”. Cu prioritate! ● Aflăm de la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca veşti îmbucurătoare: se află în stadiu a-

vansat de repetiţii Pescăruşul de Cehov, în regia lui Timotei Ursu şi scenografia lui Mircea Matca-boji; printre interpreţi, Silvia Ghelan şi Ecaterina Dumitrescu. Se mai repetă Labirintul de Arrabal, pe care o pune în scenă Mihai Manuţiu, cu Marcel Iureş şi Melania Ursu. Tot aici au fost puse la punct spectacolele mai vechi Pasărea Shakespeare de Dumitru Radu Popescu şi

Woyzeck de Büchner, în vederea apropiatului turneu în R.F.G. ● Nu-i nimic serios... la Teatrul „Ion Vasilescu”. Piesa lui Pirandello se repetă sub conducerea Soranei Coroamă-Stanca. Sînt multe semne că la acest teatru lucrurile merg mai bine. Se schimbă multe, numai firma, nu, numai firma, nu!... Pe cînd?

FAIMA

Zilele prieteniei și culturii Republicii Democratice Germane în Republica Socialistă România

OPERA DE STAT DIN BERLIN

■ NUNTA LUI FIGARO de Mozart

Oarecum neîncrezători în virtuțile de regizor ale unui atât de mare cîntăreț cum este Theo Adam, oarecum dezamăgiți de faptul că indispoziția acestuia îi priva de bucuria de a-l urmări evoluind în propria-i montare, spectatorii noștri au fost totuși curînd cucerii de inteligența și vigoarea punerii în scenă, ca și de farmecul ce aureola prezența vocală și actoricească remarcabilă a aceluia care l-a înlocuit pe Theo Adam în rolul Contelui : Claudio Nicolai. Într-adevăr, ideile originale nu lipsesc acestei versiuni regizorale a celebrei opere mozartiene ce, din vina și mulțumită lor, se abate temerar de la tiparul tradițional. (Abatere care poate fi acuzată, ce-i drept, că scoate opera dintr-un stil consfințit ca autentic de experiența atitor teatre și atitor generații de interpreți, dar care se dovedește, în cele din urmă, a fi benefică pentru realizarea unui spectacol modern, în linia realistă a orientării căutărilor actuale.) Ideile acestea sînt cu atât mai prețioase cu cît nu afectează doar aspectul teatral al lucrării, ci produc mutații în însăși înțelegerea și execuția ei muzicală, într-o desăvîrșită consonanță, cu o logică internă solidă, care determină coeziunea, de esență superioară, a discursului vizual-sonor, ce îndreptățește, în ultimă instanță, îndrăzneala inovației. Scenografia (Wilfried Werz), de pildă, închipuind pentru fiecare tablou o altă încăpere, intimă și luminoasă, pe fundalul aceluiași palat grandios și ușor sumbru, prezent neconțenit în plan secund, dă regiei posibilitatea de a uza de duble intrări sau ieșiri din scenă ale personajelor (o dată, în acțiunea propriu-zisă, și a doua oară, în conștiința publicului), cu care nu puține situații — la origine, artificiale — sînt justificate și devin plauzibile ; totodată, același procedeu furnizează construcției muzicale a spectacolului (sub conducerea dirijorului Otmar Suitner) o seamă de subtilități capabile să confere partiturii mai mult relief, mai multă forță, mai multă culoare. Tot astfel se răsfrînge asupra interpretării muzicale ideea lui Theo Adam de a diferenția în interpretarea scenică ariile pe care el (pe drept cuvînt) le numește „de acțiune“ de

ariile „reflexive“, cerîndu-le protagoniștilor să se miște mult pe parcursul celor dintii, iar în al doilea caz să rămînă încremeniți, cufundați în ei înșiși, în vreme ce scăderea luminii în scenă sugerează izolarea lor și trăirea intensă a unui gînd sau sentiment copleșitor. Gesturi mărunte (multe dintre ele producînd un umor de bună calitate), gesturi necuprinse în indicațiile libretului, vin apoi să îmbogățească acțiunea scenică, transferînd-o din domeniul schematismului în acela al veridicității ; după cum o mare libertate în nuanțe și mișcare, implicînd accente și frazări neobișnuite (o adevărată rebeliune față de tradiția interpretărilor mozartiene !) apropie recitativele de veritabilul lor scop : acela de a se exprima într-un cînt care să fie cît se poate de asemănător vorbirii.

În sfîrșit, o orchestră și un cor de performanță, ca precizie și mobilitate, rafinament și forță, servesc drept postament edificiului înălțat de o echipă solistică atât de omogenă valoric (din punct de vedere vocal și actoricesc, deopotrivă), încît sînt momente cînd interpreții personajelor secundare îi pun în umbră pe protagoniști : admirabila Ute Trekel-Burckhardt (Cherubino), sau Gertraud Prenzlow (Marcellina), pe Magdalena Hajossyowa (Contesa), sau Renate Hoff (o Suzana ce afectează prea apăsător cochetăria), Harald Neukirch (Basilio), Peter Olesch (Bartolo), sau chiar Günther Fröhlich (grădinarul) și Joachim Arndt (judecătorul), pe Joseph Dene (un Figaro mimînd excesiv agitația și conceput în chip mai degrabă de argat decît de valet.

Dar marea calitate a spectacolului rămîne aceea că fiecare dintre interpreți a reușit un lucru extrem de rar în operă (și nici în teatru îndestul de frecvent, încă) : să creeze, prin privire, mimică, gest, prin întreaga atitudine, impresia că ascultă replica partenerului cu interesul cuiva care o aude pentru prima dată și că propria-i replică este o reacție spontană la cele aflate. Este pasul decisiv spre adevărul acestui gen, convențional prin însăși condiția lui.

■ DON PASQUALE de Donizetti

Convenționalul genului liric — intenționează a demonstra, reușind în mare măsură, montarea lui Horst Bonnet —

poate fi făcut inofensiv și pe o cale aparent paradoxală: prin sublinierea, prin îngroșarea, prin caricaturizarea cauzelor și, implicit, a efectelor lui. Convenția devine, astfel, nu numai o sursă inepuizabilă de umor, dar și elementul definitoriu al spectacolului. Ea este neconținut prezentă în prim-plan, de la tabloul de tip stop-cadru cu care începe și se încheie piesa, la decorurile (semnate de Werner Schulz) voit schematic, schimbate „la vedere” de către slujitori în livrea „gen domino) și la pancartele cu comentarii hazlii la adresa acțiunii, purtate prin scenă, în pas de dans, de către nostime subrete; sau de la maniera în care eroul cochetează cu publicul și de la discuțiile lui cu suflorul sau dirijorul, ajungând pînă la gestul de a conduce el însuși corul și orchestra; ori de la citirea din partitură a ariilor, la justificarea unei cadențe de bravură prin aburirea ochelarelor, înainte de a-i șterge... Și tot convenția este cea care, minimalizînd sau chiar ridiculizînd (poate, într-o manieră prea licențioasă, în cazul Norinei) aspectele de „opera seria”, prezentate totuși în structura acestor opere comice a lui Donizetti, transplantează lucrarea, pe nesimțite, din genul operei în acela al operei. Fapt cu care poți fi sau nu de acord, în principiu, dar căruia nu-i poți nega rezistența artistică, verificată de coerența și fluenta, stabilitatea și soliditatea versiunii (ca să nu mai vorbim de puterea ei, defel neglijabilă, de a amuza publicul). Și nu se poate, apoi, să nu apreciezi modul în care această versiune solicită și pune în valoare calitățile de interpret (nu total, dar complex) ale soliștilor, care cîntă în poziții dintre cele mai incomode, stînd așezați, în genuंची, de-a bușilea sau chiar culcați, care cîntă foarte mult, extrem de mult, în mișcare — și nu doar mergînd, ci dansînd, sărînd ori alergînd — fără ca aceasta să altereze cumva frumusețea expresiei muzicale. Desigur, mai trebuie luate în considerare, aici, și plăcerea reală cu care cîntăreții se prind în acest joc, și farmecul personal, și puterea de a convinge publicul — exemplare, în cazul lui Eberhard Büchner (Ernesto), considerabile, la Isabella Nawe (Norina) și Peter Olesch (Don Pasquale), și ceva mai palide la Bernd Riedel (Malatesta). Și se mai cuvine observată și adeziunea lui Heinz Fricke, dirijorul spectacolului, la concepția regizorală — adeziune care asigură organicitatea scenic-muzicală, marea calitate a acestei originale versiuni.

Luminița Vartolomei

TEATRUL NAȚIONAL GERMAN DIN WEIMAR

■ KÄTHCHEN DIN HEILBRONN de Kleist

■ COMEDIA ERORILOR de Shakespeare

Actualul turneu (răspuns la cel efectuat în R. D. Germană, astă-primăvară, de Teatrul Național din Iași, cu *Căpitanul din Köpenick* de Zuckmayer și *Acești nebuni fătarnici* de T. Mazilu) cuprinde spectacolele *Käthchen din Heilbronn* de Heinrich von Kleist și *Comedia erorilor* de William Shakespeare.

În *Käthchen din Heilbronn* (1810) se întîlnesc multe dintre trăsăturile specifice întregii creații a lui Kleist, în special pronunțate elemente onirice, efuziuni lirice, patetism romantic ș.a. Într-un spectacol solid, temeinic gîndit și sigur condus, reprezentativ pentru gîndirea regizorală germană actuală, regizorul Fritz Bennewitz (binecunoscut la noi din turnee anterioare în care ne-a prezentat *Cercul de cretă caucazian* de Brecht și *Celestina* de Fernando de Rojas, dar mai ales din excelența montare, de-acum cîțiva ani, a piesei *Viața lui Galileo Galilei* la Teatrul Național din Iași) a găsit un remarcabil echilibru între toate aceste trăsături; el a temperat excesele onirice, a dat efuziunilor lirice ponderea credibilă pentru spectatorul contemporan, a distribuit cu discreție accente sociale (abil descoperite în text), în sfîrșit, a promovat cu bună măsură parodia, șarja, satira (la adresa spiritului războinic, a lăcomiei, a setei de avere), ceea ce dă spectacolului un plus de dinamism și de culoare. Peste toate, însă, regizorul a lăsat să plutească și să triumfe frumusețea și puritatea dragostei, elanul tineresc. I-a fost de real ajutor regizorului, în rezolvarea acestor probleme, scenograful Franz Hawemann — vechiul său colaborator de la spectacolele mai sus citate —, care i-a pus la dispoziție un decor excelent, cu o funcționalitate nu numai de *imagine*, ci și de *idee* încorporată, topită în substanța spectacolului. Iar în privința distribuției, trebuie să spunem că ea are puncte de sprijin care se numesc Detlef Heintze (Friedric), Elke Wieditz (Käthchen), Sylvia Kuziemski (Kunigunda), Karl Albert (Vasalul contelui), Regine de Reese (Rozalia), Roland Richter (Theobald) ș.a.

Shakespeare ocupă un loc special în repertoriul teatrului din Weimar. Într-un turneu anterior, ne fusese prezentat un spectacol cu *Visul unei nopți de vară*, iar acum am văzut *Comedia erorilor*; e vorba numai de o coincidență și nu de o preferință constantă pentru comedie, căci în repertoriul teatrului se întîlnesc și *Hamlet* și *Pericle*, existînd și alte proiecte.

Spectacolul cu *Comedia erorilor* a fost realizat de o echipă de creatori români: regia — Sorana Coroamă, scenografia — Hristofenia Cazacu, comentariul muzical — Camelia Dăscălescu.

Regizoarea a descoperit în textul comediei numeroase teme shakespeareene: tema timpului și a ireversibilității lui, a căutării personalității, tema multiplei personalități și a căutării de sine, a încrederii și neîncrederii, a nesiguranței și nestatorniciei etc. Exegeza scenică a Soranei Coroamă ascunde — sub jovialitate, sub o nestăpînită cascadă de întîmplări comice, sub aparența tratării relaxate și sub libertatea desăvîrșită a mișcării — o meditație filozofică. Cele două măști ce alcătuiesc emblema teatrului sînt aici într-o perfectă armonie. Între expozitivul prolog și concluzivul deznodămînt, aleargă — cum sugestiv spunea regizoarea la o conferință de presă — o lume nebună, nebună, nebună, o lume care e atît de nebună încît se lasă tîrîtă în situații comice irezistibile, dar nu e atît de nebună ca să uite că principalele ei relații sînt dominate de interese, de puterea banului.

Sorana Coroamă a reușit să imprime trupei weimareene — o trupă cu personalitate, cu stil — o alură mediteraneană, să-i infuzeze un temperament latin în interpretare, ceea ce face ca spectacolul să aibă o vivacitate debordantă, o curgere amețitoare. Actorii au mers cu reală convingere și cu evidentă plăcere pe această linie. Remarcabili au fost cei doi interpreți principali: Detlef Heintze (*Antiphilus*), și Hans Radloff (*Dromio*), în rolurile duble ale gemenilor. Prezențe scenice foarte agreabile au fost cele două surori, Adriana (*Sylvia Kuziemski*) și Luciana (*Elke Wieditz*), în fapt, două fațete ale aceluiași personaj. Au mai contribuit la unitatea de stil, Roland Richter (*Aegeon*), Eckart von der Trenck (*Angelo*), Gudrun Volkmar (*Stareța*).

Remarcabil, cadrul scenografic creat de Hristofenia Cazacu: planuri de joc diferite, utilizînd elemente-modul mobile, o miniatură a cetății suspendată pe un fundal-ocean, totul, sub dominația timpului-destin, materializat într-un uriaș orologiu cu zodiac.

Teatrul Național German din Weimar ne-a lăsat și de astă dată o impresie de temeinicie și durabilitate a artei teatrale,

nobil mijloc de apropiere și de prietenie între oameni, între popoare.

Ștefan Oprea

TEATRUL DE STAT DIN GERA

■ VIZIUNILE

SIMONEI MACHARD

de Brecht și Feuchtwanger

■ ÎN JURUL STÎLPILOR

DE AFIȘAJ

sau

MINIATURI BERLINEZE

În vara lui 1940, „la drôle de guerre“ năvălește în viața orașelului Saint-Martin. În haosul refugiului ce precede apariția inamicului și în deprimarea primelor zile ale ocupației, ies la iveală părțile ascunse ale sufletului celor supuși unor grele încercări. Ceea ce-l interesează însă cu precădere pe Brecht — în cazul acesta, precum și al întregii sale creații — este mecanismul relațiilor social-economice și acțiunea acestora asupra conștiinței individuale.

Este narat, în *Viziunile Simonei Machard*, procesul unei clarificări ideologice, o aventură a gîndirii. Micuța Simone, eroina piesei, ajunge să înțeleagă — și să suporte consecințele directe ale acestei înțelegeri — că cei bogați nu au patrie, că ei constituie un popor aparte, și că „războiul sfînt“, tocmai împotriva acestui popor al bogătașilor, trebuie dus de către toți cei „umiliți și obidiți“. Simone se visează Jeanne d'Arc, aude voci și dialoghează cu un inger — cîntînd — asupra luptei de clasă. Sincer vorbind, nu ne-am fi așteptat vreodată ca songurile politice ale lui Brecht să capete inflexiuni gregoriene, dar minunea s-a întîmplat, iar autorul acestor mici bijuterii este celebrul compozitor Hanns Eisler. Pare-se că tocmai aici se face simțită cel mai bine „gheara leului“, marca

inconfundabilă a umorului brechtian : în ideea enormă de a concepe un „inger“ revoluționar. Povestea este o alegorie cvasi-folclorică, prin tonusul ei vital, mitică și demitizantă, în același timp, a devenirii Simonei. Umorul și ingeniozitatea comediografului Brecht fac posibilă existența ideologului Brecht.

Regizorul Klaus Krampe a distribuit-o în rolul Simonei pe Martina Freytag, o fetiță avînd vîrsta personajului său (zece ani), conform prescripției auctoriale. Spectacolul n-ar fi avut decît de cîștigat prin nesocotirea unei atare indicații ; există și ireverențe salutare. Prea tinăra „actriță“ este secundată de cîțiva adevărați profesioniști ; caracteristica principală a interpretării este acuratețea. Trebuie să amintim, însă, doi interpreți care au adus în scenă mai mult decît atît : Reinhold Schäfer, în rolul Primarului (în vis, regele Carol al VII-lea) și Ursula Spieker, în cel al doamnei Soupeau (în vis, Isabeau, regina-mamă). Schäfer face un primar absolut și un rege birocrat, nedespărțit, în ambele ipostaze, de servieta sa de portărel, o apariție de o halucinantă precizie. Ursula Spieker creează o doamnă Soupeau-mare stăpîină, afișînd o morgă ceva mai mult decît aristocratică : provincial-burgheză.

Împreună cu scenograful Theo Hug, regizorul a desemnat drept matrice a acțiunii un spațiu arhitectonic — curtea hotelului a cărui slujbaşă este Simone — reproduș cu minuție, cu exactitate fotografică. În același decor, iluminat de data aceasta cu zgîrcenie, au loc și întrupările visurilor Simonei. La lumina zilei, jocul este de un realism plat ; în văpaia lunii și a revelațiilor, interpretarea capătă un aspect oniric, somnambul, de un grotesc enorm și înghețat. (Ajunși aici, trebuie neapărat să-l menționăm pe Ralf Dittrich, interpretul îngerului-propagandist, dotat cu reale calități de cîntăreț). E o delimitare tranșantă între cele două planuri, cel al realității și cel al iluminărilor, cel al întîmplărilor și cel al sensurilor acestora, atît de tranșantă încît nu există între ele o trăsătură de unire stilistică. Regizorul a analizat cu aplicație componentele textului, spectatorul rămîne cu nostalgia unei sinteze.

Dacă *Viziunilor...* acestora le-a lipsit ceva, aceasta a fost numai viziunea, personală și integratoare.

Trupa oaspete a mai adus în fața publicului timișorean o formă de spectacol,

din păcate, prea puțin uzitată la noi, un program de cabaret, susținut în localul restaurantului „Continental“.

Sucesiune de „numere vorbite și cîntate“ în argou berlinez, programul a fost alcătuit pe scheletul miniaturilor create de un clasic german al genului. Adolf Glassbrenner (1810—1876), jurnalist democrat, fervent al folclorului urban, a schițat cu sagacitate tipuri caracteristice ale străzii berlineze, siluete de eterni exponenți ai opiniei neoficiale, înzestrate cu un umor specific, jovial și subtil în același timp, profiluri la fel de ubicue ca acelea ale commediei dell'arte. (Măștile arhetipale de aici sînt la fel de neconvertibile în alte sisteme de referință precît este netraductibil slang-ul în care ele se exprimă. Încercăm, totuși, să le descriem, folosînd comparații relativ adecvate.) Acestora li se adaugă sketch-uri datorate unor autori contemporani, cărora le-am admirat incisivitatea satirică și curajul civic. Nimeni nu s-a preocupat să aducă vorba de frizeri care iau bacșiș, ci de lucruri ceva mai serioase.

Uzînd doar de o parte din mijloacele de expresie ale music-hall-ului, interpreților par să li se potrivească mai ales cele verbale și muzicale.

Johanna Mösckke susține rolul, sau mai curînd încarnează tipul femeii de la periferia marelui oraș, un fel de preocupată cu debit torențial și personalitate vulcanică — din care interpreta face o apariție colțuroasă și grotescă, spunînd pe șleau cîteva lucruri de un bun-simț de-a dreptul incomod. Peter Prautsch este un comper de cafenea, pe un text străbătut de o undă de cinism tonic (da, da, tonic, căci, într-un context ipocrit, orice lucru aflat în relație cu adevărul nu poate fi decît stenic). Ditha Cullmann și Herbert Sturm figurează un Arlechino și o Colombină sui generis. În bună tradiție a music-hall-ului și mai ales a celui german, sentimentalismul nu este adus în discuție decît pentru a fi corodat printr-o acidă persiflare — de pildă, în cazul cupletului și tangoului celor doi.

Programul de divertisment al trupei germane a fost alcătuit din contribuțiile unor moralîști ceva mai slobozi la gură. „Sclipiciul“ marilor spectacole de variété a lipsit. S-a cîștigat, în schimb, un spor de profunzime.

Dan Weil

MITRESCU, ALICE GEORGESCU, MIRA IOSIF,
VIRGIL MUNTEANU, CONSTANTIN PARASCHIVESCU, CONSTANTIN RADU-MARIA,
MARIUS ROBESCU, MĂLINA STĂNESCU,
FLORIN TORNEA, PAUL TUTUNGIU, DAN
WEIL p. 32

TEATRUL DE PĂPUȘI

MIHAI CRIȘAN : „Strada prieteniei“ (Teatrul „Țărănică“) p. 55

CARNET I.A.T.C.

MAGDALENA BOIANGIU : „Singeroasa mascaradă“
și „Romeo și Jeanette“ p. 55

REPREZENTAȚIA NR. p. 57

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : LIVIA BABA și ION FOCȘA . . . p. 58

SPECTACOLE ÎN DEZBATERE

VALERIA DUCEA : Teatrul de Stat din Sibiu —
Etapă semnificativă p. 60

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

STAN VLAD : „Dintre sute de catarge“ p. 61

NOAPTEA UMBRELOR
piesă de HORIA LOVINESCU

p. 62

IONUȚ NICULESCU : „Rampa“, acum 50 de ani . . . p. 67

TV

CONSTANTIN RADU-MARIA : „Sufletul fiecărui loc“ p. 88

TEATRUL RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU : „La aniversară“ p. 88

MERIDIANE

Tricentenarul Comediei Franceze p. 89

LECTURI DIN CLASICI

LEONIDA TEODORESCU : Dramaturgia lui Leonid
Andreev (VII) p. 90

CARTEA DE TEATRU

MIHAI DIMIU : „Cultură și istorie“ de Valeriu Ră-
peanu p. 91

ZILELE PRIETENIEI ȘI CULTURII R.D.G.
ÎN ROMÂNIA

LUMINIȚA VARTOLOMEI : Opera de Stat din Berlin p. 93

ȘTEFAN OPREA : Teatrul Național din Weimar . . . p. 94

DAN WEIL : Teatrul de Stat din Gera p. 95

Foto : Ileana Muncaciu

REDAȚIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA

Str. Constantin Mille
nr. 5—7.

Tel. 14.35.88 și 14.35.58

CORESPONDENȚA se pri-
mește la Căsuța Poștală
849, Oficiul Poștal 1

CITITORII DIN STRĂINĂTATE SE POT ABONA la revista
noastră prin ILEXIM — Serv. export-import presă, str. 13 Decem-
brie nr. 3—5, cod 78104 B.O.B. 2001 Telex 011226, București —
România

www.ziuconstanta.ro



FLORIN PIERSIC :

„...Așa au trecut anii... Că multe am mai văzut, Doamne !... Multe s-au schimbat...“

(„A treia țeapă“ de Marin Sorescu)

