

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

15 ani de etitorie revoluționară

Ceaușescu și cultura

● Ancheta revistei „Teatrul“ :

La ce lucrează dramaturgii ?

URMASUL
MEU,
VIITORUL

piesă
în trei acte
de

HUSZAR
SĂNDOR

*2050 de ani de la întemeierea primului
stat dac independent și centralizat*

- **Adevărul istoric**
în drama istorică
de **CONSTANTIN
RADU-MARIA**
- **Înțelesul timpului**
prin clipă
de **LAURENȚIU ULICI**

● De Ziua mondială a teatrului,

mesajul lui RADU BELIGAN
președinte de onoare al I.T.I.

● Cenaclu :

debut în dramaturgie — MIRCEA SĂNDULESCU

● Tribuna regizorului :

DAN NASTA, despre teatrul poetic

www.ziuaconstanta.ro



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

15 ANI DE CTITORIE REVOLUȚIONARĂ

GHEORGHE STROIA : Ceașescu și cultura . . . p. 1
* * * Elocvența democrației autentice . . . p. 4

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI

RADU BELIGAN : Tribună a ideilor și a poeziei . . p. 6

★

Premiile Asociației oamenilor de artă din instituțiile
teatrale și muzicale pe anul 1979 (teatru) . . p. 7

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

PAUL TUTUNGIU : Oradea — Săptămîna teatrului
scurt . . . p. 8

MIRCEA RAREȘ : Cenaclul dramaturgilor (2) . . p. 10

2050 DE ANI DE LA FĂURIREA

PRIMULUI STAT DAC INDEPENDENT

ȘI CENTRALIZAT

CONSTANTIN RADU-MARIA : Adevărul istoric în
drama istorică . . . p. 13

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

LAURENȚIU ULICI : Înțelesul timpului prin clipă p. 16

★

VALERIA DUCEA vă recomandă . . . p. 18

ANCHETA REVISTEI „TEATRUL“ :

LA CE LUCREAZĂ DRAMATURGHII ?

Răspund : ION BĂIEȘU, ȘTEFAN BERCIU, PAUL
IOACHIM, IOSIF NAGHIU, AL. T. POPESCU,
D. R. POPESCU, AL. SEVER, D. SOLOMON,
GH. VLAD . . . p. 20

★

IONUȚ NICULESCU : „Rampa“, acum 50 de ani . . p. 23

IDEI LA RAMPĂ

N. TERTULIAN : Camil Petrescu, teoretician al tea-
trului și cronicar dramatic (II) . . . p. 24

NOTE

A. G. : „Arlechin“ . . . p. 29

CLASICII-CONTEMPORANII NOȘTRI

CONSTANTIN PARASCHIVESCU : Caragiale, astăzi
(III) . . . p. 30

NOTE

I. N. : Opera unionistului D. Ralet . . . p. 34

★

AMZA SĂCEANU : Arta, ca mijloc de comunicare și
mai bună cunoaștere între oameni (I) . . . p. 35

C. R.-M. : Teatru muncitoresc la platforma industri-
ală Pipera . . . p. 38

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Unu, doi, trei..., maximum,
patru . . . p. 39

TRIBUNA REGIZORULUI

DAN NASTA : Din experiența teatrului poetic . . p. 40

**COPERTA I : Scenă
din spectacolul „Marea
lumină albă“ de Mihai
Georgescu, Teatrul
„Nottara“.**

socialistă la toate marile înfăptuiri dobândite de întregul popor pe drumul progresului și civilizației, apreciind că intelectualitatea este integrată activ în frontul oamenilor muncii și că aduce o contribuție deosebit de prețioasă la înfăptuirea Programului partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu a reamintit creatorilor de artă că ei trebuie să fie prezenți în munca de formare a conștiinței omului nou, să-și asume cu responsabilitate această nobilă misiune. „Să facem în așa fel încât cultura și arta românească, bazată pe puternica dezvoltare a forțelor de producție, pe marile progrese obținute în viața economico-socială a țării, să se afirme cu tot mai multă putere ca un factor activ în mersul înainte al societății, în ridicarea conștiinței socialiste a maselor populare, în afirmarea umanismului revoluționar, în înflorirea continuă a personalității umane... Artă și cultura, ca de altfel toate mijloacele educative de care dispunem, trebuie să servească numai și numai interesele întregului popor. Redînd prin mijloace proprii munca gigantică desfășurată de constructorii socialismului, să facă să dămuiască peste vremuri minunatele acte de eroism ale minunatului nostru popor, liber și stăpîn pe destinele sale“.

Punînd în lumină semnificațiile profunde ale democrației românești socialiste, inegalabilul ei cadru organizatoric, tovarășul Nicolae Ceaușescu a adresat o chemare tuturor organizațiilor partidului, să folosească „noua formă organizatorică — Organizația Democrației și Unității Socialiste — pentru cuprinderea milioaneilor și milioaneilor de cetățeni care nu sînt membri ai partidului comunist în activitatea politică organizată în strînsă legătură cu organizațiile de partid. Sub conducerea politică a partidului comunist, să asigurăm unirea întregului popor în cadrul Frontului Democrației și Unității Socialiste“.

La 9 martie, votul exprimat de popor a reprezentat elocvent adeziunea practic unanimă la politica internă și externă a partidului și statului, la hotărîrile Congresului al XII-lea al P.C.R., hotărîri ce constituie, în întregime, ca un far călăuzitor, programul cu care Frontul Democrației și Unității Socialiste s-a prezentat în alegeri. Acest vot a exprimat convingător, relevant, hotărîrea fermă a clasei muncitoare, tărânimii și intelectualității, a tuturor oamenilor muncii de a acționa cu întreg elanul și energia revoluționară pentru îndeplinirea întocmai a tuturor obiectivelor propuse. Acest vot a pus în lumină dragostea, sentimentele de aleasă stimă și profund respect pe care întregul popor le poartă conducătorului nostru, Nicolae Ceaușescu, ideilor sale îndrăznețe, care au dat țării noastre un făgaș nou și sigur spre împlinirea și fericirea întregii națiuni.

Dragostea poporului pentru secretarul general al partidului (exprimată, între altele, și prin faptul că, la circumscriptia nr. 1 din Capitală, toți cei 72.221 alegători au votat pentru tovarășul Nicolae Ceaușescu) a fost entuziast subliniată și cu ocazia zilei de 22 martie, zi în care s-au împlinit 15 ani de cînd a fost ales în fruntea partidului tovarășul Nicolae Ceaușescu. Cu această ocazie, scriitori, ziariști, artiști plastici și oameni de teatru, precum și oameni ai muncii din toate celelalte compartimente ale vieții sociale, au ținut să-și afirme în presa vorbită și scrisă, în numeroase telegrame, sentimentele de adîncă stimă și de înaltă prețuire pentru omul care se află azi la cîrma României. Apreciat, la cele mai înalte cote, de mari personalități ale vieții social-politice internaționale, cunoscut în cultura politică a tuturor popoarelor, tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a dovedit a fi unul dintre cei mai prestigioși conducători de popoare. Gîndirea filozofică și politică a tovarășului Nicolae Ceaușescu își găsește cea mai concretă ilustrare, ca într-un adevărat codex de știință socială, în *Programul P.C.R. de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism* adoptat de Congresul al XI-lea.

Medaliile de aur, recent conferite tovarășului Nicolae Ceaușescu, precum și tovarășei Elena Ceaușescu, din partea Institutului de relații internaționale de la Roma, vin să confirme, ca de atîtea ori, un omagiu al întregii lumi, adus unei strădanii de mai multe decenii pentru afirmarea ideilor ce apără omul și umanismul.

Oamenii de artă din țara noastră și-au arătat, cu fiecare ocazie, prin operele lor sau prin acțiuni cetățenești, marea mîndrie de a trăi într-o patrie ale cărei libertate și suveranitate sînt asigurate de înțelepciunea și fermitatea conducătorului ei. Pentru intelectualii români de azi, este limpede că un loc deosebit în gîndirea politico-filozofică a tovarășului Nicolae Ceaușescu îl ocupă concepția despre democrația socialistă, înțeleasă (în sensul încrederii în valoarea omului și a perfecționării sale) ca o participare reală, efectivă, a maselor la conducerea treburilor publice și, în același timp, ca temelie a afirmării multilaterale a personalității umane.

„T“

Tribună a ideilor și a poeziei

Un personaj din Pescărușul lui Cehov spune: „Nu se poate trăi fără teatru“. E adevărat. E din ce în ce mai adevărat. Într-o epocă în care arta teatrală e pusă în acele cutii de conserve numite video-casete, nevoia contactului uman scenă-sală devine tot mai puternică.

Pentru familia noastră teatrală, care găsește în comunicarea directă cu ceilalți rațiunea ei de a fi, ziua de 27 martie e o sărbătoare a solidarității și un prilej de meditație asupra destinului artei.

Anul acesta, un eveniment cu totul deosebit precede Ziua mondială a teatrului. Între 17 și 22 martie, în clădirea UNESCO, la Paris, oameni de teatru de pe toate meridianele și-au dat întâlnire pentru a analiza, discuta și dezbate principalele probleme ale teatrului în lumea contemporană.

Eveniment de importanță majoră, Conferința generală a I.T.I. își propune, totodată, să formuleze anumite sugestii privind evoluția artistică și socială a artei teatrale, sugestii care vor fi oferite ca o bază de reflecție guvernelor țărilor participante.

Institutul Internațional de Teatru, a cărui preocupare constantă este afirmarea teatrului în viața internațională, va supune Conferinței o problemă axată pe ideea afirmării importanței omului de teatru ca animator al vieții culturale și ca agent de coeziune socială.

Avind drept premisă înțelegerea teatrului ca mijloc de comunicare interumană, ca nobil instrument în apărarea păcii și libertății, ca factor formativ de înaltă valoare, ca tribună a ideilor și a poeziei, organizatorii Conferinței au propus o agendă de teme diverse, în a căror dezbateri vor fi antrenate personalități de anvergură ale vieții teatrale mondiale.

Rolul social al teatrului constituie principala temă a discuțiilor, în cadrul cărora vor fi analizate aspecte privind statutul omului de teatru în societatea contemporană, locul teatrului în sistemul educațional, însemnătatea teatrului de amatori — a unui teatru de amatori de bună calitate —, a teatrului pentru copii și tineret, responsabilitatea criticului teatral. Acestei dezbateri îi este subsumată și ideea, foarte prețioasă, a teatrului ca factor de continuitate al unor culturi specifice, în cazul minorităților lingvistice.

O altă temă ce va fi abordată privește situația autorilor dramatici și a compozitorilor. Va fi accentuată necesitatea implicării cât mai profunde a autorilor în producția teatrală. Mi se pare salutară recomandarea ca autorilor dramatici să li se ofere posibilitatea de a participa efectiv la munca de transpunere scenică a propriilor opere. De asemenea, bine venită este și perspectiva introducerii unor formule organizatorice care să permită o largă lectură a manuscriselor și difuzarea lor chibzuită, pe scară națională și internațională. La același capitol este înscrisă și problema „comenzii sociale“.

Formarea profesională a artistului și statutul său social vor ocupa un spațiu larg de discuții. Se consideră o datorie asigurarea condițiilor de perfecționare profesională a actorului, a stagiilor de reciclare, care trebuie să devină o permanență în munca de creație. Recunoașterea și statutarea drepturilor morale și materiale ale artistului în societate îi vor asigura acestuia echilibrul moral, iar respectul unanim pentru nobila meserie de actor va avea, fără îndoială, un rol catalizator în ce privește împlinirea prin creație.

Și, pentru că publicul este cel de-al doilea factor fundamental al teatrului, pentru că problema comunicării a devenit atât de acută în societatea contemporană, se impune, în mod firesc, căutarea unor soluții care să mărească accesibilitatea actului teatral.

Chemat să răspundă imperativelor majore ale epocii, teatrului îi revine din ce în ce mai mult menirea de a deveni o prezență activă pe plan social și politic, de a solidariza largi categorii de public în vederea soluționării problemelor care somează conștiința contemporană.

Premiile Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale pe anul 1979

Teatru

Premiul pentru cel mai bun spectacol (ex aequo) :

- **FURTUNA** de Shakespeare, în regia și scenografia lui Liviu Ciulei, la Teatrul „Bulandra“.
- **JOCUL VIETII ȘI AL MORTII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ** de Horia Lovinescu, în regia lui Dan Micu și scenografia lui Mihai Mădescu, la Teatrul „Nottara“.

Premiul pentru regie :

- **ALEXANDRU TOCILESCU**, pentru regia spectacolelor *Paradis de ocazie de Tudor Popescu*, la Teatrul „Ion Vasilescu“, și *Haina cu două fețe de Stanislav Stratiev*, la Teatrul Giulești.
- **CĂTĂLINA BUZOIANU**, pentru regia spectacolelor *Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu*, la Teatrul Mic, și *Tyl Ulenspiegel de Theodor Mănescu după Charles de Coster*, la Teatrul „Tăndărică“.
- **ALEXA VISARION**, pentru contribuția creatoare la valorificarea prozei și dramaturgiei lui Caragiale, pe scenă și în film.

Premiul pentru scenografie :

- **GEORGE DOROȘENCO**, pentru decorurile spectacolelor *A cincea lebădă de Paul Everac*, la Teatrul Giulești, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu*, la Teatrul German de Stat din Timișoara, și *Fanteziile lui Fariatiev de Alla Sokolova*, la Teatrul Național din București.
- **T. TH. CIUPE**, pentru decorurile spectacolelor *Cum vă place de Shakespeare și Familia Tót de Örkeny István*, la Teatrul Național din Cluj-Napoca.
- **RADU CORCIOVA**, pentru scenografia spectacolului *Tichia cu clopoței de Pirandello*, la Teatrul de Stat din Reșița.

Premiul pentru interpretare feminină :

- **CARMEN GALIN**, pentru rolurile *Ea din Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu*, la Teatrul Mic, și *Anca din O șansă pentru fiecare de Radu F. Alexandru*, la Teatrul Foarte Mic.
- **ILEANA PREDESCU**, pentru rolul *Amanda din Menajeria de sticlă de Tennessee Williams*, la Teatrul „Bulandra“.
- **FARKÁS IBOLYA**, pentru rolul *Ortansa din Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu*, la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, secția maghiară.

Premiul pentru interpretare masculină :

- **VICTOR REBENGIUC**, pentru rolurile *Tipătescu din O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale*, *Caliban din Furtuna de Shakespeare* și *Conul Leonida din Conul Leonida față cu reacțiunea de I. L. Caragiale*, la Teatrul „Bulandra“.
- **ȘTEFAN RADOFF**, pentru rolurile din *Cinci romane de amor de Teodor Mazilu* și rolul *Radu Palela din Scoica de lemn de Fănuș Neagu*, la Teatrul „Nottara“.
- **TECSAY SANDOR**, pentru rolul *Edek din Tango de Slawomir Mrożek*, la Teatrul de Stat din Oradea, secția maghiară.

Biroul Consiliului de conducere al A.T.M. a acordat premiul criticii pe anul 1979 următorilor critici :

- **MIRA IOSIF**, pentru volumul de critică „Teatrul nostru cel de toate serile“, apărut în Editura Eminescu, colecția „Masca“, și pentru prezența activă la festivalurile și colocviile teatrale.
- **GEORGE GENOIU**, pentru articolele publicate în revista „Ateneu“ și în presa centrală, ca și pentru activitatea de critic animator al mișcării teatrale profesionale și amatoare.
- **MARGARETA BĂRBUȚĂ**, pentru bogata activitate publicistică și prezența activă la manifestările de cultură teatrală.

Oradea

Săptămîna teatrului scurt ediția a IV-a

Între 19 și 25 februarie s-a desfășurat, în pitorescul municipiu Oradea, cea de a IV-a ediție a „Săptămîni teatrului scurt”. Intrată în tradiția orădeană, această manifestare s-a bucurat de atenția — am spune entuziasată — a publicului; el a urmărit-o fidel, umplînd de fiecare dată stalurile, aplaudînd cu căldură reușitele actricești, interpreți care au evoluat în acest an — unii dintre ei poate pentru prima dată — cu nădejdea, desigur, de a smulge juriului cele mai importante premii.

Pe afișul săptămîni respective, au figurat: Teatrul „A. Davila” din Pitești (cu spectacolul-coupé *Hoții de iluzii*, incluzînd *Hoții* de Dumitru Solomon, *Omul de paieantă* de Mircea Săndulescu — debut în dramaturgie și premieră absolută —, *Experimentul* de Ion Băieșu), Teatrul „Ion Creangă” din București (cu *Micul print*, dramatizare — și regie — de Radu Popovici după Antoine de Saint-Exupéry), Teatrul de stat din Oradea — secția maghiară (cu *Visul* de D. R. Popescu și *Fortissimo* de Babits Mihály), Teatrul de stat din Sibiu, secția germană (cu *Frumos e în septembrie la Veneția* și *Pălăria de pe noptieră* de Teodor Mazilu), Teatrul german din Timișoara (cu *Omul-cîine* de Osvaldo Dragun), I.A.T.C.-Studioul Casandra (cu *Trandafirul și Coroana* de J. B. Priestley), Teatrul de stat din Reșița (cu *Acești sărmani elefanți*, dramatizare după romanul cu același nume de Elio Vittorini), Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani (cu *Nunta* de A. P. Cehov și *Nemaipomenitele întîmplări ale unui chibrit și ale unei Cliternestre* de Dumitru Solomon), Teatrul Național din Cluj-Napoca (cu *Schițe* de Caragiale și *Rochia* de Romulus Vulpescu), Teatrul dramatic Bacovia din Bacău (cu *Cuiul sau iepurii* de Dumitru Radu Popescu), Teatrul Național din Craiova (cu *Conul Leonida față cu reacțiunea* de Caragiale), Teatrul de stat din Oradea (cu spectacolul-coupé *Pentru puținul cîntec*, incluzînd *Cerșetorul sau cîinele mort* de Brecht și *Picnic pe cîmpul de*

luptă de Arrabal), Teatrul Național din Timișoara (cu *La doi pași, orașul* de Iosif Costinaș, debut în dramaturgie).

Premiile au fost hotărîte de juriu simbată după miezul nopții, deci imediat după ce evoluția trupelor enumerate mai sus s-a încheiat, e drept, foarte tîrziu. Duminică, a fost prevăzută o deplasare în județul Bihor și, cu această ocazie, înfîlniri cu formațiile artistice de amatori din comunele Vîrciorog, Dobrești, Vadu Crișului, Călăcea, Ceica. Seara a urmat festivitatea de premieră și, după o logică pe care n-am descifrat-o încă, spectacolul — în nici un caz de teatru scurt — *Unchiul Vanea* de Cehov, al Teatrului Național din Timișoara.

Luni, 25 februarie, la biblioteca județeană, Dumitru Chirilă, redactor la revista *Familia*, a ținut referatul „Valori contemporane în spectacolul cu piesa scurtă”, pe marginea căruia au comentat Mihai Radoslavescu, Victor Parhon, Ion Ieremia, Ion Zamfirescu, Virgil Brădăteanu, Mihai Manolescu, Mircea Bradu ș.a.

O primă concluzie pe care ne-o impune *Săptămîna orădeană a teatrului scurt* este caracterul divers și acut contemporan al repertoriului. Chiar și atunci cînd sînt jucați clasici ca Cehov și Caragiale, regizorii știu să contemporaneizeze mesajul textelor puse în scenă. (Dealtfel, premiul întîi, obținut cu *Schitele* lui Caragiale de clujeni, se explică și prin virtutea spectacolului de a descoperi, în text, valori insuficient luminate.) În general, problematica pieselor prezentate (unele semnate de autori români contemporani sau de nume cu rezonanță ca J. B. Priestley, Fernando Arrabal, Osvaldo Dragun, Elio Vittorini) a redemonstrat viabilitatea și modernitatea teatrului scurt, puterea lui de seducție, evidentă lui priză la public.

O surpriză pentru noi, nevalidată însă de juriu (care, în treacă fie spus, a participat la spectacole de cele mai multe ori cu cîțiva membri absenți, ceea ce a făcut să se nască un fel de vorbă de duh, cum că juriul ar fi funcționat cu... o jumătate de normă) este dramatizarea și mizanscena lui Mihai Manolescu după romanul *Acești sărmani elefanți* de Elio Vittorini, spectacol cu personalitate, pe care un grup de foarte tineri actori de la Reșița l-au prezentat la Oradea cu neștirbit talent.

La o altă cotă valorică decît cea stabilită de juriu ne-a apărut spectacolul *Fortissimo*, de Babits Mihály, prezentat de secția maghiară a Teatrului de stat din Oradea, în regia lui Laczó Gusztav și Szele Vera și scenografia lui Epaminonda Tiotiu, spectacol realizat în colaborare cu teatrul de păpuși din localitate și care a însemnat o demonstrație de imbinare valorică între mesajul umanist-angajant al textului, plasticitatea semnificantă a scenografiei, profesionalitatea actoricească și, desigur, innoitoarea viziune regizorală.

Cum ne propunem ca în numărul următor al revistei să comentăm cîteva dintre spectacolele prezentate în premieră, adăugăm într-o casetă premiile juriului, fără a uita să conchidem că și această a patra ediție a „Săptămîinii teatrului scurt” de la Oradea a însemnat, în linii generale, o contribuție la stimularea așa-zisului teatru de studio, demonstrînd cu prisosință, dacă mai era nevoie, viabilitatea genului dramatic scurt.

Paul Tutungiu

Semnatarul acestor rinduri a participat la respectiva acțiune de testare a stării de azi a teatrului scurt, cum era și firesc, în calitate de observator al revistei de specialitate; și, cum o mai veche pasiune de reporter mă obliga să folosesc spațiile de timp alb, rămas, în mai toate diminețile, ca niște „ferestre” profesionale, am folosit, vrînd-nevrînd, prilejul pentru a aprecia — intrînd și vîzînd — și o altă, concomitentă, atrăgătoare, inedită și pasionantă inițiativă a localnicilor, pe care nu o vom numi numaidecît de cultură, dar, care s-a dovedit, în calitatea ei de Expoziție de păsări de curte, un adevărat „festival” de găini minuscule și cocoși liliputani cu penaje din toate culorile lumii, concertînd fără emoție în fața mulțimii de privitori, dovedind cit de ingenioasă este natura și cit de interesați sînt față de curiozități nu numai orădenii!

Premiile Festivalului

Premiul pentru cei mai bun spectacol

Premiul I : SCHIȚE de I. L. Caragiale, Teatrul Național din Cluj-Napoca.

Premiul II : CUIUL SAU IEPURII de D. R. Popescu, Teatrul Bacovia din Bacău.

Premiul III : OMUL-CÎINE de Osvaldo Dragún, Teatrul German de Stat din Timișoara.

Premiul pentru regie

ALEXANDRU DABIJA (pentru spectacolul *Schițe*).

Premiul pentru scenografie

SEVER FRENȚIU (pentru decorul la spectacolul *Micul prinț după A. de Saint-Exupéry*, Teatrul „Ion Creangă”).

Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol masculin

TUDOREL FILIMON, pentru rolul Nae, în *Schițe*.

Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol feminin

ANCA ALECSANDRA, pentru rolul Olivia, în *Cuiul sau iepurii*.

Diploma revistei „Familia”

Spectacolul FORTISSIMO, creat în colaborare de Teatrul de Stat din Oradea (secția maghiară) și Teatrul de păpuși din Oradea.

Diploma ziarului „Crișana”

SIGRID ZACHARIAS, pentru rolurile Doamna și Balerina în *Frumos e în septembrie la Veneția și Pălăria de pe noptieră de Teodor Mazilu*, Teatrul din Sibiu, secția germană.

Diploma ziarului „Faklya”

HALASI ERZSÉBET, pentru rolul Silvia, în *Visul de D. R. Popescu*, Teatrul de Stat din Oradea, secția maghiară.

Diploma Studioului de radioteleviziune Iași

RADU VAIDA, pentru rolul Zepto în *Pic-nic pe cîmpul de luptă de Fernando Arrabal*, Teatrul de Stat din Oradea, secția română.

Diploma Teatrului de Stat din Oradea

INSTITUTUL DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ „I. L. CARAGIALE”, pentru spectacolul *Trandafirul și coroana de J. B. Priestley* (în afara concursului).



Cenaclul dramaturgilor (2)



MIRCEA SĂNDULESCU,
autorul serii

Născut la 20 septembrie 1945, la Brăila. Absolvent al Facultății de limbă și literatură engleză, Universitatea din București. Profesor de engleză pînă în 1979. Debut în proză : o povestire, Al doilea musafir, în revista „Lucefărul“ (1969).

Apariții editoriale :

● Romanul „Victorie clandestină“, Editura „Cartea Românească, 1977.

● Romanul „Tratat despre oaspeți“, Editura Eminescu, 1979.

Prezențe în dramaturgie :

● la Radio Cluj-Napoca, piesa Cîmp operațional, ianuarie 1980 ;

● la Teatrul „A. Davila“ din Pitești, Omul de paiantă, ianuarie 1980 ;

● la Teatrul de Stat din Sibiu, Broasca țestoasă, martie 1980.

Autorul, despre piesa citită în cenaclu :

În Operație pe cord deschis, miza centrală se configurează în tensiunea dintre idealul de adevăr și puritate absolută și viața așa cum e ea...

Eroul principal trăiește o criză latentă, de inadecvare la compromis. Întîmplarea („îmbrîncită“ de necesitatea care circulă ca un fluid subteran prin evenimintele vieții) face ca înfruntarea între el și oameni, în care, într-un fel sau altul, și-a pus speranțele cîndva (în sensul că și aceștia ar fi animați de același ideal), să capete o tensiune care-l duce pas cu pas spre prăbușire... Într-un fel, eroul vrea să-i salveze pe cei din jur, dăruindu-le (ceea ce de drept au, dar nu și de fapt) viața.

3
martie
1980



Cea de-a doua ședință a *Cenaculului dramaturgilor* a avut loc, așa cum e prevăzut, în prima luni a lunii martie, în incinta sălii Majestic și cu, bineînțeles, concursul actorilor de la Teatrul Giulești. Piesa pusă în discuție, *Operație pe cord deschis* de apreciatul prozator Mircea Săndulescu, s-a bucurat de o lectură realmente profesională — din partea actorilor Ion Pavlescu (Doctorul), Dana Comnea (Profesoara), Jeannine Stavarache (Copilul și Anișoara), Ion Cojocaru (Mihai) și Șerban Celea (Dan) — sub îndrumarea regizorului Tudor Mărăscu.

Criticul *Radu Popescu*, președintele *Cenaculului dramaturgilor*, a condus dezbaterile următoare lecturii. „Ghiata a fost spartă”, de data aceasta, de *Margareta Bărbuță*: „Am ascultat cu interes textul. Am simțit în construcție o vină dramatică reală. E foarte mult adevăr în dezbaterile ce se angajează. Introducerea, în această dezbateri de idei, o realizează infractorul ce devine anchetator. Totuși, de la un moment dat, conflictul se abate pe un fâgăș de viață mai puțin interesant. Dezvăluirea adevărului, care se face cu pistolul la tâmplă, este mai puțin convingătoare. Nu cred că finalul este cel mai logic și cel mai convingător. E un final închis, fără speranță. Doctorul, care apare ca un personaj complex, e totalmente compromis”. *Horia Deleanu*: „Este absolut evident că ne găsim în prezența unui autor dramatic. În partea întâi, piesa este parazitată de proză. Personajul Mihai vorbește cam trei sferturi de piesă. Motivarea rechizitoriului în partea întâi este mult prea lungă. În materie de dramă, partea a doua stă mult mai bine. Mi se pare extrem de importantă existența în piesă a unui al doilea eșalon de joc. Mărturisirile care pentru unele personaje sînt reale, pentru alte personaje, participante la discuție, devin jocuri”. *Dorel Dorian*: „Aduc un elogiu total autorului. Piesa trebuie jucată așa cum este. Totuși, dacă modalitatea de a afla adevărul în viață este doar un pistol amenințător la tâmplă, eu acest

adevăr nu-l vreau”. *G. Dumbrăveanu*: „Ca spectator, am avut impresia că piesa este foarte subredă din punct de vedere al dramaticului. Ideea centrală a piesei se rarefiază și defectele apar mai bine la lumină. Oare, în momentul cînd hoții pătrund în apartament, nu sună nici un telefon la doctor acasă?” *Iosif Naghiu*: „Cred că Dumbrăveanu are dreptate. N-ăș vrea să ne entuziasmăm prea mult. Dacă la o piesă ca asta venim și ridicăm brațele, dacă noi, meseriașii, nu mai băgăm de seamă că unul dintre hoți scoate răplici pitorești din cînd în cînd, că cel cu ciorap pe cap este un intelectual sadea fără biografie, unde ajungem? Copilul din scenă este insuficient speculat dramatic de autor, rămîne o simplă jucărie. Dacă noi, meseriașii, nu punem în lumină deficiențele unui text citit în cenaclu, înseamnă că nu sîntem meseriași”. *Valentin Silvestru*: „Eu nu pot să vorbesc ca meseriaș, ci ca gazetar de specialitate. Meseriașii dau lucruri de consum imediat. Ca gazetari de specialitate trebuie să fim generoși cu cei care se nasc ca valori. În convingerea mea, Săndulescu este un dramaturg format care depășește pe mulți dintre confrății lui deja bine afirmați ca dramaturgi. Raza epică pe care ne-o prezintă este, din cînd în cînd, frîntă de un element dramatic. Elementul tragic stă în aceea că singurul om cinstit din piesă trebuie să piară. Și el piere. În piesele lui Săndulescu se prelungește romanescul. Nu există în piesa de față dezvoltări foarte spectaculoase. Adevărul care se relevă este posibil, plauzibil”. *Mihail Davidoglu*: „Avem de-a face cu un om de mare talent dramatic. Sigur, sînt vizibile influențele marilor modele. Dar cine oare n-a pornit la drum în literatură luînd de la unul, de la altul cîte ceva, ca pînă la urmă să rămînă el însuși?” *Laurențiu Ulici*: „Am citit piesa lui Săndulescu înainte de a o auzi acum. Voi discuta, ca și data trecută, din perspectiva omului de litere și nu a omului de teatru. Piesa nu are nimic comun cu tema terorismului, cum s-a sugerat

aici. Piesa începe cu dialogul dintre un golan și un tânăr intelectual care abia așteaptă să sfârșească lectura unui tratat de fenomenologie, și care are o irepresibilă obsesie tanatică. Toată piesa este devenirea unui personaj într-un om absurd. Omul absurd este acela care nu speră, nu disperă: știe. Asistăm la un proces de autoflagelare. Moartea lui Mihai este soluția de continuitate a personajului Mihai. Din punctul de vedere al doctorului (și al soției sale), Mihai este un om bolnav. Are un sindrom maniaco. Viciul fundamental al piesei este faptul că doctorul susține o discuție filozofică chiar și după ce își dă seama că are în față un bolnav psihic". *Alexandru Popescu*: „Personajul Mihai a fost creat cu pasiune, opozanții lui, cu talent. În text nu-i vorba de terorism, totuși se bruschează natura umană". *Radu F. Alexandru*: „Consider piesa o parabolă. Tradusă de mine, ea sună astfel: un student, după un scurt intermezzo cu o fată necunoscută, este obligat de un răufăcă-

dar, «operația pe cord deschis» a lui Mihai nu a reușit. Autorul se vedește preocupat de relevarea monstruoșității din individul care poartă cartea de vizită a unui om de treabă". *Constantin Cojocaru*: „Mihai, așa cum l-am receptat ca interpret al lui, nu mi se pare un maniac. El este un om normal în toată puterea cuvântului. El apelează la o experiență de cunoaștere prin dezvăluirea dură a adevărului, experiență pe care nu o duce până la capăt". *Valeriu Grama*: „Piesa poate rezista ca piesă suprarealistă și nu poate rezista ca o piesă realistă". *Theodor Mănescu*: „Una dintre răspunderile cenaclului, de care nu ne putem elibera, este de a căuta dramaturgi. În legătură cu Mircea Săndulescu, cu piesa citită aici, am avut senzația că raportul între caracterul de parabolă și substanța realistă nu funcționează foarte bine. M-am gândit că poate Mihai ar fi trebuit să trăiască la o tensiune morală și ideatică mai mare. Această piesă ne conduce către o generație nouă, care se



tor să devină spărgător. Studentul, în casa în care asistă în calitate de martor, observă ușurința cu care cei doi, doctorul și profesoara, își cedează bunurile, reține replica chirurgului «orice ați lua de aici, nu puteți lua valoarea». Tânărul Mihai vrea să obțină valoarea. Pornește această aventură încercând să afle ce-i cu acea valoare. Nu descoperă decât rufe murdare ale unei familii. Mihai în nici un caz nu este maniac. Nu sint mulțumit de finalizarea textului din punct de vedere dramatic". *Paul Tutungiu*: „Așa-zisul infractor Mihai aplică un test de «chirurgie pe jnimă» (printr-o obligatorie terapeutică de dezbrăcare pînă la ultima piele de pe suflet) familiei medicului obișnuit să realizeze zilnic operații pe cord deschis. Actul lui Mihai, într-un anume fel foarte dur, deși ar fi putut duce la un fel de ispășire prin confesiune totală, nu reușește. Micimea sufletească a familiei medicului se reinstituie chiar după experiența grea a mărturisirilor totale. Ei șterg cu cinism urmele singelui lui Mihai, pentru a-și reconstitui chipul de oameni de treabă cu care ies în societate. Așa-

afirmă acum încă periferic, dar care se va impune cu siguranță. Văd în Mircea Săndulescu un exponent viguros al acestei generații". *Constantin Radu-Maria*: „Sint de acord cu preopinul meu Laurentiu Ulici în simptomatologia sa făcută personajului principal și întăresc cele spuse, anume că un maniac al adevărului cere adevărul celorlalți, nu își caută și nu își formulează niciodată propriul adevăr".

Mircea Săndulescu a ținut să dea unele explicații cu privire la ideile care stau la baza creației sale dramaturgice în genere. Criticul *Radu Popescu* a subliniat, în încheiere, nevoia valorificării dramaturgiei pornind de la literatură, și nu numai în planul virtuților teatrale. „Prezența fiecărui dintre dumneavoastră — a adăugat președintele cenaclului — îmi este cum nu se poate mai prețioasă; absența unora dintre invitați mă mîhnește".

Mircea Rareș

Replica serii: „Amăritul de doctor mai spune și tîmpenii". (Un participant).

2050 de ani

de la făurirea primului stat dac
independent și centralizat

■ CONSTANTIN
RADU-MARIA

Adevărul istoric în drama istorică

În ce măsură îi este permis autorului de dramă istorică să se abată de la adevărul istoric? Iată o problemă încă neelucidată, și care, în decursul timpului a primit diverse răspunsuri, derivate din principiile estetice ale creatorilor de drame istorice.

Să reproducem, mai întâi, din lămuririle lui Camil Petrescu, privind concepția care a stat la baza creației sale *Danton*, câteva cuvinte. Ele ne sînt necesare deschiderii acestei dezbateri: „Lucrarea de față nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică. Drama istorică ia numai ca pretext faptul istoric, pentru ca, pe temelul lui, să se clădească o întîmplare fictivă care-și invocă prețuirea, din nelimitarea funcției artistice. Pretențiile noastre sînt nesfîrșit mai modeste, și ele nu ajung decît la folosirea maximă a unui material istoric și la o minimă adaptare scenică“.

Observăm că scriitorul apropia pînă la identificare drama istorică de creația romanticilor — atrași, după cum se știe, de explorarea trecutului. La romantici, faptele istoriei sînt luate, într-adevăr, ca pretext pentru eșafodarea unor situații fictive de natură să convină atît mecanicii specifice conflictelor dramatice, cît și, mai ales, pregnanței psihice și morale a caracterelor. Tocmai în aceste scopuri, ei își iau libertatea să eludeze date și documente. E, dealtfel, cunoscută predicția romanticilor pentru acele pagini de

cronică în care sînt pomeniți eroi mai obscuri sau care au trecut fulgerător prin scena lumii; dar, cînd istoricitatea conflictului și a caracterelor este respectată, ei ajung la certe reușite estetice.

În *Despot-Vodă*, Alecsandri ne întîmpină cu tot arsenalul propriu dramelor romantice — travestiuri, situații stranii și o factologie în mare parte de invenție —, dar conflictul este fundamental istoric. Ambiția unui domn străin de țară se izbește de bunul-simț tradițional, pe care domnul nu-l înțelege și-l blamează ca fiind obstinație și lene. E drama incompatibilității dintre un conducător străin și organismul social care-l respinge. Caracterul eroului este verosimil. Alecsandri, avînd în vedere obîrșia acestuia (Veneția aceluia secol), îi acordă notele caracteristice condottierului: inteligență, maniere rafinate și seducătoare, fanfaronadă, ambiție fără măsură, plăcerea de a fi lingușit, perfidie etc.

În *Apus de soare* ni se prezintă drama autocratului care, în ciuda iminenței morții, își impune voința cu violență. Conflictul este istoric prin intensitate etică și amploare politică, iar caracterul eroului, respectat. Ștefan al lui Delavrancea este omul hotărîrilor rapide și eficiente, părinte al neamului, venerat; de sub bonomia și calda lui îngăduință răzbat dirzenia și agerimea, care, la cea mai mică opoziție, se transformă în minie năpraznică și neiertătoare.

În „Dramaturgia hamburgheză“, Lessing îndreptătea în bună măsură asemenea modalitate de creație a dramei, în care libertatea de invenție privind acțiunea se manifestă în cadrul unei necesare veridicități în privința caracterelor. Dar cită libertate de creație, în zona factologicului, este cu puțință, în condițiile în care ții la veridicitatea caracterului, considerându-l inextricabil pe acesta? În scrierea istorică sau în biografie, un fapt devine important când, suprimându-l printr-o construcție imaginară — un Denkexperiment, cum spun nemții — ne vedem obligați să modificăm, tot imaginar, traiectoria existenței analizate.

Lessing polemiza cu clasicismul francez, care dădea mai multă importanță complexului de fapte, preținzând aci autenticitate istorică, și lăsând, în schimb, ca privilegiul libertății de creație — în fond al interpretării — să se exercite asupra caracterelor, această zonă a ethosului.

Recunoscând în istorie numai modele, norme, fapte repetabile, cu valoare de generalitate, clasicismul le consideră ca invariante, într-o accepție anistorică. Romanticii, dimpotrivă, sesizează devenirea și diversitatea lumii, particularizând, organicist, în raport cu dinamica istoriei. Primii văd existența în spațiu — ca scenă a legității raționale; ultimii urmăresc devenirea în timp — ca simbol al permanentei înnoiri și transformări.

Lui Camil Petrescu — ca să revenim la el — realitatea istorică îi oferea, în formă pură, tragedia; așa fiind, pătrunzând legitățile interioare ale materialului faptic, el vedea în bogăția acestui material o înlesnire, dacă nu chiar un factor care să-i impună fidelitatea maximă față de evenimentele și oamenii evocați. Autorul se apropie de personalitatea și de evenimentul istoric ca de niște realități de neclintit. Fidelitatea, în ce privește prezentarea lor, se realizează, de aceea, aproape exclusiv din ordonarea dramatic-scenică a faptelor luate în sine și din așezarea caracterelor intrate în conflict, ca temeuri ale respectivelor fapte. Aci, verosimilul romantic sau clasic face loc veridicului; libertatea de invenție a poetului face loc scrupulozității cercetătorului, atent la semnificația detaliilor și la modul cum acestea se ordonează într-un tot coerent. „Ca și cum ar fi“ este înlocuit cu „așa cum a fost“, ficțiunea, cu revelațiile realului. Spre deosebire de estetica lui Aristotel, în această formulă dramatică se acordă prețuire mai întâi adevărului istoric și apoi funcției artistice a dramei, socotindu-se că orice frumusețe rezidă în lumina adevărului.

Adevărul istoric, în toată bogăția concreteții sale, stă principal, cu precădere, la baza gândirii marxiste; drama istorică realistă vine, așadar, în întâmpinarea acestui principiu, formulat cu maximă cla-

ritate de secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, când cerea cercetătorilor (implicat, creatorilor) „înfățișarea profund obiectivă și interpretarea justă, corectă, principială a datelor și faptelor istorice“ * respingând, totodată, orice denaturări subiectiviste sau datorate unor interese de conjunctură.

Dacă istoria este chemată a sluji prezentul și devine, astfel, un instrument de cunoaștere a acestuia, ea pretinde, în acest scop, să fie cercetată cu deplină obiectivitate, în esențialitatea adevărului său. Astfel, Alexandru Voitin, ca să dăm un singur exemplu din dramaturgia contemporană, obișnuiește să se țină aproape de documente, refăcând ca bază de plecare în elaborarea dramei sale istorice *Procesul Horia*, drumul, hermeneutica cercetătorului de istorie. Astfel, putem citi la începutul fiecărui tablou al piesei, ca frontispicii, fragmente semnificative din documentele vremii; așa, printre altele, un fragment din memoriul magnaților din Transilvania către contele Jancovich, dintr-o scrisoare a împăratului Iosif al II-lea către același conte, dintr-un articol din ziarul „Magyar Hirondo“. Toate acestea sînt îndreptățiri documentare ale adevărului istoric comportat de dramă, și ne spun despre fidelitatea creației dramatice față de dramatismul realității.

Aceasta corespunde abordării moderne a istoriei, care pornește de la premisa respectării rigorilor proprii disciplinei respective. Într-adevăr, de-a lungul timpurilor (și, pe alocuri, și azi), înțelegerea istoriei a fost în repetate rânduri alterată de criterii străine ei, ori chiar subordonată unor scopuri ce i-au lezat demnitatea. Încă din antichitate, istoria era fie gîndită din unghi estetic — istoricul fiind considerat, mai degrabă, un soi de poet (Herodot, Tucidide, Xenofon își concepeau scrierile ca opere retorice și poetice) — ori din unghi moral (Plutarh, Tacitus), fie interpretată satiric (Suetonius), polemic ori ditirambic (Lucian din Samosata demasca pe scribii care umpleau jumătate de carte numai cu descrierea scutului eroului în slujba căruia se aflau). Un mod vulgarizator de a trata istoria este cel conjunctural, oportunist, tinzînd a vedea experiențele trecutului prin prisma analogiilor cu prezentul. Marx a atras atenția asupra acestei tendințe greșite de a moderniza cu orice preț istoria, demonstrînd că, în devenirea societăților, fenomene asemănătoare pot fi generate de cauze diferite.

* *Expunere cu privire la activitatea politico-ideologică și cultural-educativă de formare a omului nou, constructor conștient și devotat al societății socialiste multilateral dezvoltate și al comunismului în România — prezentată la Congresul educației politice și culturale socialiste — 2 iunie 1976.*

Într-adevăr, istoria poate apărea pasivă, pentru cine vrea să se servească de ea mutilând-o pînă la mistificare, spre a lui interese îngust prezenteiste. Dar, astfel, autorul riscă să comită nu numai un fals științific, ci și unul de natură etico-politică, cu atît mai condamnable cu cît încearcă să înducă în eroare masele. În planul cunoașterii, dacă nu este un ipocrit, el este de două ori ignorant — căci nu va înțelege nici trecutul istoric, nici prezentul, ca inflorescență în care se realizează istoria, fiindcă prezentul nu poate fi înțeles decît din perspectivă istorică. Viitorul însuși se realizează și se pune, prin mijlocirea prezentului, în raporturi de necesitate cu trecutul istoric.

Sus-menționatele moduri de a înțelege și de a trata istoria pot fi recunoscute și în teatrul istoric, care, de-a lungul vremii, de la Shakespeare la romanticii și de la aceștia la contemporanii noștri, în ciuda subiectului, n-a fost întotdeauna teatru istoric propriu-zis, ci, mai degrabă, teatru etic, religios ori psihologic.

Teatrul, zugrăvind faptele ca nemijlocit prezente — principiu esențial al dramei (impus de însăși existența scenei) — nu poate fi nici evocativ, nici ilustrativ; el nu evocă o epocă, o personalitate istorică în sine și pentru sine, ci trebuie să aleagă acel conflict al unei epoci revoluate cerut cu necesitate de prezent. Drama istorică exprimă un raport de necesitate între epoci; tocmai aceasta determină natura istorică a conflictului său. În studiul „Romanul istoric“*, Georg Lukács, sprijinindu-se și pe Fr. Hebbel, releva că istoricitatea dramei constă în „adevărul istoric immanent al conflictului“. Nu intrăm în detalii. Pe Lukács îl interesează specificul istoricității dramei față de cel al romanului de același tip; dar trebuie să ne oprim, la rîndu-ne, asupra diferenței de conținut pe care o stabilea Lukács între dramă și roman, și anume, că drama opune un istorism general al esenței conflictului, unui istorism concret al detaliilor, specific romanului. De aici, posibilitatea aceluia „anacronism necesar“ al dramei, care constă, de altfel, și în caracterul ei de a fi prezentă nemijlocit;

* Lukács Georg, „Specificul literaturii și al esteticului“, Editura pentru Literatură Universală, București, 1979.

faptul că un eveniment trecut trebuie trăit ca prezent îl obligă pe autorul dramatic să se oprească numai asupra acelor caractere și destine de o mai trainică perenitate, cu valoare de generalizare, ținînd, așadar, de ceea ce este legic și necesar în istorie. Astfel, spectatorul este făcut să se solidarizeze cu aceste caractere și destine și implicat în conflict pînă la a resimți direct și puternic principiul clasic al teatrului: „tua res agitur“ (despre tine este vorba).

Un atare grad de implicare a spectatorului în conflictul istoric, în ciuda distanței obiective în timpul real, are calitatea de a istoriciza înțelegerea spectatorului contemporan, de a-l ridica pe acesta la demnitatea conștiinței general-umane asupra istoriei.

Dramaturgul nu trebuie să transpună spiritul epocii sale în epoca revolută, ci să dea viață acelei epoci preluînd în dramă evenimente și conflicte avînd similitudini de structură cu cele ale timpului său, deslușind trăsăturile obiectiv comune. Istoria nu trebuie, așadar, modernizată, ci înțeleasă prin prisma prezentului, aceasta dînd doar seamă despre trecut; cu alte cuvinte, nu a mistifica și anula trecutul prin prezent, ci a-l așeza sub lentila măriștoare a acestuia, pentru a fi, astfel, judecat, înțeles și asimilat. Autorul dramatic e pus într-o dublă relație, pe de o parte, cu trecutul, pe de alta, cu contemporaneitatea; opera sa, ca realitate nouă, spune deopotrivă despre istorie și contemporaneitate, este o sinteză a lor. Autorul de teatru istoric este un „Ianus bifrons“, salvînd de la uitare și repunînd în prezent și pentru prezent evenimentul istoric. El întreține, astfel, continuitatea spiritului națiunii, al umanității, în genere.

Actul său artistic este de a trece în conștiința colectivă a timpului său trecutul poporului, fie pentru a domina o situație dificilă de la înălțimea unui moment de viguroasă afirmare națională, fie pentru a aminti, cu pilda amarelor lecții ale istoriei, unei colectivități orbite de orgoliu, primejdiile rătăcirii sale; în aceasta rezidă funcția moral-politică a teatrului istoric.

De altfel, unul dintre rosturile istoriei, oricum considerată, pragmatic sau apodictic, este și acela de a pregăti sintezele artistice care sînt dramele istorice.

■ LAURENȚIU
ULICI

Înțelesul timpului prin clipă*

Regele desculț, Săptămîna patimilor și Viteazul intră, fiecare în parte, în ceea ce numim de multă vreme și oarecum impropriu teatru istoric, și compun, luate împreună, un triunghi echilateral nu numai semnificativ (orice eveniment de o anume anvergură are această calitate), ci și hotărîtor pentru istoria românilor. Că magnetismul istoriei s-a exercitat constant asupra scriitorului european, mai cu seamă de după Renaștere, e un lucru dovedit. Că această atracție a istoriei mai mult sau mai puțin îndepărtate a fost deseori determinată și de imperative conjuncturale, ținînd adică de momentul istoric al existenței scriitorului, e un lucru iarăși demonstrat. Că în ciuda presiunii factorilor amintiți orientarea scriitorului spre istorie rămîne o problemă de opțiune personală, practic incontrollabilă din exterior, este o chestiune care, fără a putea fi în vreun fel dovedită, ține, totuși, de bunul-simț. Ceea ce nu putem ști decît, eventual, intuitiv este raportul intern al celor trei factori de presiune: magnetismul istoric, conjunctura și opțiunea. Și nu știm (în sens auzalitic) pentru că în orice operă literară de temă istorică (fie proză, fie teatru, fie poem epic), indiferent de valoarea ei, unul dintre termenii raportului rămîne mereu ascuns și, deci, în afara oricărei relații vizibile cu ceilalți (această problemă, interesantă și importantă din punct de vedere teoretic, depășește însă interesul rîndurilor de față). Încît, în ce mă privește, am încercat asupra celor trei piese ale lui Paul Anghel o lectură în spiritul „conjuncturii” și o interpretare în spiritul „magnetismului”, exact invers decît se obișnuiește în critica literaturii istorice. Cu alte cuvinte, în loc să fi citit piesele în litera evenimentelor, acțiunilor, conflictelor istorice conținute — pentru a scoate o semnificație de actualitate conjuncturală — le-

am citit în relație cu „conjunctura”, pentru a da la iveală o semnificație de actualitate general-istorică. N-am căutat în „timp” înțelesul „clipei” ci, din contră, am citit „clipa” pentru a înțelege „timpul”. Dar această idee critică este chiar ideea literară a lui Paul Anghel, este, totodată, unghiul sub care el privește, redonează și face să semnifice fiecare lucrătură a triunghiului său dramaturgic (de aceea îl numeam echilateral). Pentru a desprinde din întregul textelor concepția istorică a scriitorului și specificul dramaturgiei sale, descrierea și analiza critică a fiecărei piese reprezintă condiția necesară. Să privim deci textele în ordinea cronologiei faptului istoric.

Regele desculț este o „ipoteză de evoluție-dacic”, fixată spre mijlocul secolului I î.e.n. și construită prin alternarea a două planuri de acțiune: unul în Dacia lui Burebista, celălalt în Roma lui Cezar. Tendința demitizării (dar nu cu orice preț) este evidentă. Deși nu există un conflict dramatic propriu-zis, ci mai mult ruște stări conflictuale, cele două planuri ale acțiunii statornesc argumentele și pretextele viitorului conflict istoric romano-dac. Iar în lăuntru al fiecărui plan dialogul înaintea, prin acumulări succesive, spre reliefarea climatului moral și politic al personajelor. De o parte, ipocrizia adulatorilor lui Cezar, nu mai puțin a lui Cezar însuși, descrisă cu necruțătoare ironie subiacentă în numeroase replici din care transpare mecanismul aroganței imperiale. De altă parte, austeritatea de comportament și de psihologie a geto-dacilor, vădînd o ataraxie de tip fatalist și prezentînd ca simptome particulare credința, sentimentul dreptății imanente, sentimentul ohtonice și relația de comunicare (iar nu de confuzie) cu transcendența. Dacă lumea romanilor e civilizată, a dacilor lui Burebista e culturală. Fără a fi propusă ca atare și explicit în piesă, această distincție rezultă totuși din compararea paradigmelor dramatice. Burebista, regele desculț, ipostaziat simbolic în

*) O privire asupra dramelor istorice ale lui Paul Anghel.

olar, încrezător în lege („greșelile nu sînt nici mici, nici mari. Sînt încălcări de legi“), cu un fel de inocență la pericolele din jur, preocupat de un vis înalt, este un personaj-absență (stă puțin în scenă și atunci sub o clară lumină de simbol), care concentrează o întreagă spiritualitate etnică. Purtătorul ei de cuvînt e Rubostes, sfetnicul, un alter-ego al regelui, mai plin de contingent decît acesta. Primejdia romană și trădarea din partea celor apropiați nu-l tulbură prea mult pe regele cu privirea întoarsă de tot în sine, de undă contemplă, peste clipă, timpul, nu fără orgoliul sau umilința constructorului. Vasul de lut la care lucra va fi urna propriei cenuși. Uciderea lui Cezar în Senat și a lui Burebista în atelierul de olar au doar o similitudine aparentă, diferența adîncă fiind de ordinul consecințelor: în cazul celui dintîi se schimbă un dictator cu altul, în al celuiilalt, o mentalitate cu alta.

Nici în *Săptămîna patimilor* nu există un conflict propriu-zis, mai exact nu în relația dintre personaje. Există, în schimb, unul la nivelul personajului central, Ștefan cel Mare, ale cărui „patimi“ reprezintă o încercare de conciliere a clipei cu timpul din perspectiva unei conjuncturi istorice resimțite ca decisivă pentru evoluția istorică însăși. Ștearsă de praful aurit al legendei, figura domnitorului moldovean apare în lumină comportamentistă și în linii ce nu refuză nuanțele. Personalitate accentuată, Ștefan, în viziunea lui Paul Anghel, e un cumul de violență și cumpătare, de intoleranță și tandrețe, de orbire și clarviziune; conștiința că singura lui măsură e țara îi asigură un ascendent asupra contemporanilor din preajmă, boieri, neguțători, oșteni, dar îl și pune într-un raport interrogativ cu sine: pînă unde îi este îngăduit ca, în numele acestei conștiințe, să-și exercite voința și de unde începe arbitrariul? În fața puhoiului otoman, autodistrugerea (arderea satelor părăsite, otrăvirea apei etc.), ca mod de apărare a țării, reprezintă o soluție compatibilă cu patriotismul sau e doar o strategie discutabilă a supraviețuirii eroice? Purtătorul atîtor războaie e și ziditorul atîtor biserici, neîndurătorul stegar al generației de sacrificiu este și un constructor de țară.

Drama personajului e de a nu fi fost urmat de ai săi din înțelegere, ca un înțelept, ci din supunere, ca un comandant (Mihail, cronicarul, are grijă să sublinieze în tot locul a doua postură, lucru pe care, deși îl știe, domnitorul nu-l poate corecta). Sensul mai înalt al „patimilor“ se leagă de acest balans al eroului între imperativul clipei și judecata timpului. Absolvirea de pătimire coincide cu momentul restabilirii (ca o renaștere) circuitului vital, pașnic și constructiv, al țării.

În *Viteazul* relația clipă-timp e pusă în termenii unei ecuații de tip determinist. Și aici conflictul aparent e minim, dăr, scenă după scenă, se instaurează un grav climat conflictual, a cărui paradoxală expresie e tăcerea apăsătoare. În fața bătăliilor care au condus la vremelnica unire a țărilor române, Mihai e victima unei neînțelegeri fundamentale: el vrea o țară a tuturor românilor, dar nu realizează că, fără ajutorul țaranilor, dorința lui, chiar îndeplinită pentru o fulgerare de timp, frizează aventura. Mulțimea de țărani cu rogojini aprinse deasupra capului e un avertisment mereu în preajma domnitorului și mereu neluat în seamă. Din pricina neînțelegerii acestui determinism vital, victoriile Viteazului seamănă cu ale lui Pyrrhos. Sacrificînd timpul pe altarul clipei, personajul a încercat, simultan, o tranzacție cu istoria, creîndu-și astfel un alibi. Pe care, lucru desigur important, posteritatea l-a acceptat. Meritul unirii și demeritul „legăturii de pămînt“ a țaranilor sînt nu atîta greu de comparat, cît extrem de greu de măsurat.

Privit deci ca meditație asupra raportului clipă-timp în momente cruciale din existența noastră istorică, tripticul dramatic al lui Paul Anghel prezintă o interesantă simetrie: în *Regele desculț*, timpul sacrifică clipa, în *Săptămîna patimilor*, clipa și timpul își corespund, iar în *Viteazul*, clipa sacrifică timpul. Piesa din mijloc este a înțelegerii timpului prin clipă, personajul ei — un destin exemplar pentru o rezonabilă filozofie a istoriei. Piesele din extreme și personajele lor ipostaziază cele două posibile înclinări ale balanței istoriei. Punctul de echilibru al acesteia rămîne însă, în viziunea lui Paul Anghel și a justiției istorice, Ștefan cel Mare.



Din repertoriul* stagiunii

VALERIA DUCEA

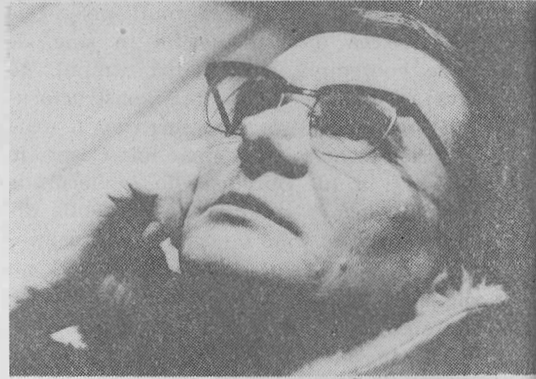
vă recomandă

evenimente teatrale bucureștene:

**Comedia nebunilor
sau Ingerul bătrîn**
de Alexandru Sever.

„Oriunde aș fi, partea cea
mai divină din mine e acolo
unde suferința nu mai are
nici margini, nici martori, nici
cuvînt. Acolo sînt și acolo
stau eu față“.

Radu Beligan — Godieu



**Studiul osteologic al unui
schelet de cal dintr-un mor-
mint avar din Transilvania**
de D. R. Popescu.

„Da, toate au un scăzămînt.
Eu sînt aici“.

Ica Matache — Măria

„Mă pretene io și tu,
Șohan n-om vedea raiu...“

Victor Rebengiuc — Gilu



Diogene-ciînele de Dumitru
Solomon

„Dacă nu mi-ar arde de
glume, aș fi cel mai trist și
mai ursuz dintre oameni“.

Gheorghe Diniță — Diogene



*Repertoriu *imaginar*, din păca-
te... Piese originale se găsesc, în
realitate, tipărite în revista „Tea-
trul“. Spectacolele și interpretării,
însă, doar în *visuri*... în mintea
populată cu imagini a cronicarilor...

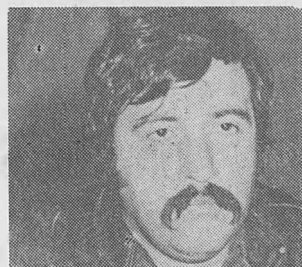
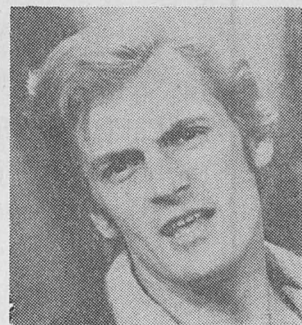


Visul unei nopți de vară de Shakespeare

*„Iar mie-mi pare că mă uit cruciș
Și orice lucru-l văd de două ori“...*

(IV, 1)

...într-un cadru fabulos, ca în imaginea de mai sus (tapiserie din secolul XVI, „Doamna cu licornul“, muzeul din Cluny), cu Vasilica Tastaman (Titania), Florin Fiersic (Oberon), Florian Pittiș (Puk), Costel Constantin (Bottom).



Vulpoiul filozof*
de Slawomir Mrożek

*„La ce poate duce credința
fără suferință și suferința fără
credință?“*

* Piesa a apărut în Almanahul „GONG '80“.



Ancheta revistei „Teatrul“

Pentru a cunoaște starea actuală a scri-
sului dramatic ne-am adresat câtorva dra-
maturgi cu următoarele întrebări :

1. Ce piesă ați scris în ultima vreme, ce piesă se află pe masa dumneavoastră de lucru ?
2. Ce proiecte aveți ?
3. În ce relații vă aflați, la ora actuală, cu teatrele ?

Răspund :

- Ion Băieșu
 - Ștefan Berciu
 - Paul Ioachim
 - Iosif Naghiu
 - Al. T. Popescu
 - D. R. Popescu
 - Al. Sever
 - D. Solomon
- Că. Vlad

ION BĂIEȘU

1. Recent, nu am scris nimic. Am prea multe piese, scrise ceva mai demult și ne jucate, pentru ce să mai scriu altele. În volumul „În căutarea sensului pierdut“, apărut recent la Editura „Eminescu“, se află câteva piese inedite, adică ne jucate încă la noi. Este vorba de *Fantomia* (asupra căreia Direcția teatrelor a strîmbat din nas), de *În căutarea sensului pierdut*, jucată în Iugoslavia, și, recent, la Budapesta, de *Dresoarea de fantome*, jucată la Londra și publicată la Varșo-

via, de *Cine sapă groapa altuia*, de *Experimentul* și de *Vinătorii*. Toate aceste piese, luate la un loc sau separat, ar putea constitui un spectacol care m-ar interesa. Teatrele au însă o spaimă bolnăvicioasă față de piesele într-un act și, în general, față de comedie, transpiră la ideea că într-un oarecare raport al Direcției teatrelor vor fi acuzați că au promovat un text dramatic facil. Ce înseamnă un text dramatic facil ? O comedie ! Atunci, teatrele se fac că duc dorul comediei, dar, de fapt, ele nu au nevoie de comedie decât în sezonul estival, cînd se trage tare pentru îndeplinirea planului financiar.

2. Recent, am trăit marea satisfacție de a fi fost respins pentru a patra oară cu un scenariu de comedie cinematografică, ce se intitula *Omul care vine din Buzău*. În cinematografie se petrece exact același fenomen trist ca în teatru : toată lumea vrea comedie, dar nimeni nu o aprobă. Încerc acum un transfer : să fac, la sugestia unui regizor român contemporan, din acest scenariu, o comedie de teatru. Dacă va ieși, bine, dacă nu, nu. Mă mai chinuie gîndul unei comedii cu subiect istoric. Am scris-o sub forma unei schițe care va apărea în curînd la „Cartea românească“.

3. În general, nu am relații cu teatrele. Relațiile mele constau în sporadice legături telefonice : „Aveți ceva nou ?“, sau : „Sînteți de acord să vă montăm, în chip experimental, cutare comedie într-un act ?“, sau : „Vreți să scrieți ceva special pentru teatrul nostru, conform ultimei indicații a Direcției teatrelor ?“ La care, eu răspund de la caz la caz. Adică, da sau nu.

ȘTEFAN BERCIU

1. *Grădinarul vine la ora 8* — piesă polițistă care, din motive lesne de înțeles, nu poate fi povestită.

Lucrez la definitivarea unui roman, „Povara“, contractat cu Editura Militară.

De asemenea, două scenarii de film, *Aventurierul (De unul singur)* și *Răpirea* — scenariu de aventuri pentru copii și tineret.

2. Nu m-am gîndit încă, dar în clipa în care voi avea ideea, vă asigur că piesa este ca și jucată. Însă, cu totul și cu totul special, mă preocupă o comedie polițistă cu muzică ; poate, una care să incrimineze — ridiculizîndu-i, deopotrivă — escrocii și victimele lor.

3. Foarte bune ; în actuala stagiune, sint jucat la

două teatre : la Birlad — piesa *Magie neagră* (satiră antimistică și antiescrocii) ; și la Brăila — *Halucinația* — piesă polițistă adevărată.

PAUL IOACHIM

1—2. Am scris o piesă care se cheamă *Apolips*. Acțiunea se petrece într-un moment de răscruce politică și socială, în mijlocul unei familii de oameni simpli, traumatizați sufletește, care, trăind momente-limită, sînt obligați să opteze sau nu pentru sacrificiul total. Unde va fi jucată ? Nu știu. Mi-e foarte greu să fiu impresarul propriilor mele piese. Timpul, care mi-e drămuț, prefer să-l folosesc la masa de lucru. Am convingerea, discutabilă, de altfel, că dacă o piesă e bună, ea își găsește, întotdeauna, un loc pe scenă. De aceea, am început să scriu o altă piesă. Ceea ce vă pot spune, deocamdată, este titlul : se numește *Statuia*. O comedie — gen, se pare, pe cale de dispariție la noi. Ponderea foarte scăzută a comediilor contemporane românești în ultimele stagioni mi-a creat această impresie. Vreau s-o scriu, pentru că așa simt. Pentru că trebuie să le întărim oamenilor sentimentul bucuriei de a trăi, iar comedia, mai ales comedia, are acest dar. Prea a intrat întreaga omenire într-un con de umbră neliniștitoare. Poate o salvez eu...

3. Sînt jucat pe două-trei scene : de curînd au apărut în librării — grație Editurii „Eminescu“ — *Goana* și *Nu sîntem înțeri* ; mai mult, revista „Teatrul“ mă amenință

— pentru a cîta oară ? — că-mi publică o piesă ; așa că, ce mi-aș mai putea dori ? Poate, piesa la care lucrez să aducă ceva în plus față de primele mele comedii, *Podul sinucigașilor* și *Ascensiunea unei fecioare* ; și aștept, în primul rînd de la mine, acel salt calitativ care să amintească celor ce au uitat că dramaturgia este genul cel mai dificil, iar teatrul... o sărbătoare.

IOSIF NAGHIU

1. Am pus un punct foarte apăsător piesei *Misterul Agamemnon* — o afacere mitologică în trei acte.

2. Mai am cîteva piese terminate : a) *Ambasada iubirii* ; b) *Noul angajat* ; c) *Fereastra*.

Și nu prea le văd șanse de a fi jucate. Tematica teatrelor, în general, a devenit foarte strictă și multe dintre preocupările mele dramaturgice lovesc alături de țintă. Unele pentru că au fost trase greșit, altele pentru că nu ambiționau obiectivul acesta. Subiectul e cunoscut, îl dezbatem de multă vreme, dar încă nu am găsit soluțiile. Deoarece le căutam de mult, nu întrevăd posibilități să le găsim prea curînd.

3. Mă aflu în relații destul de bune cu Teatrul Național. Se pare că „recidiva“ creează obișnuințe și o oarecare încredere reciprocă. Le-am propus o piesă care se petrece în mediul minerilor : *Frunzele amăgitoare nepuținți*.

Cu teatrele din țară nu prea am legături.

AL. T. POPESCU

1. Am terminat de curînd o piesă de teatru destinată teatrelor de păpuși. Subiectul, bineînțeles, din contemporaneitate. Și titlul și subiectul le păstrez, deocamdată, învăluite în taină, deoarece am trimis textul la concursul de dramaturgie inițiat de Consiliul Național al pionierilor și de Consiliul Culturii și Educației Socialiste.

2. Intenționez să scriu o piesă, de astă dată, pentru „maturi“. Tema : dreptul și plăcerea de a munci.

3. În prezent mi se joacă, la Teatrul de Stat din Baia Mare, piesa pe care am scris-o în urmă cu trei ani, *Rămas bun, Soare-apune*, închinată aniversării celor 2050 de ani de la înființarea primului stat dac centralizat și independent.

La Teatrul de păpuși din Ploiești a avut loc, în luna decembrie a anului trecut, premiera piesei mele *Pim-Pim și Vîntul cel rău!* Aceeași piesă mi se joacă de curînd și la Teatrul de păpuși din Brăila. Fără prilej de mari satisfacții, cred, totuși, că în momentul de față mă aflu în relații normale cu teatrele.

Aștept încrezător viitorul.

D. R. POPESCU

Scrisoare Valeriei Ducea

La ce lucrez acum ? Ce fac ? Îl aștept pe Godot. Anul trecut am scris trei piese lungi (*Studiu osteologic...*, *Domnul Montaigne...*, *Osia carului mare*) și o piesă într-un act : *Biserica plutitoare*. Anul acesta o să-l aștept pe Godot. Anul trecut am avut

o mare bucurie : revista „Teatrul“ mi-a publicat *Studiul...* fi mulțumesc. O revistă care propune texte își îndeplinește cu brio misiunea sa de slujitoare a teatrului... Dar, cum teatrul mai presupune și o artă a spectacolelor, nefiind spectacole cu piesele mele, eu, îl aștept pe Godot...

Se întâmplă un lucru ciudat : piesele sînt incluse în repertoriu, cumva adică aprobate și, totuși, nu se joacă. Îl aștept pe Godot să-mi explice mecanismul. Fiindcă teatrele zic că nu ele sînt de vină, alții zic ce vor ei, și, uite așa, noi frumos ne luăm salariile și înaintăm cu pași fermi spre viitor...

Mă gîndesc că astăzi sînt la zi autoconducerea, autogestiunea... Asta n-ar presupune oare ca, atunci cînd un funcționar nu pune ștampila pe niște piei de capră din care să se facă cizme, și nu se fac cizme, dumnealui să nu-și ia chenzinioara ? Sigur, e o glumă, el o să-și ia și primele !

Așa că eu, uitîndu-mă cum el prosperă, îl aștept pe Godot. Și, ca să treacă vremea, am început o scurtă piesă : *Discurs despre o capră* sau *Discurs despre o piele de capră...*

Am încărunțit împreună cu colegii mei Băieșu, Sorescu, Mazilu, Anghel, Solomon, Mănescu (ordinea nu contează în încărunțire). Ori o să ne dăm părul la vopsit, ori n-o să mai pupăm bucuria că am fost și noi tineri dramaturgi... Mă tem de bătrînețe, ca de dracu' ! Mai ales de cea spirituală.

Dar, cum sînt plin de speranță, ca Sisif, îl aștept pe Godot ! Ce vreți, de la o vreme ți se urcă Sisiful la cap, și ești plin de iluzii. Godot, ce faci ? Hai mai repede să-ți dau un morcov !

AL. SEVER

1. Am predat Teatrului Giulești o dramă : *Un os pentru un cîine mort*.

Am terminat un diptic istoric : *Beciul*. Figura centrală în jurul căreia se structurează cele două piese de cîte 5 acte : Adolf Hitler. Cum fiecare parte a dipticului se bucură, în raport cu întregul, de anume autonomie estetică, cele două piese pot fi jucate separat.

2. Proiectul cel mai apropiat : *Jolly-Joker* — comedia unui etern îndrăgostit.

3. Raporturile cu teatrul ? Ne ignorăm cu amabilitate.

Îngerul bătrîn circulă prin diferite repertorii, adăpostit cu entuziasm și uitat cu eterne regrete.

Osul cu pricina, fiind — vezi bine ! — *pentru un cîine mort*, nu stîrnește apetitul nimănu.

Cît privește dipticul meu istoric... Gluma cea mai neagră cu care îi zimbesc în intimitate stă pe sugestia că nu fac decît să pregătesc din viață texte postume — piinea de mîine și de poimîine a necrofașilor literari.

D. SOLOMON

1. *Funcționarul invizibil* după nuvela cu același titlu a lui Ilf și Petrov.

2. *Elogiul nebuniei*, o ipoteză dramatică despre Erasmus, pace și nebunie ; *Fantezie de toamnă* — o comedie despre un dramaturg și personajele sale.

3. Sper ca Nicolae Scarlat să înceapă, în curînd, repetițiile cu *Iluzia optică* la Teatrul Dramatic din Galați ; Teatrul din Oradea ar dori să monteze

Diogene cîinele, Teatrul de Stat din Sibiu, *Funcționarul invizibil*, iar la secția germană, *Cămila*.

Pentru teatrele din Capitală încă nu exist.

GH. VLAD

1. E cam multă vreme de cînd n-am mai terminat o piesă — practic, de la *Frumoasele olandeze*, publicată și în revista „Teatrul“, în octombrie 1978, sub titlul *Păcăleala*. Scriu greu (de ce naiba n-oi fi scriind mai bine, dacă tot mă chinui ! ?) și, în afară de asta, a trebuit să mă ocup cu punerea la punct a unui volum de teatru pe care l-am predat editurii „Cartea românească“ anul trecut.

2. Am cîteva piese începute mai de demult sau mai de curînd și, deci, tot atîtea proiecte. Numai că, în ce mă privește, de la proiect și pînă la „ridicarea cortinei“ este cale lungă, așa încît nu are rost să intru în amănunte vorbind despre tematica sau subiectul acestora. Aș sublinia, doar, că toate sînt ancorate în actualitatea imediată.

3. Despre relațiile cu teatrele s-ar putea vorbi îndelung. Dacă, pînă la urmă, de bine de rău, cîștiga bătălia cu coala de hîrtie imaculată, „bătălia“ cu scena este infinit mai dificil de cîștigat. Și, asta, din cauză că nu publicul spectator este acela care să hotărască, în ultimă instanță, asupra naturii raporturilor dintre autorul dramatic și teatre. Ba, mai mult, de la o vreme, în limbajul oamenilor de specialitate din teatre și publicații a apărut o noțiune nouă — aceea de „un anume public“, care, vezi doamne, preferă doar spectacole ușurele cu piese

uşurele. Mă uit, televiziunea şi cinematografia, precum şi teatrele, programează, frecvent, lucrări gustate de către largi categorii de spectatori — lucrări aduse din ţări cu o veche dramaturgie şi unde, am impresia, nu se face atîta caz pe marginea apariţiei acestora. De ce, la noi, o piesă sau un film (indigene) care umplu sălile dezlănţuie atîtea furtuni şi luări de poziţie vehemente, de parcă destinul culturii

noastre, luată în întregul ei, ar fi în joc ?

Ştiu că sînt taxat drept autor de comedii minore, care scrie pentru „un anume public“. Faptul nu m-ar deranja prea tare, dacă nu mi-ar îngreuna ajungerea pe scenă. Însă cînd ajung, publicul, fie el şi „un anume“, mă face să uit că m-am jurat că n-am să mai scriu un rînd... De aceea, măcar în ce mă priveşte, ultima în-

trebare aş fi formulat-o în felul următor : „În ce relaţii vă aflaţi cu publicul ?“ Fără îndoială, răspunsul ar fi fost pozitiv...

În prezent, Teatrul din Reşiţa îmi joacă *Frumoasele olandeze* şi *Comedie cu olteni* (aceasta, de peste zece ani), iar Teatrul „Ion Vasilescu“ (cînd şi cînd), *Petrecere fără chef*.

anchetă realizată de
Valeria Ducea
şi Alice Georgescu

„Rampa“, acum 50 de ani martie 1930

Cum ne-a obișnuit în fiecare an, „Rampa“ ne prezintă de 1 martie „sorturile“ de mărtişoare pentru toate pungile. ● Mare succes al cîntăreței Florica Cristoforeanu la Roma. ● Vreți să închiriați grădina numită „Teatrul nou“ din Calea Văcărești ? „Relațiuni la redacție“. ● La Studioul Naționalului, Gogu Ciprian și Lily Popovici au un succes apreciabil în dramatizarea romanului lui Tolstoi *Sonata Kreutzer*. ● Cum mulțumesc autorii noștri publicului care, la premieră, îi cheamă la rampă ? Ne informează... „Rampa“ prin condeiul lui Ioan Massoff : Delavrancea ieșise pe scenă, la premiera *Viforului*, în șoșoni ! Caragiale mulțumea publicului fluturînd batista. N. Iorga mulțumește din loja direcției, făcînd bezele. V. Eftimiu participă la toate reprezentările pieselor sale (matineu și seara), e îmbrăcat în jachetă, pantaloni fantezi și vestă albă, Aplaudă din loja direcției, călduros, pe interpreți și se înclină

adînc către public, în mijlocul scenei, flancat de interpreții principali. La premiera *Oamenilor feluriți*, Anton Holban s-a ascuns în podul teatrului, de unde a fost adus cu forța de mașiniști ! ● A avut loc Adunarea generală a Societății autorilor dramatici români. După dezbateri furtunoase, Ion Minulescu este ales președinte. ● Lucian Blaga a predat Teatrului Național din București noua sa piesă *Cruciada copiilor*. La Cluj i se joacă cu mare succes *Meșterul Manole*. ● Glumă „Din cușca sufleurului“ : „— Cum, nu cunoști pe doamna de colo ? — Nu. — Este cunoscuta actriță B. care s-a măritat cu primul amoretz G. Duc o căsnicie mizerabilă. — De ce nu divorțează ? — De gelozia reclamei ce și-ar face unul, altuia !“ ● C. Tănase pleacă la Paris „să mai vadă ce e pe acolo“. Ce va juca la vară ? e curios reporterul. „Lasă, îți scriu de la Paris !“ îl liniștește directorul „Cărăbușului“, cu piciorul pe

scara Orient-Expresului. Ca la Tănase ! ● Discret, Puiu Iancovescu va fi *Paznicul de noapte* la Teatrul „Fantasio“ (pe Sărindar). Publicitate minimă. De ce ? Din „misterele“ lui Puiu ! ● V. Maximilian împlinește 30 de ani de teatru. Asociații săi, soții Bulandra, I. Manolescu, G. Storin, îl sărbătoresc la teatrul unde împart bucuriile și necazurile. Nenea Max apare în *Topaze* și, firește, în fragmente din operele cîntate la parcul Oteteleşanu și la „Lyric“ (la începutul veacului, alături de mult regretatul Leonard). ● Maria Ventura joacă în travesti în piesa lui Edmond Rostand *Pui de vultur*. ● Baritonul de reputație mondială Titta Ruffo apare pe scena Operei Române în *Bărbierul din Sevilla*. Almagiva este interpretat de Viorel Chicideanu, iar Don Basilio, de Niculescu-Basu. ● În foyerul Naționalului bucureștean, regizorul Vasile Enescu pregătește, pentru *Făcătorul de minuni* de Croisset și Robert de Flers, pe foștii colegi de conservator V. Valentinianu și Ion Manu, actori în plină ascensiune. Cei doi absolvenți din 1914 fuseseră angajați la Național de marele director „făcător de minuni“, A. Davila.

Ionuț Niculescu

■ N. TERTULIAN

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

S cara de valori în câmpul regiei și al artei actorului era orientată în mod evident, la Camil Petrescu, de preferințele sale în zona literaturii dramatice. Tezele sale despre regia „substanțială“, „autentică“ și „concretă“ erau un reflex firesc al admirației sale pentru piesele cu eroi devorați de „tensiune în conștiință“, „chinuți ai revelațiilor“ și ai situațiilor-limită: prezența „fluxului vieții interioare“ devenea un criteriu de valoare în literatură, ca și în reprezentarea teatrală. Săgețile sale erau îndreptate nu numai împotriva „pieselor de salon“, care cunoscuseră o vogă atât de mare în perioada antebelică, dar și împotriva teatrului naturalist, ca și a diverselor forme de teatru avangardist. „Modalitatea estetică a teatrului“ a fost concepută ca o trecere în revistă a principalelor tipuri de reprezentare dramatică apărute de la Renaștere încoace, bineînțeles în legătură cu literatura dramatică a timpului. Examenul istoric este însoțit însă de comentariile critice ale autorului, desfășurate din unghiul concepției sale personale despre esența dramei și a reprezentării ei scenice. Lucrarea este, dealtfel, subintitulată „Principalele concepte despre reprezentarea dramatică și critica lor“. Descriind, de pildă, formula

de reprezentare a tragediei clasice franceze, după ce subliniasă accentul pus pe „declamație și mimică“ în funcție de „pasiunea discursivă“ care stătea la baza pieselor reprezentate, Camil Petrescu ținea să marcheze și limitele unui „convenționalism calofil... care elimină din scenă tot ceea ce amintește prea de aproape viața și concretul“¹. Reacțiunea romantică era considerată salutară prin caracterul ei „libertar“ și „antiacademizar“, dar i se reproșa de a fi combătut un exces printr-un alt exces. „Romantismul a înlocuit formalismul calofil cu formalismul antitetice, în teatru, a exagerat, dincolo de orice limită, gestul poncif, efectul vocal rutinar, iar indulgența lui intelectuală a sporit, în mod firesc, cu noi forme convenționale...“². Exagerarea rolului acțiunii în drama de tip romantic, ca și împingerea declamației la paroxism, erau denunțate în termeni severi, ca fiind „consecințele supraevaluării unei esențe inadecvat privite“³. Teoreticianul „dramei absolute“, cu o structură prin definiție noocratică, punând pe primul plan interioritatea luminată de inteligență, profita de ocazie pentru a incrimina „confuzia milenară între act și acțiune“ care ar fi „falsificat cu totul criteriile dramaturgiei“. Bogăția acțiunii era departe de a fi în sine o valoare, deoarece există nenumărați falși autori care excelează într-o intrigă „activ complicată...“. Camil Petrescu introducea în discuție exemplul unui teatru de valoare remarcabilă, contestat, la vremea sa, ca „lipsit de acțiune“ și ca fiind de un interes strict literar, dar care mai târziu avea să cunoască pe scene o audiență și o glorie pe deplin meritate: cel al pieselor lui Alfred de Musset. „Astfel Musset a fost lăsat de o parte timp de o jumătate de secol, în beneficiul lui Dumas, Ponsard ori Scribe, fiindcă teatrul acestora era un teatru de acțiune... Peste un veac însă, tocmai comediile sale constituie mari succese de teatru și dimpotrivă din toată falanga de dramaturgi triumfători ai veacului trecut nu rămâne prea mare lucru“⁴.

Pieselor lui Bernard Shaw li se reproșase de asemenea, vreme îndelungată, „lipsa de acțiune“. Succesul lor ulterior,

¹ Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1937, p. 64.*

² *Idem.*, p. 52.

³ *Idem.*, p. 55.

⁴ *Idem.*, p. 54.

atunci cînd s-a descoperit, după teribifa experiență socială a războiului, că „viața nu poate fi decît interioară și a început revizuirea valorilor“, și cînd „au început să fie iubiți autorii care, renunțînd la ridiculitatele sforțări dramatice, încearcă înșiși pilofii convingerilor contemporane“ (s.n. N.T.)⁵, era încă un argument împotriva supraevaluării acțiunii în sine. Teatrul lui Bernard Shaw, saturat de probleme și inspirat de „preocupări fundamentale“, era admirat de un dramaturg care urmărea în activitatea sa, la modul propriu, o linie de creație asemănătoare.

Oricîtă prețuire ar fi arătat autorul „Modalității estetice a teatrului“ pentru fiecare dintre experiențele majore ale artei scenice în perioada postromantică, pentru valorificarea decorului și a cadrului plastic în reprezentațiile teatrului din Meiningen, pentru introducerea realismului scenic în spectacolele lui Antoine, Otto Brahm, Stanislavski sau pentru afirmarea libertății creatoare în spectacolele regizate de Gordon Craig, el ținea să se distanțeze critic de verism, naturalism sau „arta de observație“, pe de o parte, de veleitățile reformatoare absolutizante ale „teatrului pur“, pe de altă parte. Atacurile vehemente împotriva principiului „imitației“ în artă, desfășurate în numele antinaturalismului de către partizanii „teatrului pur“, i se păreau hazate pe o gravă incomprehensiune a sensului „creației“ în artă. Camil Petrescu se întilnea, fără să știe, cu Georg Lukács în ideea că simpla „imitație“, în sensul de copie a realității, era departe de a echivala cu o autentică „reproducere“ a realului: verismul „feliei de viață“ era cu totul departe de realismul superior. „Imitația servilă“ a naturalismului nu oferă decît o copie aproximativă a unor fragmente de realitate: transcrierea fotografică a suprafețelor este tot ce poate fi mai opus adevăratei reconstituirii a realității interioare și exterioare.

„Asemenea copii de natură, ca acele vizate de noi, și așa cum au fost formulate, nu există și nu sînt în acea formă posibile. Ele nu sînt — în aceste cazuri vizate — niciodată «credincioase», «fidele», «perfecte». În toate aceste cazuri e vorba de falsuri grosolane, care reproduc originalul doar cum covoarele de imitație, fabricate în serie, reproduc covoarele originale“⁶.

Adevăratele „asemănări“, în sensul de reproducere a realității exterioare și interioare, sînt rezultatul unui considerabil efort creator, care nu are nimic comun cu simpla „copie“. Este cît se poate de semnificativ să-l vedem pe Camil Petrescu pledînd cauza artei ca „reconstituire a realității interioare și exterioare“, cu alte cuvinte identificînd creația artistului cu realismul în accepția autentică și superioară a termenului (cea pe care i-o va da și Georg Lukács). „Asemenea asemănări (și încă nu perfecte) nu se întilnesc decît numai în creațiile propriu-zise. Și nu putem da un exemplu mai hotărîtor decît pictura din ce în ce mai prețuită a lui Vermeer van Delft“⁷.

În „Anexele“ la „Știința Substanței“, ca și în „Modalitatea estetică a teatrului“, scriitorul va propune o distincție care i se părea de o reală valoare euristica: cea dintre „fantezie“ și „imaginație“. „Se face foarte ades confuzie între imaginație și fantezie... Artiștii care au imaginație sînt genii creatoare, pe cînd cei care au numai fantezie sînt diletanți ai gîndirii. Deosebirea dintre aceste două modalități apare mai ales în acele numeroase «anticipări ale lumii viitoare» care se publică atît de des. E destul să remarcăm că descoperirile viitoare sînt fantezie, nu imaginație, căci a imagina o călătorie în Marte e pur și simplu a oferi posibilitatea ei, imediată, efectivă, dar ceea ce ni se oferă sînt combinații facile, dialectice, care nu se pot realiza imediat“⁸. Este evident că liberului exercițiu al fanteziei, dezlegată de contactul cu realul, nu i se acorda prea mare stimă. Camil Petrescu se arăta interesat numai de acea activitate a imaginației care se situa în prelungirea liniilor de forță ale realului și ale cărei rezultate se bazau pe potențarea seriilor cauzale concrete din imanența realității. Inteligența lui avidă de concret nu se putea mulțumi cu „combinațiile facile“ și „procedeele simpliste“ ale unei fantezii emancipate de rigorile obiective. „O mai bogată feerie decît jocul automat al caleidoscopului, forme mai surprinzătoare decît pata de cerneală strînsă în hîrtia împăturită, fantezia nu descoperă; un animal nou cu adevărat n-a realizat în basme; ridicarea corpului omenesc în cer e naivă în toate invențiile fanteziei... Ar fi de crezut în puterea de creație a fanteziei, numai dacă ar realiza de pe acum, real,

⁵ Camil Petrescu, *Teze și Antiteze, Cultura Națională, București, 1937*, p. 348.

⁶ *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 79.

⁷ *Ibid.*

⁸ Camil Petrescu, *Imaginație-Fantezie în Știința Substanței*, text inedit, *Anexe*, mss. p. 134—140.

exclusiv prin ea însăși, momentul originii mișcării în univers, marginile acestui univers, lucrul în sine⁹. Scepticismul său față de o artă scenică „pură“, eliberată de constrîngerile textului dramatic, în genul celei preconizate la un moment dat de Tairov în „Das entfesselte Theater“, își afla aci originea. Pretențiile regiei „creatoare“, oricît de îndreptățită ar fi fost desconsiderarea naturalismului, i se păreau deci inacceptabile, în măsura în care „însăilarea fantastică“ sau „sugestia“ erau abstrase din funcția lor de mijloace auxiliare și transformate în scopuri ale creației. Convingerile lui estetice erau limpede exprimate: „creația rămîne pentru noi tot facultatea de *reconstituire* a realității interioare și exterioare. În fapt, ni se pare neîndoișor că personajul Père Goriot de Balzac reprezintă mai multă creație efectivă decît o povestire fantastică de Hans Heinz Evers“¹⁰.

Efortul lui Camil Petrescu era de a croi drumul unei poziții teoretice proprii, care să depășească opozițiile factice naturalism-formalism, artă imitativă-artă „de esențe“, „verism“-, „antiverism liberatar“ etc. Acuzația de „imitație“ a realului, adusă predecesorilor lor de către adepții „teatrului pur“ (Gordon Craig și școlile ieșite din doctrina lui), i se părea bazată pe o neînțelegere: după opinia sa, cei care pretindeau a „imita“ realitatea nu ar fi făcut decît să imite o serie de convenții anterioare, căzînd victima unor iluzii, deoarece adevărata reproducere a realității nu era compatibilă cu „imitația servilă“, ci implica, de fapt, „un autentic proces spiritual, un act de pură creație“. „Imitația care e adevărată stare trivială (în sensul axiomatic al cuvîntului) a muncii în artă nu e imitația realității, ci imitația rutinară a teatrului fals, este imitația unui șir lung de transformări care n-au nimic a face cu «realitatea». Teatrul verist este tot atît de «ireal», de conformist ca și teatrul lui Meyerhold“¹¹.

Pe cît de categorice și decise erau negațiile sale, pe atît de prudent, și în fond

⁹ *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 139.

¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹¹ Camil Petrescu, *Teatrul substanțial, în Programul Teatrului Național*, 1941, text reprodus în volumul *Documente literare, Editura Minerva, București*, 1979, p. 379.

amîinînd mereu clarificările amănunțite, era în formularea conceptului său propriu despre artă. El arăta o încredere apodictică în viitorul „teatrului substanțial“, dar abia în *Addenda la Falsul Tratat* (textul din 1947, apărut ca postfață la ediția definitivă de „Teatru“), vom găsi o explicitare mai convingătoare a noțiunii (și aci cu referire exclusivă la literatura dramatică, nu la arta spectacolului). „Teatrul de mine va depăși însă, deopotrivă, ambele conformisme ante- și interbelice, «verism» și «antiverism liberatar» — scrisese în concluzia textului din 1941 publicat în programul Teatrului Național — căci va fi teatrul creației substanțiale, chiar dacă neînchipt de multă neînțelegere beoțiană îi va sta încă în-verșunat în cale“¹².

Dornic să evite deopotrivă Scylla naturalismului și Charybda expresionismului, fără nici o simpatie pentru o artă lipită „gasteropodic“ (cum ar fi zis Blaga) de suprafața realității, dar neîncercător și în formula unei arte „exclusiv de esențe“, purificată de bogăția de seve a vitalului, Camil Petrescu năzuia către o artă bazată pe „integrarea esenței în concret“. Reflecțiile sale pendulau între cei doi poli: „concretitudinea“ și „esența“. „Cadru fără esențe este ceea ce realizează literatura bună realistă, naturalistă (aci cei doi termeni sint considerați ca sinonimi — *n.n.*, *N.T.*); esența fără cadru este ceea ce a încercat, ameițită la rece de propria ei ispravă, și literatura expresionistă“¹³. În „Modalitatea estetică a teatrului“, el încercase să fixeze locul geometric al poziției sale folosindu-se de instrumentele fenomenologiei husserliene. Convingerea sa era că ordinea semnificațiilor din realitate nu o poate stabili decît *conștiința*. Prezența activă a conștiinței i se părea singura garanție împotriva unei transcrieri nediferențiate a realului. Se simțea cel mai aproape de „arta psihologică, atît de refuzată de expresioniști“ și de „opera lui Marcel Proust, care, fără îndoială, constituie unul din cîștigurile esențiale ale culturii universale“¹⁴.

În fragmentele descoperite postum din „Cartea a II-a“ a lucrării despre teatru, cea anunțată cu titlul „Modalitatea artistică a teatrului“, Camil Petrescu căuta să

¹² *Ibid.*

¹³ Camil Petrescu, *Addenda la Falsul Tratat, în Teatru, ediție definitivă, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1947, vol. III, p. 509.*

¹⁴ *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 142.

coboare în adâncime cu analiza pînă la identificarea rădăcinilor *metafizice* ale interesului dramatic. Eficiența *destinului*, tot ceea ce privea omul și destinul său, cu rădăcinile în instinctul de conservare al speciei, nevoia de a vedea obiectivate în trăiri similare activitatea apetitivă și volitivă, i se păreau a sta la baza participării la spectacolul dramatic. O întîmplare reală devenea dramatică grație unei asemenea implicări a interesului pentru destinul uman. „Esența acestui interes nu ne apare decît într-un motiv metafizic, într-un concept apriori al *voinței*, pe care îl descoperim printr-o analiză dusă la ultimele ei date și pe care se pare că îl verifică orice proces vital... Nu acțiunea ca mișcare este, deci, esența dramei, cum greșit s-a interpretat termenul grecesc, și care înțeles, perpetuat greșit, stă la baza tuturor interpretărilor despre dramă, ci *actul în senz de prezență*, întrucît traduce prezența umană. Mai exact, nu simpla prezență umană, ci prezența *conștiinței* (oriunde: în alt tărîm, în operă, în act, în gînd)“¹⁵.

Reflecțiile scriitorului gravitau în jurul ideilor de *prezență* și de *structură*. Tranziția de la planul întîmplărilor indiferente în neutralitatea lor exterioară la cel al întîmplărilor capabile să co-intereseze activ o conștiință participantă îi absorbea atenția. Sensul întîmplării devenită *spectacol* îl dădea prezența unei *structuri afective*. „Un om trece dimineața pe stradă; nu prezintă nici un interes. A doua zi i se aține calea. Ce a intervenit ca un obiect, care nu trezea nici un interes, să trezească brusc un interes dramatic? Se poate spune că *el a devenit prezență*“¹⁶.

Fenomenologia lui Husserl a fost receptată de Camil Petrescu ca o teorie a constituirii lucrurilor în *obiecte* ale conștiinței. Noțiunile de *prezență*, de *structură*, de *ritm* (structural sau fenomenologic, și nu „cosmo-biologic“) revin ca leit-motive în considerațiile sale estetice. Trăirea estetică îi apărea a fi prin excelență o exemplificare a caracterului *intențional* al conștiinței. Contemplația estetică (în speță, cea a unui *spectacol*, de pildă) îi apărea echivalentă cu descoperirea unei structuri înțeleasă însă ca un eveniment al conștiinței), căreia îi era „adăugat“ un sentiment de *valoare*. El se arăta viu in-

terestat de *gestaltism* sau *Ganzheitspsychologie*, ca teorie psihologică a structurilor, dar observa, pe de o parte, că structura nu este independentă de părțile care o compun (un amănunt schimbat poate modifica și structura întregului), iar, pe de altă parte, în plan estetic, îl interesa reverberația în conștiință (*sensul* sau „*semnificația potențializată*“) a evenimentelor care alcătuiau o structură.

Miracolul conjunctului între „concret“ și „esență“ era considerat semnul adevăratei „genialități creatoare“. Camil Petrescu căuta în fuziunea celor două planuri secretul creației artistice. „Un cadru concret este dificil de realizat, dar nu excesiv meritos; pe de altă parte elaborarea de esențe în libertate este și ea dificilă, dar abia ceva mai mult decît cea dinainte ca merit“; „...a oferi o iluzie de esență fără suportul de structură concretă, este ca și cînd ai oferi copilul în soluție condensată, biftecul în buline și *Hiamlet* în rezumat esențial. Prezența acelei infrastructuri concrete, conjugată cu esența, este semnul puterii creatoare, fiindcă esențele în libertate sînt de domeniul unei relative facilități (în text, „facultăți“, dar credem că este o greșeală de tipar — *n.n., N.T.*) și se pot realiza industrial în cantități oricît de mari, de atelierele mai de soi, însă copacul are legile lui de creștere“¹⁷.

În estetica spectacolului teatral, Camil Petrescu era orientat de aceleași criterii: a reconstitui „fluxul vieții interioare“ dintr-o operă dramatică (structura ei ascunsă, nu cea imediat perceptibilă în „intriga“ piesei) i se părea a reclama deopotrivă o gîndire superioară și o deplină „integrare în concret“, cu alte cuvinte, capacitatea de trăire intensă și spontaneitatea reflexelor. Într-un articol publicat în revista „Lumea“ (1945), unde scriitorul deținea o rubrică „Cascada prejudecăților“, vorbind despre jocul Mariei Botta, actriță pe care el o „descoperise“ în perioada directoratului la „Teatrul Național“, Camil Petrescu formulase o propozițiune cu un cuprins general-teoretic: „Spontaneitatea este în teatru indicele liminar al trăirii autentice...“

Unul dintre adversarii săi cei mai tenaci, N. Carandino, pe atunci președinte al Asociației criticilor dramatici, contestase (deși nesemnăt, toate indiciile confirmă că el era autorul articolului) vehement o asemenea teză, invocînd necesitatea „reflecției“ ca factor determinant în compunerea unui rol. „Scena noastră este

¹⁵ Camil Petrescu, *Documente literare*, ed. cit., p. 360.

¹⁶ *Ibid.*, p. 364.

¹⁷ *Addenda la Falsul Tratat*, ed. cit., p. 509.

plină de giște spontane și curcani intuitivi...“ — era argumentul spiritual, invocat polemic de preopinental lui Camil Petrescu. Consecvent convingerii sale mai vechi că „spontaneitatea“ și „intuitivitatea“ erau în asemenea cazuri simple „imitații“ ale unor convenții anterioare, cu totul opuse „spontaneității“ în accepția *creatoare* pe care i-o dădea el, Camil Petrescu răspundea: „«Giștele spontane» și «curcanii intuitivi» în teatrul românesc sînt tot giște și curcani de imitație“¹⁸.

Polemica îi prilejuia însă lui Camil Petrescu reamintirea pozițiilor clasice care s-au înfruntat în problema artei actorului: cele ale lui Riccoboni, Sainte-Albine, Diderot și Lessing. Întrebarea dacă artistul pe scenă trebuie să-și *trăiască* rolul sau trebuie doar să *simuleze* trăirea, supunîndu-și jocul unui control lucid, în funcție de o concepție precisă pe care și-o face despre personajul incarnat, a dominat confruntările de idei în problema artei actorului încă din secolul XVIII. (Tudor Vianu, în „Arta actorului“, este cel care oferă, pentru prima oară la noi, o sinteză luminoasă a unor asemenea debateri și controverse.) Camil Petrescu nu a arătat niciodată vreo simpatie pentru teza celebră a lui Diderot din *Paradoxe sur le comédien*, ci dimpotrivă: pentru el, după cum am văzut, trăirea intensă era o condiție liminară a artei actorului, pe care însă nu înțelegea cîtuși de puțin să o opună „atitudinii reflexive“, deoarece cele două planuri erau în reprezentarea sa strîns conjugate. În „Modalitatea estetică a teatrului“, vorbind despre jocul celebrei actrițe Clairon și despre elogiul pe care i-l făcea Diderot în *Paradoxe sur le comédien*, el contesta categoric poziția lui Diderot, reafirmîndu-și implicit convingerea despre necesitatea ca actorul să „încearcă real“ emoțiile exprimate pe scenă. „Căci teza acestei cărți de mare răsunet este desigur falsă și a putut fi formulată așa doar într-o epocă dominată de concepția raționalistă a imitației frumosului în artă. Numai dintr-o înțelegere superficială și dintr-o necunoaștere a modalităților psihologice și estetice, s-ar mai putea lua azi în discuție întrebarea dacă actorul trebuie să încerce real ori nu emoțiile pe care le exprimă în scenă“¹⁹. Este interesant să remarcăm că autorul tezei de doctorat despre estetica teatrului se simțea „mai aproape“, cum o declară el

însuși, de teza opusă lui Diderot, cea reprezentată de Sainte-Albine, potrivit căreia la baza interpretării trebuie să stea „sentimentele autentice“, „emoțiile corespunzătoare“, adăugînd însă imediat că teza lui Sainte-Albine „nu atinge nici ea specificul emoției în teatru“²⁰.

În polemica din „Lumea“ el repudia din nou teza lui Diderot, deoarece „preconiza artificul, confecția și simularea sentimentelor“, pentru a-l apostrofa violent pe adversarul său N. Carandino, care nu ar fi „știut...“, că spontaneitatea este inerentă, necesară și specifică reflecției și meditației“. Camil Petrescu își reafirma, așadar, ideea că „reflecția“ și „meditația“ fac parte din esența acelei „trăiri dirijate“ care este emoția dramatică, dar pentru el prezența lor nu numai că nu excludea „sentimentul autentic“, încercat pe scenă, ci stimula și potența trăirea directă, pînă la a elibera resurse nebănuite ale spontaneității. Concluzia articolului său din „Lumea“ merită să fie reținută: „În realitate două lucruri nu se pot simula: spontaneitatea și inteligența, fiindcă amîndouă sînt modalități transcendente ale libertății... Pe scenă aceste două moduri pot fi desigur obiect de imitație, dar așa de grosolan că nu pot păcăli decît pe cei de la periferia intelectuală“²¹.

Camil Petrescu a încercat, în ultimele sale articole despre teatru, să-și delimiteze punctul de vedere și de cel al lui Stanislavski. El nu se arăta dispus să accepte ideea că „analiza actelor reflexe“ ar sta la baza artei actorului. Comentînd definiția unui exeget sovietic al operei lui Stanislavski: „arta actorului e arta acțiunii scenice“, teoreticianul „regiei substanțiale“ considera că ea s-ar potrivi mai curînd actorului de vodevil și de melodramă polițistă. Vechea sa adversitate la adresa confuziei între „act“ (în sens dramatic) și „acțiune“ poate fi aci regăsită. După opinia sa, spiritului lui Stanislavski i s-ar fi potrivit mai degrabă formula: „arta actorului este *adevărul* în acțiunea scenică“. Introducînd noțiunea de „adevăr în acțiunea scenică“, el socotea, desigur, că deschide poarta pentru propria sa teorie despre jocul actorului, cea a „regiei substanțiale“. Cu prilejul uneia dintre ultimele convorbiri cu Camil

¹⁸ Camil Petrescu, *Cascada prejudecăților*, în „Lumea“, nr. 4, 14.X.1945.

¹⁹ *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 47.

²⁰ *Ibid.*

²¹ „Lumea“, art. cit.

Petrescu, el ne-a mărturisit, dealtfel, că tezele lui Stanislavski i se păreau aplicabile prin excelență rolurilor de compoziție: sugestia era că, în cazul personajelor puternic dominate de tumultul vieții interioare, de jocul reprezentărilor în propria lor conștiință, în genul celor pe care aspirase să le creeze el însuși în dramele sale, ar fi fost nevoie de o altă înțelegere a jocului actoricesc, bazată mai curînd pe „principiul imitației interioare”.²²

²² În 1928, cînd a avut ocazia să asiste la un ciclu de reprezentații ale „Teatrului de Artă” din Moscova la București (oferite de o parte a trupei lui Stanislavski, cea numită, în cronică dramatică din „Argus”, «grupul din Praga»), el își exprima însă aproape fără rezerve marea admirație față de stilul de joc imprimat de Stanislavski și școala sa actorilor ruși. Elogiul pentru „marea știință a regiei” se adresa puterii de a crea „iluzia desăvîrșită a vieții”. Cronicarul căuta să identifice secretul unei asemenea arte a regiei, pe care înțelegea să o distingă ferm de orice naturalism și autenticitate superficială: „În *Frații Karamazov*, ca și în *Cadavrul viu...* iluzia aceasta a

vieții nu venea însă din naturalețea jocului, ci dintr-un angrenaj întreg de *gesturi reflexe* (deprinse, după cît se pare, după repetiții îndelungi), gesturi venite să trădeze preocupări anterioare în viață și gesturi pseudospontane admirabil studiate și abil trecute în al doilea plan, menite să exprime indirect subconștientul. Cred că aici e marea lecție pe care ne-o dă trupa rusească. În această atenție pe care o dă expresiilor indirecte ale subconștientului. Căci această lume e cu totul neglijată în teatrul românesc, care nu se preocupă decît de gesturi aparente”.

Jocul aceleiași trupe îi inspira lui Camil Petrescu considerații despre valoarea invenției regizorale și actoricești în „scenele mute”, pe care le vom regăsi mai tirziu integrate în tezele din manuscrisul, rămas inedit, al „Modalității artistice a teatrului”: „Actorii ruși au adăugat însă, după cît se pare, textului, atîtea intenții, atîtea scene mute pline de expresie și dramatism, că spectacolul e de mare artă...” (*Cronicele dramatice la spectacolele Teatrului de Artă din Moscova*, în „Argus”, din 28 octombrie 1928 și 4 noiembrie 1928).

Note

„ARLECHIN”

Caietul de teatru editat de secretariatul literar al Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași (redactori: Mircea Filip și Val Condurache) oferă cititorilor săi o perspectivă de notabilă deschidere culturală asupra fenomenului teatral autohton și internațional, cu precădere modern. Inițiativa ieșeană se cuvine remarcată mai ales pentru că „Arlechinul” încearcă să susțină în capitol cam sărac, atît în paginile revistelor de cultură, cît și în producția editorială: acela al articolelor și studiilor consacrate teatrului contemporan străin, ca

și al traducerilor de texte dramatice ținînd de aceeași categorie. Astfel, în numărul 4/1979 se publică *Aniversarea* de Harold Pinter (piesă, e drept, mai veche a autorului britanic) și *Cînd vinul este rece* de americanul John Kendrick, încă necunoscut publicului nostru, iar în numărul 5—6/1979 — *Manifest pentru Salvador Allende* de Alfredo Balducci și fragmente din dramatizarea *Convorbiri cu călăul* de Kazimierz Moczarski, ambele apărute în 1977. În privința studiilor și articolelor, acestea sînt, în general, serioase și documentate, chiar dacă, pe alocuri, tendința spre verbiaj este supărătoare.

Semnalăm numărul 5—6/1979 al „Arlechinului”, număr dedicat în exclusivitate teatrului politic. Grupează în capitole cu titluri generice elocvente: „Teatrul și istoria”, „Teatrul revoluției”, „Teatrul document”, „Teatrul protesta-

tar”, articolele se referă la reprezentanți notorii ai teatrului politic (italianul Dario Fo, vest-germanul Botho Strauss etc.), la activitatea unor trupe preocupate de acest tip de teatru („El Teatro Campesino”, „Bread and Puppet Theatre”) fără a se neglija nici contribuția mișcării teatrale din zone geografice mai puțin prospectate („Teatrul politic în lumea arabă”).

Interesante sînt articolele care se ocupă de teatrul politic românesc, încercînd conturarea fizionomiei sale atît în aria literaturii dramatice, cît și în aceea a spectacolului. Unele precizări și sugestii — privind definirea conceptului de teatru politic în România — ar putea constitui punctul de plecare al unor lucrări mai ample, de evidentă utilitate, în legătură cu acest subiect.

A. G.

■ CONSTANTIN FARASCHIVESCU

Caragiale, astăzi (III)

Cu un an înainte de premiera spectacolului *D-ale carnavalului* la Teatrul „Bulandra”, Lucian Pintilie publica în revista „Teatrul” o scurtă profesiune de credință și modul cum se insinuase, în imaginația lui, viziunea asupra reprezentației: „Ați văzut vreodată Hotelul Minerva din Craiova? Cînd montezi *D-ale carnavalului* te gîndești la această clădire, care miroase pestilențial și este împodobită cu coloane dorice vopsite în ulei de closet. Atît — dacă spun asta, descriu o întregă lume”¹.

Dar cum se vor fi simțit în acest decor eroii epocii? Și cine erau „eroii epocii”? Iată — personajele de carnaval ale lui Ion Luca Caragiale: „...bărbierul, calfa, două femei vesele, doi bărbați traduși...” Uitînd zidul igrasios pe lîngă care dansează, mirosul pestilențial, murdăria costumelor, aceste personaje triste trăiesc carnavalul și se distrează și se veselesc ca la Tuilleries. De ce triste? „Tocmai asta este formidabil de comic și puțin trist în piesă: personajele teribil de mizere, care își creează singure iluzia unor distracții feerice”². În două vorbe, sînt precizate condiția personajelor și *alternativa comică realistă* a însuflețirii lor scenice contemporane. Regizorul a avut, deci, un suport *concret* pentru însuflețirea unei lumi, *concrete și ea* în paginile fascinante ale autorului, într-o viziune nouă și personală.

Cît de personală era această viziune? În ce direcție? Reprezenta ea mimarea unor ticuri și trăsături presupuse ale unei lumi de instincte primare, sau ceva mai mult — altceva, cu alte cuvinte?

Viziunea s-a exercitat asupra *tuturor datelor fundamentale* ale spectacolului și a avut ca element de concretizare scenică *trăirea* sentimentelor și resentimentelor, și nu mimarea lor. Important de

reținut faptul, întrucît în transpunerea scenică a comediilor lui Caragiale se mai face încă o sesizabilă confuzie între „trăire simplă” și reproducerea „instinctelor primare”, echivalentă cu o deturnare de sensuri și cu o coborîre a lumii evocate la nivelul ne-artistic și ne-justificat al necuvîntătoarelor. În această privință, s-a exprimat clar și categoric însuși academicianul Șerban Cioculescu, la centenarul comediei de debut, *O noapte furtunoasă*: „Nu instinctele primare își dau glas în comedie, ci sentimentele omenești eterne, nu aspectele respingătoare ale mizeriei fiziologice, ci aspirațiile sănatoase ale unor oameni normali și sănătoși”³. Ridicolul nu va fi, deci, al „instinctelor”, ci al modului cum reproduc în universul lor intim „sentimentele omenești eterne”, și măsura lui va fi dată de natura și fondul real al „aspirațiilor”.

Se poate vorbi de aspirații în lumea personajelor lui Caragiale? Evident. Aproape că nu există personaj care să nu le declare — „eu am ambiț, domnule, țin cînd e vorba la o adică la onoarea mea de familist” (Jupin Dumitrache), „sîntem sub regimul libertății, egalității și fraternității: unul nu poate fi mai sus decît altul, nu permite Constituția” (Rică Venturiano), „vreau ce mi se cuvine după o luptă de atîta vreme: vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani, unde sînt cel d-întîi... între frunțașii politici... vreau mandatul de deputat, iată ce vreau” (Nae Cațavencu), „de desperare, ce am zis eu? dacă n-am avut parte de ce mi-a fost drag pe lume, încai să mă fac martir al independenței... și m-am înrolat de bună-voie” (Mache Razachescu, zis Crăcănel), „Acuma... nu-ți spui? catindez la percepție. (*mîhnit*) Dar catindez de mult... Nu zic să mă faci ajutor, ori reghistrat, domnule, dar măcar acolo ceva” (Catindatul). „Ei! mai dă-mi încă unul ca el... (ca

¹ Lucian Pintilie: Cîte ceva despre polemică, *Revista „Teatrul”*, nr. 2/1965.

² *Idem*.

³ Șerban Cioculescu: Centenarul comediei „O noapte furtunoasă”. *Revista „Teatrul”*, nr. 1/1979.

„Galibardi“ — n.n.) ...și pînă miine seara — nu-mi trebuie mai mult —, să-ți fac republică “ (Conul Leonida) etc. În afara acestor „aspirații“ orgoliose afirmate și în numele cărora acționează prompt, fără a mai sta pe gânduri, personajele nici nu s-ar putea defini — n-ar mai avea identitate și scop. Noi ridem de ele, dar ele nu — le afirmă cu o *mîndrie ostentativă și gălăgioasă*. Iată, cred, una din cheile realizării viabile a lumii comediilor lui Caragiale — *trăirea sinceră, autentică, convinsă a acestei mîndrii* de care, cu cât e ea mai pronunțată, noi ridem mai mult prin efectul real al contrastului.

Un spectacol cu *D-ale carnavalului* monta și Valeriu Moisescu prin anii șazeeci la Galați și imaginea lui era aceea a unui *convenționalism asumat, trăit*, în care jocul se împletea cu burlescul, încercăturile provocate de biletele amoroase aveau ceva din amețala învărtirii în călușei, mediul nu era reflectarea concretă a hotelului Minerva, ci o reproducere în spiritul liberei fantezii a distracțiilor de carnaval, cu baloane și pocnitori, costume în genul arlechinilor și muzică zgomotoasă, provocatoare etc. De efect satiric mai estompat, mai palid, spectacolul avea totuși vioiciunea mediului evocat și efectul comic scontat, chiar dacă acest mediu era mai mult o emanație a semnelor de teatralitate de la care a pornit regizorul. În 1978, doi tineri regizori, Magdalena Klein și Adrian Lupu, montau la Birlad aceeași piesă, pornind declarat de la imaginea jocurilor de bilci și a siluetelor care le populează — reproducind din *Moșii, tablă de materii*, publicată în 18 mai 1901 : „Turtă-dulce — panorame — tricoloruri — bragă — baloane — soldați — mahalagioaice — lampioane — limonadă...”⁴. Aceeași sursă îi inspiră în 1979 și regizorul George Rafael cadrul și structura spectacolului său de la Teatrul „Nottara“, intitulat *Inele, cercei, beteală*, cu un scenariu original din schițe, fragmente de piese și corespondența lui Ion Luca Caragiale⁵. Tinerii regizori contrapuntează imaginea atât de pestriță și fără noimă a „Moșilor“ cu expresia transparentă ca sens și în perfect spirit caragialean : „mofturi“. Apoi, mai explicit : „O lume de la dos de lume (...) O lume bătrînă... decrepită care se zbate violent... urît (...) O lume colcăind și zvîc-

nind de spaimă și brutalitate (...) O lume veșnic buimacă (...) O lume tristă-n carnaval!“ Regizorul George Rafael folosește „bilciul, panorama, naivitatea“ pe care o evocă „Moșii“ pentru „acea stare de sărbătoare, emoție, grațitudine, pe care ne-o inspiră, atunci cînd o întîlnim, frumusețea magică a înlănțuirii cuvintelor, puterea lor de a se preface în viață“⁶. Interesant, deci : același punct de pornire pentru două imagini total diferite!⁷

Să vedem unde ajung realizatorii celor două spectacole pornind de la aceeași imagine „de epocă“. Pentru *D-ale carnavalului*, asociația „Moși—mofturi“ — posibilă — rămîne oarecum deconcertantă ; despre ce fel de „mofturi“ este vorba ? Sugestia rămîne o intenție ne-explorată. Două personaje joacă table la rampă în timp ce publicul intră în sală. Apoi, trei semnale de trompetă anunță începerea reprezentației. Muzică, revărsare de măști în scenă. Carnaval. Un carnaval grotesc, ilar, deșuchiat, cu multă alergătură și farse pantomimice groase, cu bețivi și beții, picioare în fund etc. Totul, într-o împeștrîre stranie de costume și culori, pe un fundal negru. Negrul este o sugestie de apăsare, de întunecime ; era oare nevoie de această sugestie în *D-ale carnavalului*?... Mai departe : actul întii se petrece într-un decor de cutii de ambalaje și ziare vechi. În spatele ambalajelor, e un pat pe care se trîntește Mița. Impresie de dezordine, de lucruri despercheate, de „lume mîncată de molii“ (ghilimelele ne aparțin). După costumație, se pare că acțiunea se petrece iarna, toți poartă vestminte groase, într-o ciudată alăturare și neorînduală ; un cojoc peste pijama (Iordache), o căciulă mare, o ru-bască roșie și cizme (Pampon), pălărie și palton negru, pantaloni albi ca țăarii (Crăcănel), fuste multe ca foile de ceapă (Mița), pălărie și palton cu guler de blană (Nae Girimea, singurul personaj cu un fason al lui, de fante), tunică peste indispensabili (Ipistatul, în actul trei). Decorul, vestimentația și jocul au, deci, un

⁶ Citat din caietul-program al spectacolului.

⁷ Scriem aceste rînduri în momentul în care, pe platourile de la Buftea, regizorul Lucian Pintilie începe turnarea unui film după comedia *D-ale carnavalului* în care se va folosi, după cum sîntem informați, de „schițele“ și „momentele“ autorului, pentru reconstituirea atmosferei de epocă și a universului atât de viu și de vizual notat în acele puține cuvinte.

⁴ Citat din caietul-program al spectacolului.

⁵ Curios, pentru acest al doilea caz, că o schiță precum *La Moși, de o mobilitate spectaculară remarcabilă, n-a inspirat nici un motiv regizorului*.

pronunțat accent grotesc pe un fond straniu, de noapte cu bufnițe. Personajele parcă „se trezesc“ la o viață impusă, stările lor preferate sînt turmentația și somnolența — elemente, de altfel, subliniate și în finalul spectacolului. Iordache (Virgil Leahu) suie din pivniță cu un braț de lemne și un topor. În dialogul său cu un Pampon de bas (Gheorghe Doroftei) sigur, că agită instrumental cu efect comic, dar încălecare a lui Pampon cînd i se explică „liniile de pe bilețele“ nu mai are nici un efect. Mișcarea e permanentă, surprinzătoare și halucinantă. Cînd află de Bibicu, Pampon hăulește ca lupii, cînd se ascunde de musafiri, Mița, „republicana“ (Elena Petrican), grasă, vulgară, din topor, plînge ridicol, în pat, cu scîncete melodramatice. În momentele care ating coarda sensibilă a personajelor, acțiunea se întrerupe, se întonează cîtece de lume sau de inimă albastră, care evocă o stare primară a sentimentelor, și în pereții negri, laterali, se ivesc făpturi (din afara piesei), martorii ascunși ai întîmplărilor și ai acestei lumi. Carnavalul din actul doi adună eroii pentru o clipă de răgaz în spatele grădinii de vară, printre butoaie, lîngă privata cu uși laterale. La rampă sînt înșiruite perechi de ghețe și cizme de toate felurile pe care le păzește cineva, un încurcă-lume, nu altul decît Catindatul (Florin Predună), care se poate distra nestingherit cu ele, amestecîndu-le, umplîndu-le cu bere și cu hîrtii (o sugestie aparent ingenioasă și în spirit caragialesc, nu? — amintind de *Domnul Goe*). Dar care e efectul distracției? Ce încurcătură va provoca mai tîrziu? Nici una, a fost o toană a Catindatului (și a regiei) și află tot. Păcat. Qui-pro-quoturile și căutarea perechilor mascate se amestecă neclar într-o sarabandă de giumbușlucuri, alergături, salturi, căzături care, ca și costumația, provoacă ilaritate, pe un fond de gesturi necontrolate și violențe, de pildă chelnerul dă picioare în fund clienților ș.a.m.d.

Cît de elocvent era spectacolul bîrlădean? Parțial. În desenul lui, sumar schițat mai sus, se întrevăd însușirile și scăderile. Intenția pronunțată de relevare a grotescului e evidentă și oportună; dar mai e oportună oare asocierea acestui grotesc cu plămuirile goyești pe tema „somnia rațiunii naște monștri“? Credem că nu. Nu aici, unde „gustul pentru formele vechi ale comicului este și gustul pentru burlesc și caricatură, pentru tehnica paiațeriei și a oricărei modalități a teatrului popular“⁸, cum sesizează un competent comentator al operei lui Caragiale. Draparea jocului într-un fundal

⁸ I. Constantinescu: Caragiale și începuturile teatrului european modern, pag. 70.

negru, cu apariții stranii, e dintr-o altă lume, tenebroasă, care n-are nimic de-a face cu încurcăturile amoroase ale lui Nae Girimea. Și, de altfel, nu e ciudat că tocmai Nae Girimea (Gabriel Constantinescu), „bărbierul“ care „regizează carnavarul măștilor“⁹, rămîne aici anonim și nedefinit? În general, tinerii au forțat liniile acestui „mimus“, au obținut efecte comice din împrejurări ilare și stări contrastante, dar au neglijat linia principală a qui-pro-quoturilor, deformînd-o, topînd-o într-o sarabandă stranie, cu personaje care se definesc pe apucate (Mița Baston, Crăcănel, Iordache, deloc Nae Girimea, Didina, Catindatul). O încercare, evident, așezată pe un fond ambiguu, din care mai lipsesc reliefurile și șlefuirile. Altfel — de ce îl situa Tudor Arghezi pe Caragiale „la fruntaria dintre Gogoi și Molière“ și caracteriza stilul său „aproape material, cu scobituri, cu reliefuluri, cu linii și arabescuri“¹⁰?

Alt drum i-a inspirat regizorului George Rafael același punct de obîrșie — „Moșii“. O „parodie în maniera autorului“, o „rapsodie scenică pe motive caragialeene“¹¹. Rapsodie mai mult, pentru că scenariul și jocul evocă o stare de vădită emoție în fața cuvintelor dătătoare de viață ale autorului și au, pronunțat, intenția nu de a evoca o lume, ci un univers mai sensibil, mai particularizat, poate al creatorului care descoperă o lume pe fondul giumbușlucurilor de bîlci, unde veselia e explozivă și toate sînt făcute pentru a stîrni voia-bună, a minuna și a ascunde cu desăvîrșire lacrima care ar da să se ivească. Regizorul a căutat aici motivele operei literare, a surprins ceva din geneza tipologiei, a dat, pentru prima dată, mărturie despre biografija scriitorului, despre acea parte a biografiei mai intimă și legată de aspecte mai puțin popularizate (dorința asiduă a copilului de a învăța, grija pentru soarta materială a mamei și a surorii sale) — totul sintetizînd o preocupare estetică de a releva „frumusețea magică a înlănțuirii cuvintelor“¹² în opera scriitorului.

⁹ *Idem*, pag. 160.

¹⁰ Tudor Arghezi: Scrieri, vol. 27, pag. 28—37.

¹¹ Valentin Silvestru: Originală introdusă în universul caragialian, *România literară*, nr. 51, 20 dec. 1979.

¹² Citat din caietul-program al spectacolului.

Mi se pare că este pentru prima dată când se încearcă o asemenea perspectivare a lumii personajelor lui Caragiale și, în orice caz, o experiență cam rară de a structura demonstrația scenică (dacă demonstrația poate fi numit jocul acesta plin de farmecul unei naivități duioase) pe o „melancolie generoasă“ care caută „sufletul ascuns al risului“. Experiența e binevenită și de efect — de efect artistic incontestabil, prin contribuția remarcabilă a actrițelor Gilda Marinescu, Anda Caropol și a excepționalului menestrel Horațiu Mălăele, care poate fi, cu o dezinvoltură surprinzătoare și cu farmec neobișnuit, poet și clown în același timp, comedian și corifeu. Ea derutează, totuși, pentru cine e prea obișnuit cu acidul vehemenței satirice a lui Caragiale și lasă o impresie de ne-finalizare. Pe spațiul aceluiași porți deschise cu ingeniozitate se putea „cuprinde“ mai mult, se putea „vedea“ mai mult. E un spectacol-eseu, realizat cu o spontaneitate studiată și cu o bucurie a jocului deplină, cuceritoare, și, dacă îi mai putem afla neconcordanțe (fragmentul din *Năpasta*, de pildă), sau propuneri încă reținute (evocarea personajelor din comedii ar fi putut duce, pe o filiație eseistică, la ascensiunea, încă necunoscută marelui public, din *Tîtircă*, *Sotirescu et comp.*), nu-i putem nega originalitatea contribuției și efectul salutar la investigarea universului caragialean dintr-un unghi ne-angajat încă de nimeni¹³.

¹³ O încercare de valorificare a tipologiei momentelor și schițelor caragialeene, pe un sens pronunțat satiric și cu vădit efect comic, izbutită, a făcut-o la Arad regizorul Dan Alecsandrescu în spectacolul *Moftangii din stagiunea 1969—1970*. Nutrim regretul de a nu fi văzut un alt mod de investigare a universului caragialean în spectacolul teatrului Național din Cluj-Napoca, distins, la sfîrșitul lunii februarie a.c., cu premiul I al Festivalului de teatru scurt de la Oradea. Contribuție extrem de ingenioasă a regizorului Alexandru Dabija, spectacolul este alcătuit din schițe și piesa într-un act *Conul Leonida* față cu reacțiunea. Totodată, notăm, pentru confirmarea unora dintre ipotezele menționate aici, atribuirea diplomei pentru cea mai importantă exegeză scenică și teatrologică lui Liviu Ciulei, în cadrul „Zilelor Caragiale“ de la Craiova de la sfîrșitul lunii ianuarie, pentru valorificarea artistică superioară a comediiilor lui Caragiale D-ale carnavalului, mai de mult, sub directoratul său, O scrisoare pierdută, ceva mai recent, în regia sa.

Tema nopții misterioase și furtunoase, aducătoare de coșmaruri și peripeții hazlii, pe care numai un suflet stăpînit de hidra dilatării lucrurilor o poate trăi devenind eroul ei comic, revine în spectacologia actuală, determinată, e adevărat, de condiția concretă a acțiunii. „Noaptea e teritoriul neliniștilor“, notează un critic, asemenea eroi ai ei pot deveni Jupîn Dumitrache și Conul Leonida, ca și bietul avocat din *Articolul 214* imaginat de regizorul Dan Micu în spectacolul Teatrului „Bulandra“, asaltat în vis de clienți fantomatici, ca niște umbre de coșmar. Ea poate deveni o temă de compoziție regizorală (ex.: *Articolul 214*), un pretext sau un motiv contrapunctic în desenul spectacolului (ex.: *Conul Leonida* în aceeași viziune regizorală a lui Dan Micu la Teatrul „Bulandra“), dar nu — cred — obiect de determinare comică. Sigur că pe teritoriul liniștii, al somnului și al viselor, se poate insinua neliniștea, realitatea contrazicătoare, care smulge aparențele și amenință să răstoarne echilibrul fragil. E un procedeu, nu e cheia investigației. De aceea, cred că echilibrul spectacolului Caragiale cu *Articolul 214* și *Conul Leonida* se menține structural pentru că procedeu n-a fost transferat unei alte funcții dramatice. Pentru spectacolul Teatrului „Bulandra“, linia de consecvență provine din interpretare — savuroasa etalare orgolioasă de cunoștințe a lui Leonida în persoana lui Victor Rebenjiuc, mimica uimită și plină de tîlcuri a lui Mircea Diaconu în Efișița, concentrarea expresivă a lui Gelu Colceag (Avocatul), alături de poze artificiale și compoziții fără stil (tînărul, fosta soție, tatăl fetei). Pentru ipoteza personală a lui Alexa Visarion (*O noapte furtunoasă*, la Teatrul Giulești), linia de consecvență provine din însăși logica propusă: ea nu se fixează pe elemente definitorii din universul piesei, ci din procedeuul piesei — *motivul nopții, dilatat ca o posibilitate dramatică mai ispititoare decît condiția reală a personajelor*. Un procedeu, în cele din urmă, în detrimentul personajelor, văzute aici ca „o lume urîță, cuprinsă de un frison grotesc“. Noaptea e „o stare de iritare a simțurilor, de dezlănțuire paroxistică, de slăbiciune și ferocitate“, dimensiunile fundamentale ale spectacolului devin „insolitul și monstruosul“¹⁴. Trebuie spus că, într-o bună parte a reprezentăției, regizorul menține consecvent, cu o profesionalitate severă, această viziune, și obține efecte de un comic incontestabil. Exegeza scenică e riguroasă, evidentă, și stîrnește un

¹⁴ Citat din caietul-program al spectacolului.

real interes. Dar, pe parcurs, se adună și puncte deconcentrate, care, în cele din urmă, dau spectacolului un final nedecis, derutant. Cred că observația cea mai justificată asupra cauzelor inconsecvenței a formulat-o Marius Robescu în succinta sa cronică din „Luceafărul“: „Ca o observație de natură mai generală, aș spune că desenul simplificat, redus, accentuând proeminențele de grosolanie și cinism ale personajelor caragialiene, e în definitiv lipsit de subtilitate. Grosolanăia acestora, reală, e înecatată de fapt într-un sirop de subțirime și de fandoseală. Cît despre cinism, el se manifestă îndeobște în chip spontan și candid, iar nu sombru și în-crîncenat“¹⁵. Am mai înfîlînit observația, altfel expusă și cu altă trimitere, și ea e de natură a ne da de gîndit dacă e bine, dacă e oportun, dacă e în sensul valorificării cu adevărat creatoare — pentru că posibil e, după cum s-a văzut și după cum e ratificată de practică posibilitatea oricărei interpretări personale — de a accentua și a investiga numai o latură a universului său comic, și nici a ceea ce esențială, cum ar fi cinismul și te-nebrele nopții: „Caragiale, în contemplația lui de artist, n-a fost niciodată un revoltat, după cum n-a fost nici un cinic; inteligentă strălucitoare, a preferat să rîdă cu poftă și să ne facă și pe noi să rîdem, ca un omagiu indirect adus vieții, așa cum este, nu cum ar trebui să fie, după norme ideale de etică sau după o viziune subiectivă“¹⁶. O lume urîtă,

¹⁵ Marius Robescu: Dificultățile înnoirii, „Luceafărul“, 22 sept. 1979.

¹⁶ Pompiliu Constantinescu: Ion Luca Caragiale, meridional și balcanic, în volumul „Caleidoscop“, Ed. „Cartea Românească“, 1974, pag. 234.

evident, anacronică pentru noi, dar o lume, cu sentimente și resentimente, cu aspirații reale, cu duioșii și sensibilități care reproduc, pe măsura epocii, duioșii și sensibilități ale tuturor timpurilor, deși ele par astăzi mai înăsprite și lipsite de fior. O lume urîtă și îmbătrînită, de acord, dar o lume vie, cu frumuseți reale pe care nu știi de ce în proiectarea unor exegeze scenice o înăsprim și o lipsim inutil de fior. Pentru dezlănțuirea paroxistică a instinctelor nu e nevoie de atîtea „figuri, voroave, carile scornesc risul și închipuiesc istoriile adevărate“¹⁷, cum definea Dimitrie Cantemir lucrarea comică. Dealtfel, din rezultatele obținute și în urma unor confruntări, se vede că nu pe acest drum se pot dobîndi adevăratele împliniri artistice, ci pe acela care fructifică ingenios, echilibrat, cu inteligență și fantezie, *universul realist al unei lumi vii*, care a trăit și s-a bătut pentru propria ei fericire, cu iluzia că se bate pentru o cauză mondială. Ar fi, cum spune însuși Caragiale într-una dintre scrisorile sale către criticul Mihail Dragomirescu: „vorba nu e să umpli lumea largă cu o operă, ci o operă strîmtă s-o umpli cu lumea; fiindcă o operă trebuie să trăiască în lung, nu în larg, ca o rază, care pătrunde drept înainte, nu ca un balon de la luminație, care se umflă în lături!“¹⁸.

¹⁷ Dimitrie Cantemir: Istoria ieroglică.

¹⁸ Șerban Cioculescu: Caragialiana, Ed. Eminescu, 1974, pag. 298.

NOTE

Opera unionistului D. Ralet

În colecția de istorie literară „Restituție“ a Editurii „Minerva“, cu merite însemnate în redescoperirea unor autori români care au contribuit activ la dezvoltarea culturii noastre (Gr. H. Granda, Radu Ionescu, Raicu Ionescu-Rion etc.), se publică opera uitatului D. Ralet, sub titlul principalei sale scrieri — „Suvenire și impresii de călătorie“. Intelectual de solidă cultură uma-

nistă, prieten al lui Kogălniceanu, Alecsandri, Cuză, Năgri, Ralet s-a distins prin răsunătoarele sale campanii unioniste în deceniul postpașoptist. A murit în prețuia înfăptuirii visului său (1858).

Pertinentul studiu introductiv al îngrijitorului de ediție, Mircea Angheliescu, stăruie atît asupra biografiei autorului, cît și asupra calității literare a operei, plasînd-o sub semnul romantismului și decelînd influențe ale unor distinși contemporani, printre care Alecsandri; dealtfel, acestuia, Ralet îi e tributar și în creația sa dramatică. Ni se restituie două monoloage în cea mai autentică descendență a „cîntecelor

lor comice“ (monoloage tipărite în 1857, alături de alte două scenete, *Păun Burlacul* și *Beșivul*, în volumul sugestiv numit *Scenete naționale*).

Citite azi, monoloagele *Harță* sau *Balaban Răzeșul* și *Pavel Clopotarul* prezintă particularități interesante. Ele sînt tipărite a-nume la București, pentru a servi campaniei unioniste.

Alte repere istoriografice furnizate de cercetătorul literar Mircea Angheliescu conturează figura unui exponent al pașoptismului și postpașoptismului românesc, credința acestuia în viitorul Principatelor Unite.

I. N.

■ AMZA
SĂCEANU

Arta,
ca mijloc
de comunicare
și
mai bună
cunoaștere
între oameni
(I)

De-a lungul citorva milenii, de când omul s-a recunoscut pe sine — într-una dintre ipostazele sale creatoare — artist, deci nu numai producând, ci și avînd conștiința că rodul muncii sale se constituie, delibarat, într-o operă de artă (intervenind, deci, în aprecierea acesteia, un criteriu estetic), se vor fi elaborat și se vor fi emis nenumărate definiții ale artei. Fie numai și o simplă enumerare depășește intenția noastră. Desigur că opera de artă a premers cu mult teoretizarea ei, după cum *utilul*, reducînd la esență o terminologie și speculații savante, a fost înaintea *plăcutului*. Între altele, aș putea să amintesc aici încercarea economistului german R. Bücher („Arbeit und Rhythmus“, 1896) de a explica apariția ritmului muzical — deci, geneza a cel puțin trei arte: dansul, muzica, poezia — din ritmul muncii. Ornamentația aplicată obiectelor primitivului, imitînd elemente ale naturii cu virtuți magice, explică, poate, apariția artelor plastice și a arhitecturii.

Fără îndoială că o astfel de explicație nu tinde să acopere întru totul apariția artei. În „Estetica“ sa, Tudor Vianu, considerînd interesante, pînă la un anumit punct, opiniile lui Etienne Souriau asupra artei, acceptîndu-i exagerările numai în măsura în care acestea constitu-

iau o reacție la estetica mistică — arta ca produs al așa-numitei inspirații —, refuză ideea că „orice creator de lucruri este un artist“. „Oricare ar fi meritele concepției lui Souriau — scrie Tudor Vianu — în vederea înlăturării artei cu alte forme ale muncii, ea rămîne totuși excesivă și în parte inexactă. Mai întîi, accentul pe care el îl pune pe caracterul de lucru al operei de artă... nu poate scoate în evidență particularitățile ei... Valoarea care o organizează ca un bun nu este o valoare reală“¹. Prin opoziție față de lucru, marele estetician român definește cîteva dintre trăsăturile operei de artă: în opera de artă întrevădem personalitatea artistului, îndemînarea, vigoarea și originalitatea sufletului său. Deci, opera de artă nu ne comunică în primul rînd utilitatea ei (iar de cele mai multe ori nici un fel de utilitate de ordin practic), dar ne transmite date ale personalității creatorului.

Desigur că aceasta nu exclude posibilitatea ca un lucru, un obiect, produsul unei tehnici manufacturiere, să tindă spre valoare artistică: „În sfîrșit, dacă onora dintre produsele tehnice manufacturiere sau mașiniste le recunoaștem o valoare artistică, împrejurarea apare numai atunci cînd ele scot în evidență originalitatea producătorului lor — cum lucrul se înțimplă de atîtea ori în vechiul artizanat — sau atunci cînd ele ating un anumit grad de perfecțiune. Activitatea manufacturieră și mașinistică pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activității artistice, în măsura în care ating originalitatea și autonomia perfecțiunii“².

Între numeroase alte definiții ale omului, am putea reține și pe aceea că omul este singurul animal creator de artă sau, și mai complet, singura dintre viețuitoare care comunică prin artă.

Printre curiozitățile de tot felul, citim și că plantele, sau unele plante, ar fi sensibile la muzică. În urmă cu cîteva ani, pe scenele noastre se juca o istorie năstrușnică, o comedie din lumea satului, cu două personaje descinzînd din Păcală și Tindală, care tărcaseră vacile în tot felul de culori pastelate, ca să le determine să mărească producția de lapte. Năstrușnicii beneficiau de o informație: animalele reacționează și ele la... artă. Desigur că am pomenit amănuntul numai pentru latura lui anecdotică; dar fenomenul, ca atare, și-a găsit explicații în fizică și în psihologie. Sunetul, culoarea

¹ Tudor Vianu, *Estetica, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 77.*

² Tudor Vianu, *vol. cit., p. 78.*

— elemente de care se folosește artistul, așa cum zidarul s-ar folosi de cărămizi sau sculptorul, de bronz —, pot determina unele reacții în lumea necuvîntătoarelor. Nu e vorba însă de emoție estetică, chiar dacă Goethe, exprimîndu-se, în poezia „Die Nektartropfen“, mai degrabă ca un poet decît ca un teoretician al artei, atribuia acesteia din urmă, așa cum ne amintește Tudor Vianu, puteri atît de mari încît să străbată întreaga fire, omul împărțind cu animalele bucuriile receptării. Reținem însă, tot datorită lui Tudor Vianu, că Schiller consideră arta drept apanajul omului: „Albina te poate învăța hărnicia, un vierme poate deveni maestrul îndeminării tale, știința o împarți cu duhurile superioare, doar arta, omule, o ai pe seama ta“.

Dacă omul este singurul capabil de emoție estetică, tot el, sau numai el, este singurul în stare să o creeze.

Existența mai multor niveluri la care se realizează comunicarea umană a preocupat îndelung estetica și filozofia. De pildă, René Berger scrie: „La un prim nivel, limbajul se înscrie în limitele unei comunicări perfect socializate, uzînd de norme stabilite, recunoscute de toți și fără variații posibile. (...) La un al doilea nivel, limbajul, socializîndu-se și normalizîndu-se pentru a răspunde nevoii de colaborare a ființelor între ele, răspunde de asemenea dorinței pe care o au oamenii ca să schimbe ceva care le aparține numai lor, pentru a simți și a încerca... originea, condițiile și destinul lor comun (...) În sfîrșit, la un al treilea nivel, comunicarea operează intercalînd în circuit relele privilegiate, care sînt operele de artă. Distincte de emițător și de receptor, intermediare între obiect și subiect, ele instituie un tip original de relații în care mesajul nu este deloc un dat care se emite și cu atît mai puțin unul care se transmite sau se recepționează, ci un fenomen care se constituie pe măsură ce curentul comunicării este în acțiune“³.

Opera de artă este, cu sau fără vrerea artistului, oglinda lui, și, la rîndul ei, opera se oglindește în sufletul contemplatorului. Vorbim, deci, despre opera de artă în măsura în care ea a fost nu numai creată, dar și contemplată. Or, această relație, acest raport dialectic, se realizează prin ceea ce aș numi comunicare; neîndoindu-ne că o astfel de comunicare trebuie să se producă în limbajul pro-

priu artei, excluzînd caracterul didactic, tezismul, tot ceea ce desparte, în mod artificial, forma de conținut. Astfel cred că poate fi interpretat reproșul pe care Engels îl făcea Minnei Kautsky, referindu-se la romanul acesteia, „Die Alten und die Neuen“: „Eu nu sînt nicidecum adversar al poeziei cu tendință, ca atare. Părintele tragediei, Eschil, și părintele comediei, Aristofan, au fost amîndoi adevărați poeți cu tendință, nu mai puțin Dante și Cervantes (...) Dar cred că tendința trebuie să reiasă din situația și acțiunea însăși, fără să fie scoasă în evidență în mod expres, și poetul nu este ținut să-i ofere de-a gata cititorului rezolvarea istorică pe care viitorul o va da conflictelor sociale zugerăvite de el“⁴. În același sens, cred că trebuie înțeles și îndemnul pe care secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, l-a adresat adesea oamenilor de cultură și artă: „Operele de literatură și artă au menirea de a înfățișa cît mai fidel, în *limbajul lor propriu* (subl. n.), realizările, preocupările, aspirațiile, gîndirea și simțirea maselor largi, populare“.

Ce ne comunică arta? Desigur că acesteia întrebări, sau mai degrabă aceleia dacă arta trebuie sau nu să comunice ceva, i s-au dat nenumărate răspunsuri. Fapt cert e că arta a comunicat întotdeauna *ceva*, chiar dacă ar fi să ne referim numai la emoția estetică.

Opera de artă ajunge uneori să se răsfrîngă într-atît în conștiința cunoscătorului care o contemplă încît acesta reușește să se confunde cu creatorul. „Nu este totul iluzie în mîndra bucurie care se amestecă cu degustarea frumuseții, scrie odată Gabriel Séailles, în orgoliul naiv al acelora care cu atîta ușurință se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului a devenit sufletul lor; ei se confundă, se identifică cu el; spiritul lor se construiește din aceleași idei; ei devin pentru un moment ceea ce artistul a devenit în cele mai bune ore ale sale: simt că se depășesc și se contemplează fermecați sub aceste trăsături eroice“⁵. Confuzie care a generat pentru unii și întrebarea dacă nu cumva diferențierea dintre cele două momente, creația și contemplația, este artificială.

O opoziție falsă — formă sau conținut — de foarte multe ori reprezentînd nu numai o dispută estetică, ci și una de ordin ideologic, a dus la absolutizări: opera de artă era, și este încă, apreciată

³ René Berger, *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București 1976, p. 123—124.

⁴ Friedrich Engels, *Scrisoare către Minna Kautsky. Marx, Engels, Despre artă*, Editura politică, București, 1967, vol. I, p. 7—10.

⁵ Tudor Vianu, *vol. cit.*, p. 18.

dindu-se întietate fie conținutului, fie formei. Așa s-au născut, pe de o parte, tezismul, cerindu-i artistului să comunice numai idei politice sau morale, pe de alta, arta „pură“, tinzând să elimine orice conținut, reținând numai forme, tonuri, excluzând orice legături ale operei de artă cu alte domenii ale activității umane, considerate valori extraestetice. Flaubert visa să scrie „o carte despre nimic“. N-a realizat-o, evident.

Cred, de altfel, că lucrul acesta e imposibil. Dacă putem face distincție între opere în care forma sau conținutul au precădere, e greu să credem că există o operă de artă care să nu comunice nimic. Expresionismul, care-și propune să elimine subiectul, ca să nu rețină decît forme și tonuri, să fie doar cutia de rezonanță a sentimentelor artistului în momentul creării operei, deci fără un program, fără un scop, nu exclude comunicarea. Opera de artă necesită imperios cele două momente, al creării și al receptării.

„...Opera de artă, afirmă același René Berger, propune — aceasta e calitatea ei — o nouă adecvare între semnele care o constituie și semnificația pe care o poartă acestea, semnificație pe care fiecare nouă privire o face mai amplă. Adecvarea formei la o semnificație prestabilită funcționează după modelul unui *rapel*, adică al codificării unei experiențe trecute; semnificația plastică este, dimpotrivă, un apel, un fenomen pe cale de constituire care face semne viitorului pentru a-i da formă“⁶. Ca urmare, problema educării publicului pentru receptare se pune cu acuitate, pentru că „receptorul fără cultură artistică se mulțumește, de fapt, să extragă din mesajul operei elementele proprii ca să identifice obiectele sau grupul de obiecte. Aici e vorba de o operație de recunoaștere. Opera este considerată ca un mesaj cifrat de artist și pe care spectatorul este asigurat că-l descifrează datorită reglajului tacit între emițător și receptor. Atitudine pe care o condamnă pe bună dreptate cunoscătorii care socot că opera nu s-ar putea niciodată reduce la comunicare, operînd la acest nivel“⁷.

Opera de artă nu este niciodată supusă unei simple descifrări, ea trebuie înțeleasă în semnificația ei proprie, de către persoane care trebuie să posede codul prin care mesajul ei este transmis.

Privitor la educația prin și pentru artă, „societatea își asigură... modele care re-

glează comportamentele și care, puse în acțiune prin exerciții repetate, sînt susceptibile de a fi transmise în mod eficient“⁸.

Cunoașterea artei începe și se desăvîrșește atît prin noțiuni cît și prin experiență, prin contact direct cu fenomenul artistic, care favorizează atît simțirea cît și înțelegerea artei.

Arta este o activitate integrată celorlalte activități sociale, ea nu este un mijloc de purificare, de Katharsis, cum spunea Aristotel, sau o simplă modalitate de a ne elibera de anumite pulsuni, după Freud.

Emoțiile artistice sînt mai puțin spontane decît cred unii teoreticieni, ele sînt rezultatul unei condiționări socio-culturale; rolul mediului social, al familiei, școlii etc. este de primă importanță, iar mesajul artistic este recepționat adecvat și integral în măsura în care receptorii au gradul de instrucție necesar pentru a-l înțelege realmente, în plan estetic, pentru că „mesajul artistic scapă normalizării care condiționează emisia, transmisia și recepția curentă“⁹. „*Pattern*-urile culturale, care sînt configurațiile după care se conduce societatea, nu există decît în și prin comunicare. Semnele se constituie în coduri prin care se stabilește comunicarea și ajustează comportamentele. Codul permite celor ce-l folosesc să se asigure că au de-a face cu un *mesaj comun* cu o configurație care, în contextul cultural propune, implică sau nu o reacție sau alta“¹⁰.

Creatorul emite, publicul recepționează. Problema se pune numai într-un singur fel: ce recepționează? Idei, metafore, imagini? „Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal. Dar după ce a *trăit* înfățișările vieții și lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adîncimea ei spirituală sînt făcute din aceste felurite valori de ordin eteronomic întreșute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are așadar o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Și ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri și mijloace. Hrănită din

⁸ *Idem*, p. 132.

⁹ *Idem*, p. 122.

¹⁰ René Berger, *Mutația semnelor*, Editura Meridiane, București, 1978, p. 128.

⁶ René Berger, *vol. cit.*, p. 119.

⁷ *Idem*, p. 121—122.

substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta arta se poate înălța la condiția mindră și solitară a unui lucru care își ajunge¹¹.

Arta este, deci, o formă a activității umane care comunică o emoție specifică, complexă — incluzând senzorialitate, afectivitate și inteligență; ea nu poate fi confundată nici cu știința, nici cu etica, influențând conștiința celui care o receptează cu atât mai mult cu cât forța ei estetică este mai puternică.

În acest sens cred că trebuie înțeleasă „condiția mindră și solitară a unui lucru care își ajunge”. Forța artei, virtuțile sale cognitive și educative nu pot să se declanșeze decât prin elementele ei specifice estetice: printr-un limbaj specific, care realizează comunicarea între artist și cel ce receptează opera de artă.

¹¹ Tudor Vianu, vol. cit., p. 80.

Creația artistică reprezintă un act de cunoaștere și realizează pentru cel care o receptează o funcție cognitivă. „Înșelăciune și iluzie — scrie Platon în „Sofistii” — alcătuiesc esența artelor, și scatorii trebuie puși în același rind cu sculptorii și pictorii, cu toți deopotrivă constituind categoria imitatorilor”. Sesi-zăm, chiar în această definiție care trădează și aversiunea lui Platon pentru artă, că arta reprezintă o comunicare. Cel care o receptează ia cunoștință, în mod imperfect, după Platon, de o realitate. O definiție apropiată zilelor noastre, sancționată ades de către George Călinescu pentru caracterul ei simplist și neconform cu specificitatea artei, ne spune că „arta redă realitatea”. Definiție contestată, de altfel, încă de la începutul secolului, de către Lenin: „Arta nu cere ca operele sale să fie recunoscute drept realitate¹²”.

¹² V. I. Lenin, Caiete filozofice, Opere, vol. 29, p. 48.

Sub auspiciile Comitetului de cultură și educație socialistă al Municipiului București și sub îndrumarea directă a Teatrului „Nottara” a luat ființă al treilea teatru muncitoresc (după cele de la Uzinele „Grivița Roșie” și de la Uzinele „23 August”), de data aceasta, la marea platformă industrială Pipera. În ziua de 3 martie a avut loc spectacolul inaugural al formației de teatru. O echipă de tineri actori amatori îndrumată de regizorul George Rafael a jucat în fața unui numeros public piesa lui Horia Lovinescu Ultima cursă, spectacol care a întrunit multe zeci de reprezentatii pe scena Teatrului „Nottara”. În aceeași regie și în același decor (care aparține după cum se știe lui Traian Nișescu), piesa capătă o nouă valorizare scenică prin actori. Ni se pare interesant acest experiment, pe care l-a făcut George Rafael, de a utiliza actori neprofesioniști în aceleași formule scenice în care au lucrat, s-au exprimat adică, profesioniștii. Impresia generală este aceeași ca și la spectacolul de la tea-

Teatru muncitoresc la platforma industrială Pipera

trul-mată. Dar, dacă acolo întâlneam mai multă profesionalitate (tehnică), deci încredere în mijloace actoricești proprii, aici observăm o mai mare încredere în rol, deci mai multă ingenuitate. În spectacolul de la „Nottara”, actorii își mulau rolurile pe personalitatea lor, deci mai multă cunoaștere de sine, aici actorii încearcă să se muleze pe rol, deci mai multă conștiinciozitate. Acolo am asistat la încercări de a se expune pe sine prin rol, aici de a expune rolul prin sine; ca urmare, nereușitele țineau acolo de cabotinism, adică de paradă a mijloacelor expresive nefundamentate pe emoție, aici, de afectul lipsit de știința nuanțării

expresive. Echilibrul între scop și mijloace, între motivațiile sufletești și capacitățile de expresie a fost atins în spectacolul de la „Nottara” de Ștefan Iordache (Sergiu Costescu), în spectacolul de la Pipera, de eleva Claudiu Dumitru (Cristina). Ceilalți actori neprofesioniști: electronistul Ion Rășinar (Sergiu Costescu), subinginerul Mihai Corman (Mihai Costescu), traducătoarea Otilia Constantin (Claudia), electronistul Alexandru Basarabean (Zamfir) și tehnicianul Romeo Brinzei (Negre) au făcut vizibile personajele cu sinceritate, dar fără prea multă profesionalitate, dealtfel, cum era și firesc. Dar, dacă unii profesioniștii uscați afectiv rămân meseriași utili ai scenii doar prin stăpînirea tehnicii, acești neprofesioniști pot deveni artiști adevărați prin o mai profundă inițiere. De unii s-ar putea să mai auzim. Noi le dorim, din parte-ne, realizarea de sine prin cât mai multe spectacole de valoarea acestuia.

C.R.M.

*Unu, doi, trei...,
maximum, patru*

Prietenul meu, meteorologul, mi-a scris că vine în București, la o reciclare și că preferă să stea la mine. Nu-i place la hotel, nu-i obișnuit. I-am răs-puns că-l aștept, că-l primesc bucuros, că toți ai mei vor fi încântați să-l ospetească; doar, vara trecută i-am umplut singurătatea stațiunii lui meteorologice, scriindu-i eu, atunci, că prefer să stau cu familia mea în cabana lui strimță de pe coama muntelui, nu-mi place la hotel, nu-s obișnuit. I-am amintit, în cuvinte calde, por-nite din suflet, ce vacanță frumoasă am avut, eu și ai mei, acolo, sus, departe de lumea dezlănțuită... Am trecut ușor peste aspectele nu tocmai vesele ale ireconciliabilului conflict dintre basetul meu și catirul lui, creaturi vltminteri pașnice, care, vreme de două săptămâni, s-au aflat în guerilă, fiecare căutînd, viclean, să-l prăvale pe celălalt în hăuri; n-are rost, mi-am zis, să umbresc frumusețea amintirii acelor zile, mai ales că nu vedeam cum s-ar putea re-edita conflictul: meteorologul meu nu pomenise nimic despre reciclarea catirului.

A venit, l-am smuls din forfota gării, care-l buimăcise, l-am văzut mulțumit de liniștea locuinței mele și l-am întrebat, ca o bună gazdă ce sînt, cum i-aș putea face zilele șederii sale în București cit mai plăcute. N-am fost peste măsură de surprins cînd am aflat că vrea să facă o cură intensivă de

teatru, știindu-l iubitor de cultură: o dată pe săptămînă, catirul îi aduce în samare, de-ale gurii și de-ale minții. Jumătate din povara blindului și răbdătorului său tovarăș de singurătate e alcătuită din cărți și reviste culturale. Am vrut să-l ajut, să-i fac recomandări, sugestii. M-a respins cu delicatețe, explicîndu-mi: el citește toate cronicile și, să nu mă supăr, dar mă știe pârtnitor, am alte criterii. Bun. M-am oferit să-i fac rost de bilete. Asta, da, mi-a zis și mi-a înmînat o listă cu titluri alese de el.

N-avea rost să fac vreun comentariu pe marginea preferințelor lui. În defnitiv, nu e om de artă, e om de știință, meteorolog, chiar dacă știința lui presupune tot atîta fantezie, improbabilitate, incertitudine și ambiguitate cît o operă de artă.

N-avea rost nici să-l contrazic. Trînd de atîta vreme izolat, rupt de lume, meteorologul meu nu mai are obișnuința discuțiilor în contradictoriu și poate reacționa imprevizibil, ceea ce n-ar fi fost în avantajul meu. Pe scurt, iată lista lui: Opus, unul... singur la Teatrul de Comedie; Emigranții și Lecția de engleză la Teatrul Mic; Conversație în casa von Stein, Inele, cercei, beteală și Craii de Curtea Veche la Teatrul „Not-tara”; Elegie, Trei pe o bancă, Aventură în banal, Cine se teme de Virginia Woolf?, Comedie de modă veche, Așteptîndu-l pe Godot, Monolog cu fața la

perete, la Teatrul Național; Dragă mincinosule la Teatrul Giulești; Conul Leonida, Cum se numeau cei patru Beatles? și Gin-Rummy la Teatrul „Bulandra”. Nu vă sare nimic în ochi? Mie, din prima clipă, ceva nu mi s-a părut tocmai obișnuit. Lista n-am alcătuit-o eu, nu pot fi învinuit că sînt tendențios, nici de maliție nu pot fi suspectat, totuși, nu vă sare nimic în ochi? Mă rog.

Zilele treceau. Seara, cînd venea de la spectacole, prietenul meu îmi vorbea inflăcărat despre nebulozități, cîmpuri barice, curenți ascensionali, fronturi de aer polar, ionosferă, erupții solare, toate, fenomene complexe, aflate sub atență observație a sateliților meteorologici care dau veșnic-eronatei previziuni a timpului o înaltă ținută științifică.

În ultima zi, cu puțină vreme înaintea plecării, solitarul meu prieten, pe care l-am suspectat în sinea mea că și-a ales spectacolele după criteriile unui om singuratic, izolat, care nu rabdă imaginea aglomerărilor umane, a forfotei, a vinzolelii, fie și pe o scenă, prietenul meu, meteorologul, m-a întrebat: cum se face că se joacă atîtea spectacole cu unul, doi, trei, maximum patru interpreți? N-au teatrele actori? Ba au, i-am răspuns, au, patruzeci, unele au șaptezeci-optzeci de actori. Și ce fac ceilalți, care nu joacă? mă sicîie în continuare amicul. Ei, mai joacă, mai așteaptă, mai fac instructaje, i-am răspuns eu, ridicînd din umeri cu o nepăsare demnă de un director de teatru...

Orice, teatru e operă de imaginație. Dar există imaginație care nu vrea să piardă contactul cu realul imediat, care se „ancorează“ în el pentru a-l extrage și stabiliza, a-l coagula la nivelul unei idei, și există imaginație care pornește din real pentru a se proiecta, și a-l proiecta, dincolo de el, în oglinzile difuz plutoare ale norilor, într-o stare eliberată de servituțile „stării civile“ — căreia cealaltă imaginație îi păstrează aparențele.

Teatrul poetic, transgresind lumea aparentă, este de natura trans-parenței acolo unde gravitația nu mai este ceșă știută, pentru că acea lume trans-mutată grăvitează în jurul propriei sale libertăți, decică prin postulatul creației. Ar fi, acesta, centrifug, în raport cu „celălalt“ teatru,

modări a cristalinului pentru citirea semnelor la lumina nopții. E vorba să nu te grăbești să cuprinzi în înțelesuri neînțelesurile, ci, prin relectură, să te lași cuprins de spovedania cuvintelor, până ce, pe-ncetul, din frecarea gândului peste imagini, se șlefuiesc lineamentele unui relief, articulate într-o rețea de înțelesuri. Față de clasică modalitate analitică, s-ar săvârși, această clarificare, sub semnul, analogic cel puțin, al metodei psihanalitice.

Descifrarea unui asemenea text, cum ar fi *Scioica de lemn* a lui Fănuș Neagu; la care cu precădere ne referim, mai comportă vertebrarea dramatică — din datele descifrate — a plasmei poetice, ridicarea unui parcurs de imagini la rang de temă călăuzitoare, care să

T
R
I
B
U
N
A

R
E
G
I
Z
O
R
U
L
U
I

■ DAN NASTA

Din experiența teatrului poetic

centripet, gelos să-i smulgă bulgărelui de viață resursele secrete, pe care le va descifra, dându-le preț probator. Teatrul poetic, dimpotrivă, păzindu-și cu gelozie evaziunea sa în „joc“, își va încifra amintirile pămîtene, pentru ca întoarcerea să fie un risc la nesfârșit aminat. Spunînd acestea ne este clar că procedînd astfel nu se neagă *realul*, ci doar manifestarea sa aparentă, tocmai pentru a forța o altă înțelegere a realului, o sporire și o forare a lui ; pentru a mijloci o revelație a unei ascunse esențe a existenței. Deci, nu reflectare, ci o meta-reflectare.

Datorită acestui cifru, teatrul poetic are un caracter ocult, ascuns în logica trans-reală, meta-reală, a limbajului metaforic, cu funcție *revelatoare*, de astă dată. Citirea și interpretarea unui asemenea text cer o altă pătrundere în substanța dramaturgică decît violența scalpelului rațional, analitic profesional, care poate provoca pierderea singelui poetic și moartea clinică.

Trebuie să te supui textului, să încerci să faci pluta în apele lui, pînă vei descoperi cerul în care se reflectă. Tehnica acestei lecturi e cea a răbdătoarei aco-

poată organiza, pe un temei ideatic, aleatorismul „jocului“ enigmatic la care toate personajele participă. Acest lucru e cu atît mai posibil, în cazul de față, și mai ne-arbitrar, cu cît dramaturgul și-a desfășurat balul replicilor din oracolul unor surprinzătoare intuiții — recuperabile în planul explicitării filosofice.

Este darul fînciar al poeziei de a releva depărtatele tărîmuri și noimele lor în oceantul ei străvăzător, oracular.

Lăsînd să se adune sub ochii minții noastre liniile de forță ale acestor fundamentale intuiții, ni s-a conturat, pe încetul, viziunea unei planete cu o *dublă polaritate*, pe axul căreia se rotește sfera *ei existențială*, avariată de repetate tamponări, gravitînd ondulatoriu sub atracția neliniștitoare a unui *mit*.

Dubla polaritate este oferită, în datele concret imagistice ale piesei, de către pămîntul Dobrogei, a cărui sevă Fănuș Neagu a trecut-o direct în singele scriiturii. „Pămîntul Dobrogei“ este un tărîm cultic, în care viața se săvîrșește între mare și stepă, atrasă de magnetul a două valențe, tărîmul acesta este fecundat dinlăuntru de misterul „bisericii din adîncuri“, arhaic depozit și atelier al

credinței care, pe scutul ei, a purtat în-săși istoria milenară a neamului.

Se mai sprijină acest tărîm cultic pe o prezență, cea a zeului tutelar, ascuns printre vii, mîncînd strugurii după o tehnică inițiatică: „mîncînd, zeul clipea foarte des. Iar de cîte ori clipea, se deschidea, în plină zi, încă o zi de poftă și de bucurie... Zeul clipea și se făcea o mulțime de zile într-o zi. O sută de zile, sau două sute și mai mult“. Acest zeu, cu sufletul întors și spre Bachus și spre Fan, zămislește în afară frenezia existenței, miraferează poftele și bucuriile, exaltînd mirajul. Între cumpănire și descumpănire, ca între zi și noapte, se rotesc anotimpurile interioare ale omului.

Sfera existențială este cea a unor ființe cu „viețile sfărîmate“ tînjind fiecare după un liman compensator; cum nici unul nu are forța să-și construiască un destin, se aruncă de pe trambulina visului de-a dreptul în Iluzie. Ciorovăile pe măruntele interese ale vieții se distilează în elixirul Amăgirii. Viața devine un joc, cînd meschin, cînd, mai ales, feeric.

Mitul care le răscolește existența și le oferă tema fundamentală existențială este cel al dragostei, al veselei ei întoarceri din moarte. Cum dragostea lor este ruinată, încercarea continuă de a-i reface integritatea după care sufletele lor însețează este o necesitate vitală. Vaporul care-i poartă pe „morții care-și serbează ziua morții din dragoste“ și care străbate acțiunea piesei, reîntorcînd mereu la suprafața apei dragostea înecată pentru a o cufunda mereu în adînc, a constituit pentru noi tema generînd dinamica parcursivă a spectacolului, menită să dea unitatea și soliditatea construcției dramatice, *mitul* însumînd atît mecanismul *sferei existențiale* cît și cel al *dublei ei polarități*. Acestea, în ceea ce privește concepția organizării dramatice a ideilor difuze la nivelul intențiilor și expresiei poetice.

Cît privește travaliul concret al înscenării, la nivelul încarnării actoricești și spectaculare, ni s-au impus cîteva *metode și tehnici specifice*.

Replica, în această piesă, fiind de scriitură nedezmințită metaforică, lirică, contrar replicii dramatice, directe și nude, se ivea riscul unui „bal de replici“, al unui foc de artificii verbal, neproductiv de-a lungul a trei acte. Pentru a înhăma

această risipă la carul piesei am folosit drept metodă de lucru *întoarcerea metaforei la real*. Metafora fiind o exaltare imagistică a unui real concret, trebuia regăsit contactul, priza cu realul care și-a generat metafora, altfel, zmeul — nepurtat de vîntul pe care s-a înălțat în văzduh — ar fi luat-o razna. Astfel, *metafora este convertită în argument dramatic*. (Ceea ce confirmă afirmația noastră că teatrul poetic nu este areal.)

Se mai punea problema stilului de joc. Întrucît numai atitudinea de „joacă“ a personajelor, trecînd rapid și ușor dintr-un registru în celălalt, de la mizerie la feerie, de la grav la derizoriu, putea încorpora materia semnificativă a dramei, ne-am propus și am propus actorilor un *joc funambulesc*, contrastant grațios și grotesc, a cărui spontaneitate și fantezie să valideze libertatea pe care limbajul poetic al piesei și-o ia față de obișnuitul limbaj al comportării individului în dimensiunea cotidianului.

De aici mai decurge o dominantă în lucrul cu actorii. Odată explicate concepția asupra spectacolului și punctele de sprijin în interpretare, s-a impus, într-o măsură foarte largă, apelul la *disponibilitatea* actorului în adaptările la semnificațiile descifrate odată cu acțiunea scenică, deseori revelate de ea. Fără această *disponibilitate*, improvizatia și spontaneitatea solidară ei, creativitatea actorului ar fi fost jugulate. Niciodată, în experiența mea regizorală, nu s-au forat străpungeri spre încorporarea semnificațiilor prin hățîșul imaginilor ca la aceste repetiții, grație capacității de înțelegere intimă, originală, a citorva dintre actori (Ștefan Radoff, Florian Pittiș), care au tras după ei dîra unor soluții interpretative în care s-au prins și ceilalți, nu mai puțin regizorul.

Deci, *construcția și aleatorismul* (sau spontaneitatea) constituie, în echilibrul lor contradictoriu, cheia unității unui asemenea teatru poetic, care nu-și lasă pătrunsă „taina“ la singura lumină a *raționalismului profesional*, ci are nevoie de orientarea părelnică a *sensibilității*, cu virtuți, însă, *divinatorii*.

Teatrul poetic, cu mutațiile lui insolite, ne invită să ne reevaluăm mijloacele pentru o captură derutantă și exaltantă, totodată, a unei tensiuni ideatice care să nu denunțe misterul imaginii, ci doar s-o facă străvezie.

CRONICA DRAMATICA

NEVOIA DE PROGRAM

Decernarea premiilor A.T.M. pe anul 1979, act cultural cu multiple semnificații în viața noastră artistică, ne-a prilejuit rememorarea unor mari spectacole, a unor adevărate evenimente, produse în urmă cu un sezon, pentru a ne adînci parcă mîhnirea pricinuită de zgîrcita apariție a valorilor în acest an.

S-a invocat și altădată, în paginile revistei, textul românesc valoros și încă nevalorificat, a fost citat actorul și deplîns resursele sale neutilizate, ca să nu spunem risipite, ne întrebăm, acum, unde se află regizorul, animatorul, directorul de conștiință artistică, cel care trebuie să fie totdeauna în prima linie, apt să modeleze tiparele teatralității contemporane? Întrebarea este întemeiată: trecînd în revistă producțiile anului observăm lesne un bizar fenomen de absentism regizoral. Dacă dăm la o parte reevaluările dramaturgiei caragialeene, dintre care s-au impus cîteva montări remarcabile, noi sub unghiul viziunii, și apoi unul sau două spectacole cu adevărat bune, ce au valorificat texte românești contemporane, bilanțul muncii regizorale „pe total” ne apare sărac... Regizori importanți nu și-au pus, pînă una-alta, semnătura pe afișele stagiunii, directori de scenă marcanți, nu ne-au invitat deocamdată* la mari premiere: Horea Popescu, Sorana Coroamă-Stanca, Sanda Manu, Harag György, Cătălina Buzoianu, Dan Micu, Valeriu Moisescu, Nicolae Scarlat, Mircea Marin... Lista poate continua. Alții și-au cheltuit gîndirea și forța creatoare în lucrări ușurele, care nu meritau atare investiții: Liviu Ciulei și *Gin-Rummy*, Alexandru Tocilescu și *Dulcea ipocrizie a bărbatului matur*, de pildă... Pe de altă parte, montări așteptate cu interes, opere relevabile, trec pe lîngă noi fără a fi izbutit să-și întipărească urma adînc, în solul stagiunii: a căpătat, oare, cuvenita greutate scenică,

* 14 martie, data scrierii acestor rînduri.

Floriile unui geambaș de Sütö András, scriere de amplă respirație dramatică, analiză lucidă a unei „deziluzii sociale”, într-un context istoric circumstanțiat? Spectacolul Teatrului „Bulandra” are merite neîndoielnice, în activizarea unor actori mai rar întrebuițați pe scenă, dar rămîne în ansamblu cu grave datorii față de piesă, debitor termenilor conflictuali, tensiunii de idei, și, în primul rînd, caracterelor ei puternice. A izbutit, oare, *Opinia publică* de Aurel Baranga, repusă pe afișul Teatrului Giulești, să aducă accente satirice suplimentare, să adîncească psihologia sarcastic pusă în pagină de către scriitor, în raport cu vechea ei înscenare? A sosit, în sfîrșit, *Godot*, pe prima noastră scenă, dar faimoasa operă se prezintă, într-un context descriptiv, fără adîncimile ei tragice, fără fior existențial, într-un spectacol de actori a cărui principală deficiență rămîne absența propunerii regizorale. Apoi, s-au înmulțit montările minore, „de plan”, cu texte ieftine, de presupus larg succes, reprezentării fără substanță, vidate de semnificații... *Gin-Rummy* (citată mai sus), adevărată bagatelă dramaturgică, în ciuda premiului prestigios care o însoțește, *Lecția de engleză*, melodramă banală, sau *Revelion la baia de aburi*, mărunta comedie benignă, mostre elocvente de repertoriu culinar. La un loc, toate aceste titluri ilustrează entropia regizorală, pe nesimțite instaurată în climatul nostru teatral.

Dacă ne plîngem de absența unui program în munca multor colective teatrale, în a altora, trebuie să deplîngem *absența* ca atare, și din nou să ne referim la vacanțele directoriale (prelungite), la vacanța răspunderilor, sau la eclipsa în care au intrat colective altădată prestigioase. Prea multe scene se mențin într-o stare de provizorat administrativ, definitivîndu-se parcă în schimb spiritul funcționaresc, rutina sau stilul de muncă improvizat! Să dăm din nou exemplul Teatrului de

Comedie, al Naționalului din Cluj-Napoca, ca să cităm scene mari, reputeate; sau, să ne întrebăm, de ce persistă o viață teatrală mediocră, cu ritmuri molcome și comode, la Turda, Pitești, Arad, la Botoșani, Sibiu, la Constanța... ?

Ne aflăm într-o etapă de concentrare a tuturor energiilor. Cerințe majore, de adâncă responsabilitate, s-au formulat în fața întregului front al culturii noastre. Sarcini uriașe revin cu precădere tea-

trului. Ele nu pot fi realizate meșteșugărește, sau „conștiincios“, prin bifarea contabilicească a unor titluri, prin introducerea conjuncturală a unor piese, sortite dintru început unei vieți scenice efemere. E nevoie de program, și, în primul rând, de animatori care să-l realizeze cu răspundere, cu devoțiune, cu pasiune și cu talent, pentru a reda stagiunii locul meritat în calendarul de realizări al teatrului românesc.

PIESA ORIGINALĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL MIC

EVUL MEDIU ÎNTÂMPLĂTOR

de Romulus Guga

Data premierei : 29 februarie 1980.
Regia : CRISTIAN HADJI-CULEA.
Scenografia : OCTAVIAN DIBROV. **Muzica : MIRCEA FLOREANU.**

Distribuția : NICOLAE ILIESCU (Hontorius) ; MITICĂ POPESCU (Ioachim) ; LEOPOLDINA BĂLANUȚĂ (Victoria) ; CARMEN GALIN (Gloria) ; JEAN LORIN FLORESCU (Judecătorul) ; NICOLAE POMOJE (Preotul) ; VASILE NIȚULESCU (Străinul) ; NICOLAE DINICĂ (Sergentul) ; MIHAI DINVALE (Al doilea soldat).

Un spațiu închis, izolat. Dincolo de zidurile împrejmuitoare bănuim pustietatea. Zidurile sînt cenușii, reci. Spre balcon, spre încăperi încă ascunse privirii noastre, urcă scări metalice. Mese primitive, lazi necioplite, de campanie, umplu spațiul. În oglinda turbure a unei bălți stă, scufundat pe jumătate, un trup omenesc. Un înecat? Nu, un manechin. Manechinele populează spațiul de joc. În podea sînt îngropate, pînă la umeri, manechine. La o fereastră, dincolo de care nu se zărește nimic, un grup de manechine așteaptă într-o nemișcată încredare. Sînt și armuri medievale, și fragmente de celebre fresce, mîncate de mușegai, sînt uși somptuoase, de castel luxos, dar și garduri de maidan soios, și gratii,



Leopoldina Bălănuță și Vasile Nițulescu

Nicolae Iliescu și Mitică Popescu



mai ales gratii. E o imagine halucinantă, un loc de departe, pe care Octavian Dibrov l-a închipuit cu rafinement și fan-tezie, vădind cultură teinică (sint trimiteri fără echivoc la artiștii Renașterii și la pictura suprarealistă) și arătând că a asimilat și experiența scenografică poloneză. Este decorul spectacolului cu piesa *Evul mediu întimplător* de Romulus Guga. Pus în relief de lumina acestui rafinat mînuitor al reflectoarelor care e Titi Constantinescu, decorul degajă o atmosferă stranie, de loc care a aparținut cîndva civilizației, culturii, iar azi e invadat de o speță primitivă, barbară. Curios, deși prima senzație este de șoc, atmosfera fiind aceea a unui univers oprimat, prin decantarea impresiilor crește bănuiala că avem de-a face cu decor și recuzită, pregătite pentru o reprezentație. Așa și este. Aici se pune la cale o reprezentație, o înscenare care să ducă la demascarea unui răzvrătit. Dar, toate astea le vom afla mai târziu. Deocamdată, la ridicarea cortinei, neliniștea noastră e sporită de sunetele seci, sticloase ale muzicii lui Mircea Florian, și de îndeletnicirile bizare ale personajelor care populează scena. E o lume pestriță, cum rareori găsești adunată laolaltă: un preot, o femeie fără vîrstă, o cocotă, un judecător cu balanța veșnic descumpănită, un bătrîn care stropește lujerul unei plante firave, doi militari care joacă table. Soldatul și caporalul poartă uniforme cenușii-gălbui, cum purtau naziștii, cum poartă mercenarii. Acțiunea pornește lent, dialogul curge banal, fără putere de seducție, într-o voită indiferență, pentru a coti, brusc, spre zone incendiare. Ni se înfățișează, așadar, într-o lume a opresiunii, unde viețuiesc laolaltă stăpîni și sclavi, oameni puternici și înfrînții lor. Sint în evul mediu, dar nu în acel ev mediu de care ne despart sute de ani, ci într-un ev mediu întimplător, cum spune autorul, într-un ev mediu foarte îndepărtat de sfîrșitul său, într-un timp contemporan, în care s-au prelungit tenebrele medievale, teroarea, asuprirea, vinătoarea de vrăjitoare.

Sîntem nu aici, sîntem altundeva pe planetă, dar pe planeta noastră, undeva unde se fac auzite tot mai des, tot mai amenințător, tot mai feroce, tot mai sfidător, glasurile neonazismului. E o lume ruptă în două: jumătatea stăpînilor și jumătatea sclavilor. După principii neomeneste, brutale, criminale: oameni superiori, născuți să stăpînească, și oameni inferiori, meniți să-i slujească pe stăpîinii lor. Lumea care ni se dezvăluie pe scenă, în spectacolul Teatrului Mic, e o lume închipuită, desigur, dar e o lume posibilă. Iar aducerea ei pe scenă e urmarea ecourilor pe care realitățile lumii le trezesc într-o conștiință neliniștită de timpul prezent, îngrijorată de amenințarea, deloc

închipuită, la adresa libertăților omenirii, la șansa și aspirația ei de a supraviețui. Romulus Guga, propune, de pe pozițiile unui scriitor comunist, un dialog cu lumea contemporană, provoacă în termenii unei parabole scenice o polemică violentă cu manifestările nedisimulate ale neofascismului contemporan, care-și justifică demeritele fapte prin așa-zisele texte filozofice elitiste, de tip fascist, ale „Noii drepte”. În acest dialog polemic stă punctul de maxim interes al piesei lui Romulus Guga. Cum se desfășoară lucrurile pe scenă, cum imaginează autorul conflictul dramatic? Simplificînd pînă la schemă, avem de-a face cu un subiect-capcană: în această lume claustrată, un soldat aparținînd elitei, un om „superior”, așadar, se îndrăgostește de o cocotă, de o femeie din rîndurile celor supuși. Faptul devine neliniștitor pentru superiorii soldatului nostru, pentru că îndrăgostitul începe să gîndească, să-și pună întrebări, să vrea mai mult pentru el, pentru iubita lui, pentru viitorul lor copil, să redescopere noțiunile de libertate, de dragoste, de democrație, altfel spus, începe să aibă o conștiință. Dacă lucrurile s-ar fi petrecut aidoma cu un înrobît, acesta ar fi fost suprimat fără târăgănare. Soldatul, însă, trebuie condamnat în baza unor dovezi certe, în baza propriilor mărturii, pentru a se stabili cu precizie, în ierarhia lumii lui, gradul de „contaminare”, de umanizare. Și este provocat să se destăinuie. Este provocat, se destăinuie și este spînzurat. Se va vedea mai târziu că toți cei ce-l inconjoară, iubita lui însăși, nu erau altceva decît interpreții unei farse sinistre, ticluite de Caporal, de Sergeant, de Plutonier... Se va vedea că iubita lui, Judecătorul, Femeia resemnată, Preotul, sînt, de fapt, soldații aceleiași monstruoase comunități dominatoare, puși vremelnic să-și joace rolurile fostelor lor identități. Farsa s-a sfîrșit. Martori neputincioși ai acestei crime fără temeii, Străinul și Al doilea soldat, într-un prim gest solidar, fug din acest loc de represiuie care este, aflăm, „Centrul internațional de recreere umană”. Destul de încîlcit, subiectul, cu toată simplificarea încercată. Construirea unei acțiuni simple, curgătoare, lesne de urmărit nu este punctul forte al lui Romulus Guga, o știm și din celelalte scrieri ale sale. Autorul se complică, îmbrăcînd totul într-o pîclă de vorbe care devin obositoare nu prin adevărul conținut, nici prin absența puterii de convingere, ci prin necontrolată repetare. În limpezirea înțelesurilor piesei, regizorul Cristian Hadji-Culea a investit cele mai multe eforturi și a făcut-o cu bune rezultate. Spectacolul său se edifice neșovăitor, are tensiune și forță de convingere, pulsează egal, la o cotă înaltă de captare a interesului. Tînărul regizor arată discernămint, putere de selecție, in-

ventivitate și doar rareori stârnește nemulțumirea noastră, prin excese, prin stridențe. El a avut la îndemină o trupă de excelenți actori pe care a îndrumat-o cu competență, cu maturitate. Soldatul Honterius este interpretat de Nicolae Iliescu în mod convingător, actorul dezvăluind treptat evoluția eroului său, dar, spre final, pare depășit de sarcina propusă, gesticulația devine abundentă și necontrolată, cu izbucniri sonore fără acoperire. Caporalul Ioachim îi prilejuiește lui Mitică Popescu o nouă incursiune pe teritoriul dramei. Actorul e foarte bun și ne propune un personaj uscat, cu gândirea redusă, instrument orb, pe cât de brutal cu supușii, pe atât de înfricoșat de superiori. Un glas metalic, o rostire sacadată, întregesc imaginea unei brute fără conștiință. Leopoldina Bălănuță, această mare actriță, înfățișează cu excelențe mijloace starea de destrămare spirituală a Femeii resemnate, abulia, și mai accentuat puse în evidență prin contrapunctarea din momentele „interogatoriilor“, care sînt, de fapt, incursiuni retrospective în vremea începuturilor căderii sale umane. Carmen Galin o joacă pe Gloria, cocota, iubita lui Honterius, cu știutele sale mijloace de farmec personal, dar, pe alocuri, arătînd o oarecare nesiguranță. Jean Lorin Florescu interpretează bine pe cel care altădată a slujit Justiția și care acum pune Justiția în slujba stăpînilor. Conștiința lui moale, înfrîntă, are vagi tresăriri de remușcare, repede reprimare. Preotul este jucat de Nicolae Pomoje. Trăsăturile sumare sînt, de fapt, ale personajului: o unealtă oarbă și mută, fără credință, cu mintea rătăcită. Străinul, nebunul cu floarea, cronicarul, personaj din afara acestei lumi, observator tăcut și neputincios al acesteia, are, în interpretarea lui Vasile Nițulescu, multă înțelepciune, candoare, lumină și omenie. Excelent este Nicolae Dinică, actorul cel mai convingător afirmat în această stagiune la acest teatru, creatorul unei canalii perverse, Sergentul. Simplu, naiv, apoi zguduit de ceea ce vede, revoltat, este înfățișat Al doilea soldat în interpretarea lui Mihai Dinvale. Nu încape îndoială că Teatrul Mic a făcut totul pentru a pune în valoare această nouă piesă a lui Romulus Guga. Nu încape îndoială că această investiție de încredere, muncă și talent se justifică. Oricîte rezerve am formula cu privire la virtuțile textului, oricîte obiecții am avea la transpunerea lui scenică, valoarea de ansamblu a spectacolului nu poate fi contestată. Cu atît mai puțin, importanța lui în sistemul de referință al actualei stagiuni.

Virgil Munteanu

TEATRUL „NOTTARA“

MAREA LUMINĂ ALBĂ

de Mihai Georgescu

Data premierei : 22 februarie 1980.

Regie și decor : DAN NASTA. Costume : LIDIA RADIAN. Coregrafie : CRISTINA HAMEL. Muzica : ȘTEFAN ZORZOR.

Distribuția : VALENTIN TEODOSIU (Marele rege) ; DAN NASTA (Deceneu) ; ELENA ALBU (Getina) ; MIRCEA JIDA (Florius) ; CRISTINA TACOI (Sarmia) ; RADU DUNĂREANU (Cotiso) ; GEORGE BUZNEA (Dicomes) ; VASILE LUCIAN (Coson) ; ION SIMINIE (Acornion) ; CONSTANTIN BREZEANU (Licinius). Corul : SANDA BÂNCILĂ, ANGELA CHIUARU, DOINA IONESCU-SIN, LIA SAHIGHIAN, VICTORIȚA DOBRE-TIMONU, VALERIU ARNĂUTU, ȘERBAN CANTACUZINO, VIORREL COMĂNICI, LUCIAN DINU, VASILE LUPU, GEORGE PĂUNESCU, ION POPA, VALERIU PREDĂ.

Acum 2050 de ani, în anul 70 î.e.n., cînd Burebista constituia statul geto-dac centralizat și independent, ai noștri, de pe aici de la Dunăre și Carpați, erau departe de a fi niște anonimi în arena politică internațională. De aproape jumătate de mileniu, domnii și împărații lumii antice aflaseră, prin intermediul nelipsiților grămăticici cunosători de elinie, despre „cei mai viteji și mai drepecți dintre traci“, singurul popor care, precum relatează Herodot, cutezase a se înfrunta cu suveranul ahemenid, cu „acel oaspe, / Ce din vechi se pomenește, cu Darius al lui Istaspe“, capul statului persan și totodată capul de serie al tuturor celor care, ca și dînsul, „nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt, / Cum veniră, se făcură toți o apă ș-un pămînt“. La vremea cînd își începea marele rege domnia, pe pămînturile acestea se încheiasă a doua epocă a fierului, aceea pe care istoricii o numesc „La Tène“ și în care, fecundînd, precum mult mai tîrziu, în anii Brîncu-

veanului și după aceea, curente care se încrucișau aici, la răspîntia tuturor vînturilor, geto-dacii au creat o civilizație și o cultură unitare, de o profundă vitalitate și originalitate.

Și tot în anii lungii sale domnii, Roma — care abia uitase de spaima răscoalei lui Spartacus — trăia o vreme de sîngeroase prefaceri și lupte pentru putere, cunoscînd, unul după altul, consulatul lui Pompei și Crassus, triumviratul și, în sfîrșit, investirea ca „dictator perpetuus“ a lui Cezar. În aceste condiții cînd, cu toate sfișierile interne, legiunile romane nu încetau a constitui o neconținută primădie, cînd marele rege ducea o înțeleaptă politică de cumpănire a forțelor aflate în luptă acolo, în apus, și dincoace, la Mediterană, oferindu-i alianțe lui Pompei, dar nedisprețuindu-l nici pe Cezar, ținînd gata o puternică oștire, dar folosind cu succes (ca și adversarii săi, dealtfel!) și un perfecționat sistem de spionaj și contrasponaj, în aceste condiții, zic, ne povestește „ceremonialul dramatic“ al lui Mihai Georgescu, Getina, fiica mezină a lui Burebista, se îndrăgostește de Florius Longinus, un arhitect roman potrivit lui Cezar și stabilit în Dacia. Iubirea lor e însă imposibilă în situația dată și cei doi vor sfîrși în mod

Cezar, dar devenit inutil după pieirea dictatorului), pe atît de poetică, cu pasaje de reală frumusețe este, revendicîndu-și cu just titlu puritatea din legenda tracului Orfeu și a Euridicei, așa cum i-o povestește Getina romanului, această idilă, mai cu seamă dacă n-o socotim decît ca pe un pretext pentru dezbaterea de idei care, deși nu tot timpul pasionantă și lesne de urmărit (oralitatea își are legile ei!), constituie, de fapt, miezul acestei lucrări dramatice. Căci între Burebista, Deceneu, generalii regelui și fiicele acestuia, iscoadele grecești și solul roman se desfășoară bogate dialoguri privind probleme fundamentale, ca libertatea, credința, vitejia, dragostea de patrie, și anume la un mod în care, dacă n-am cunoaște nivelul de cultură al lumii geto-dace, dacă n-am ști la ce culmi de deschidere și subtilitate a ajuns filozofia elenistică, chiar dacă nu întotdeauna pe deplin asimilată de personajele piesei, ne-ar mira arguția polemică, ne-ar mira dezinvoltura ateistă cu care cochetează, parcă, însuși Deceneu, ne-ar mira cîte-o replică a lui Burebista, precum că „dreptul de proprietate e murdar de omenesc“ sau legătura pe care o face același între stîrpirea viței de vie și profiturile unor ... „bootleggers“. Peste toate acestea, vom spune că, punînd în scenă *Marea lumină albă*, spectacol care se încadrează în anul jubiliar 2050, Dan Nasta, regizorul de aleasă intelectualitate pe care-l cunoaștem, a sesizat atît scintila de idei și unda de lirism pe care textul i le sugera, cît și, mai ales în scena finală, valențele de „mister laic“ specifice folclorului nostru; ca interpret al lui Deceneu, el a fost un prelat care știe multe, în orice caz, mai multe decît spune. Valentin Teodosiu a schițat un Burebista (pe care, dorindu-și-l, poate, prea „înțelept“, l-a păgubit puțin de viitoare) aruncînd în luptă toate însușirile unui excepțional conducător. Elena Albu (Getina) a adus farmec și prospețime; Mircea Jida (Florius) a fost un roman mai apropiat de Horațiu decît de Brutus; Cristina Tacoi (Sarmia), bună, în singura scenă a piesei într-adevăr străbătută de fior tragic (scena lamentului matern). Au mai jucat Radu Dunăreanu (Cotiso), George Buznea (Dicomes), Vasile Lucian (Coson), Ion Siminie (Acornion) și Constantin Brezeanu (Licinius), ca întotdeauna, impunătoare prezență scenică, în ciuda unui rol (oare, de ce?) fizicește ingrat. Elegant și funcțional, decorul lui Dan Nasta; dar de ce atît de funebre, costumele (Lidia Radian) femeilor, mai ales al Getinei, care, spre deosebire de sora ei, e mai degrabă o Isrnenă decît o Antigonă?



Valentin Teodosiu și Cristina Tacoi

tragic, zidiți de vii — precum în finalul *Aidei* sau, dacă preferați, ca în legenda meșterului Manole.

Pe cît de firavă ca intrigă (după cum firavă e întreaga urzeală dramatică, începînd — sau sfîrșind — chiar cu sacrificarea lui Florius, gîndită inițial ca un act politic menit să dea satisfacție lui

Radu Albala

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TÎRGU MUREȘ —
SECȚIA MAGHIARĂ

UȘA NU E ÎNCUIATĂ

de Kocsis Istvan

Data premierei : 8 februarie 1980.
Regia : HUNYADI ANDRÁS. Scenografia : SZAKÁCS GYÖRGY.

Distribuția : CSORBA ANDRÁS (Tatăl); FERENCZY ISTVÁN (Fiul cel mare); RÉPÝ ÁRPÁD (Fiul mijlociu); ZAKARIÁS KLÁRA (Fiica); ZALÁNYI GYULA (Fiul mezin); SZÉKELY ANNA (Mama); FERENCZY CSONGOR (Gazetarul).

Autorul jucat la Tîrgu Mureș și-a făurit un loc aparte în galeria dramaturgilor maghiari din România, printr-un ton și o viziune acut personale. Eroi săi sînt, mai întotdeauna, oameni care-și caută cu obstinație adevărurile și-și urmăresc idealurile, independent de mediul și epoca în care viețuiesc. Protagonisții au avergură, ei afirmă cu patimă și propovăduiesc cu fervoare convingerile care-i animă. E un teatru grav, dificil, piesele sînt partide de șah greu de montat. Înfruntările și confruntările se desfășoară de obicei într-un cadru static, podiumul unor „încrucșări de floretă” în care „adversari” sînt, de fapt, ideile ce-i determină la acțiune pe eroii lui Kocsis. În *Magellan*, de pildă (piesă jucată la Satu Mare în 1976), navigatorul care demonstrează prin călătoria sa că Pămîntul e rotund este privit ca un om posedat de ideea necesității acestei experiențe, capabil să pășească peste vidul legăturilor sale imediate cu oamenii (cu echipajul, cu neîncercătorii „controlori” de navigație, acreditați de stăpîni săi pe lîngă el), pentru că are o desăvîrșită stăpînire de sine, înțelegîndu-și și văzîndu-și întreprinderea în proiecție istorică. Ipoteza prezintă riscuri : contrastul dintre restricțiile îndurate de omul și oamenii implicați și idealul în slujba căruia se pun acțiunile lor poate proiecta întreaga lucrare dramatică în teritoriul gratuitului. Mai intervine și povara explicațiilor, a scenelor justificative, care frînează cursivitatea, iar Kocsis nu știe îndeajuns a se feri de ele. În *Numărătoarea copacilor* (piesă jucată în premieră pe țară tot la Satu Mare, unde Kocsis e „autorul casei”, apoi scenariu TV realizat la emisiunea în



Un spectacol de cameră...

limba maghiară), operează cu o situație-limită : un ofițer german S.S. își tratează schizofrenia cauzată de război prin procedee bizare aplicate în instruirea soldaților săi și în acțiunea de pedepsire a unei așezări de mineri ostile, intrate în grevă. Aici, partida devine mai interesantă, dar și mai riscantă, miza e mai mare, sînt sute de vieți în joc ; în subsidiar, dramaturgul încearcă o critică acerbă a personajului minat de o gândire aberantă, sugerînd ororile războiului și prin existența unor psihopați care impun celor subordonați funestele lor născociri.

Ușa nu e încuiată, cea mai recentă pagină a dramaturgiei sale, situează confruntarea în contemporaneitate. O dramă simplă, sesizabilă în primele zece minute : un gazetar cercetează destinul unei familii în care, în urma unor schimbări abuzive, tatăl, fost primar în anii '50, ajunge portar de uzină. Familia are o mamă gen cloșcă și patru copii. Odraslele au, fiecare, drumul său, iar gazetarul are menirea să scoată din buzunar o oglinjoară în care acestea, privindu-se, să vadă : 1) în ce măsură reproduc existența tatălui ; 2) ce e de făcut cu personalitatea lor, evoluată, în cazul băieților, doar pînă la nivelul hedonismului elementar. Întăritată de demersul lipsit de sfiial al gazetarului, care, cu tenacitate și dezinvoltură, îi determină să se spovedească, familia întoarce foaia și trece la atac : el, stimabilul publicist, de ce înzornează realitatea, scriind „pitoresc” despre realizări și succese ? Din incriminați, tatăl și copiii săi devin cei care cer socoteală, în numele adevărului existenței lor. Piesa nu rămîne, însă, în stadiul debaterii despre morală unui anume tip de ziarist, culegător de declarații-șablon. Cînd cele două tabere se așază, în final, „la masa tratativelor”, devine clar că

de-aici încolo piesa ar putea să semnifice viitoarele deschideri ale teatrului lui Kocsis; dar, pînă atunci, piesa se termină. Deocamdată, personajele sale suferă de logoree, conflictul e pus între ghilimele, iar carnea lor e în mare parte confecționată din carton presat.

Regia (Hunyadi András) și scenografia (Szakács György) au intenționat un spectacol de cameră, în care ideile să poată fi lesne contemplate. Au adăugat, la caracterul static al piesei, lipsa de mișcare ori atitudini deliberat metaforizante (de pildă, personajele rătăcesc din cînd în cînd cu privirea asupra unui orizont confecționat din pantaloni cenușii; motivul: pe acest parcurs al acțiunii n-au avut text!). Tonul de conversație sub care mocnește focul pasiunii produce o exagerată economie de gest și mijloace, ce ne trimite cu gîndul la un spectacol de teatru la microfon. E adevărat: cuvintele se rostesc articulat, replicile conțin intenții, dar, în rest, ce se întîmplă? Se mai fumează mult și se bea pălincă (în limbajul recuzitei: apă) și, din cînd în

cînd, cite un personaj se ridică de pe scaun, vine la rampă ori face cîteva mișcări pentru destinderea nervilor. Năpăstuiți de simulacrul teatrului de idei, actorii fac tot ce pot, și lor li se cuvine toată prețuirea. Cu deosebire lui Csorba András (tatăl), lui Ferenczy Csongor (gazetarul), lui Ferenczy István (fiul vîrstnic) și studentei Zakariás Klára (în rolul fiicei, costumată în dezacord cu caracterul personajului); ei sînt conștiincioși, își compun partituri artizanale, variați-uni pe o temă dată, care temă, în esența ei, e lipsită de miros, de gust, de sare și piper. Personajele sînt enunțuri, puse să se înfrunte în numele unui conflict dinafara piesei, nenumit. Peisajul arată ca după bălăie.

Cît despre titlu, el vrea să însemne: poți pleca, tovarășe gazetar, nu te reține nimeni, dacă n-ai chef de confesiuni, de nopți în care nimănui nu-i e frică de... Virginia Woolf.

Teodor Sugăr

PIESA ORIGINALĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL „BULANDRA“

FLORIILE UNUI GEAMBAȘ

de Sütő András

Drama *Floriile unui geambaș* de Sütő András s-a jucat pentru prima oară în 1975, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. În 1978 a fost reprezentată pe scena Teatrului Național din Tirgu Mureș, iar recent a avut loc premiera bucureșteană, la Teatrul „Bulandra“.

Iată o opțiune de repertoriu, ne-am zis, care ne poate face să uităm păcatul Teatrului „Bulandra“, de a fi renunțat la marile bătălii artistice, ajutîndu-l să recîștige un prestigiu aproape pierdut, și care se cuvine, deci, a fi lăudată.

Înscrisă sub semnul teatrului de actualitate, exprimat în forma parabilei istorice, drama-dezbatere *Floriile unui geambaș* (pe larg analizată în paginile revistei*) are în centru iluzia omului simplu și cînstit că echitatea socială poate fi restabilită prin intermediul justiției feudale și deznădejdea sa, pricinuită de modul

* „Teatrul“, nr. 8/1975; nr. 3 și 5/1979; nr. 1/1980.

Data premierei: 15 februarie 1980.

Regia: IOAN TAUB. Scenografia: MIHAI MĂDESCU. Muzica: ȘTEFAN NICULESCU. Versiunea românească: VERONICA BĂRLA-DEANU.

Distribuția: ION COCIERU (Michael Kolhaas); MIHAELA MARINESCU, MICAELA CARACAȘ (Lisbeth); ION CARAMITRU (Nagelschmidt); DINU NEAGOE (Herse); GINA PETRINI (Maria); AUREL CIORANU (Baronul Wenzel von Tronka); DINU DUMITRESCU (Baronul Günther); ION LEMNARU (Franz Müller); ALEXANDRU MARTINESCU (Kalheim); MIHAI BADIU (Hinz); EMIL REISENAUER (Kunz); GEORGE OANCEA (Eibenmeyer); DUMITRU DUMITRU (Zauner); GEORGE ANDRESCU (Mann); MIHAI VASILE BOGHITĂ (Administratorul, Călăul); SIMION HETEA (Vameșul); HANS HUPRICH (Mercenarul); LUCIA TERBESCU (Sora Antonia); NICOLAE LUCHIAN BOTEZ (Martin Luther); PAUL DOMBI (Heinrich). Corul femeilor: ANCA VEREȘTI, DOINA MAVRODIN, NORA GION, ROXANA IONESCU, LUCIA TERBESCU, ADRIANA MOCA, ANCA DUMITRESCU.



Ion Cocieru și Ion Caramitru

samavolnic de exercitare a puterii de către cei ce apără interese de castă. O partitură reprezentativă pentru ceea ce ne place să numim o reevaluare din unghi contemporan a unei teme clasice.

Desfașurându-și acțiunea prin „infierbin-tarea“ treptată a ideilor ce se confruntă în jurul dramaticului destin al geambașului Michael Kolhaas — pe care simțul său justițiar îl determină în cele din urmă să-și facă singur dreptate, în spiritul răzvrătitor al lui Thomas Münzer și împotriva preceptelor împăciuitoare ale lui Luther — piesa deschide creatorilor de spectacol perspectiva unor pasionante explorări în structurile realităților sociale și psihologice ale epocii. *Dialectica ideilor* dă naștere *tensiunii omeneste* a dramei. Drumul sinuos al înșelării și apoi al iluminării conștiinței eroului are un anume mister, ce se dezvăluie treptat și produce revelații cu caracter generalizator. Ideile piesei se încorporează în personaje-argument pline de culoare, de viață. Scriere cu un puternic suflu romantic, eroic, într-o limbă bogată, deosebit de expresivă, *Floriile unui geambaș* este o chemare la atitudine revoluționară.

Bun profesionist și bun cunoscător al operei lui Sütö, regizorul Ioan Taub a propus o lectură în planuri scenice largi, inspirată din tragedia antică; un cor de femei — uriașe păsări negre ieșind din stâlpi de piatră — psalmodiază fragmente de text concentrând înțelesurile piesei și comentează melopeic întâmplările. Inserțiile muzicale ale corului (muzica, Ștefan Niculescu), în care se deplînge soarta eroului și se avertizează spectatorul asupra nenorocirilor ce-l vor pîndi în viitor, nu ni se par inspirate; ele dilată acțiunea. În loc s-o concentreze, deplasînd conflictul și întâmplările într-o zonă exterioră dramei. Formula aleasă de regizor — oratoriu în stil de tragedie antică — trimite piesa lui Sütö András înapoi față de timpul acțiunii. În loc să condenseze episoadele într-o expunere tensionată a conflictului, spectacolul narează piesa, aburînd conjunctura istorică, ceea ce ra-refiază semnificațiile, reducînd din forța și claritatea mesajului. Oarecum lipsită de accente, fără o idee artistică majoră care

să o impună în memoria intelectuală și afectivă a spectatorului, montarea transmite doar o parte dintre sensurile piesei.

Ceea ce e, și cit e, expresiv și limpede apropiat de noi, în acest spectacol, se sprijină pe cițiva interpreți. Prezența lui Ion Cocieru în rolul lui Michael Kolhaas a fost decisivă pentru conturarea viguroasă, statuară, a eroului. Actorul a jucat cu eleganță și naturalețe, cu măsură, dezvăluînd demnitatea și omenscul partituri. Au lipsit însă nuanțe, relieful spectaculoaselor mutații produse în conștiința personajului. Deși în seara premierei părea să nu fie în cea mai bună formă a sa, Ion Caramitru a dat o undă de candoare, de melancolie aspră, bărbătească, intransigentului revoluționar Nagelschmidt. S-a mai impus atenției și Ion Lemnar, prin capacitatea sa de interiorizare, prin talentul de a reliefa sobru, cu inteligență, cu economie de mijloace, demonismul și fățărnicia birocratizantă a lui Franz Müller. O mențione pentru Gina Petrini, care a dat doicii viață și culoare.

Spectacolul e lipsit de întruchiparea lui Luther pe măsura importanței rolului său în desfășurarea dramei protagonistului. Nicolae Luchian Botez a prezentat doar o schiță a reformatorului ajuns să propage chemarea la ordine, la supunere, la tihnă și resemnare.

Ne-a surprins, totuși, faptul că un text cu o atît de bogată tipologie, cu roluri de largă respirație, dar și cu apariții ce devin reprezentative printr-o singură replică, n-a putut prilejui remarcabililor actori de la „Bulandra“ măcar o creație demnă de memorat. Păcat!

Valeria Ducea

TEATRUL DE STAT DIN TURDA

POVESTEA DULGHERULUI ȘI A FRUMOASEI SALE SOȚII de Radu Stanca

„Legenda dramatică“ a lui Radu Stanca este, de fapt, o tulburătoare parabolă, într-o atmosferă de basm, alcătuită, eclectic, dintr-o sinteză de mitologii, mistere și

balade medievale. Frumoasa soție a dulgherului din această poveste cu filcure imprevizibile, care nu cunoaște, în dragostea pentru soțul ei, nici oboseala, nici resemnarea, vînzîndu-și Uritei puțin cîte puțin din frumusețea sa, în schimbul libertății perpetuu amenințate a bărbatului, nu mai este un caz tragic particular; ea depășește cadrul, cu sugestii melodramatice, al jertfei pe altarul iubirii, pentru a deveni simbolul unei sociogonii sceptice. Motivația acestei jertfe este de natură socială. Alcătuirea socială în care se petrece teribila dramă a Dulgheritei, a cărei frumusețe se împuținează de la o zi la alta, ca orice banală valoare materială, modul cantitativ în care este evaluată și lichidată frumusețea ei, ne duc cu gîndul la o veritabilă „societate de consum“, în cea mai actuală accepțiune, o societate în care toate valorile sînt negociabile, inclusiv cele morale și estetice, considerate sacre.

Abia de la acest nivel se deschid înțelesurile adînci ale ciudatei lucrări, ce debutează ca o piesă pentru copii și sfîrșește ca o dramă modernă, acuzînd agresivitatea unei întocmiri ce maculează frumosul și îl transformă în bun de consum. Nu drama psihologică și existențială a femeii îndrăgostite, trădăte și învinse, îl interesează pe Radu Stanca, ci revoltătoarea tranzație a valorilor estetice, posibilă într-o societate cinică, a cărei obsesie este sacul cu bani, valuta, negoțul — ceea ce răstoarnă raportul firesc dintre frumos și urît (bine și rău). O subtilă împletire între etic și estetic, cu sugestia că frumosul este la fel de indispensabil ființei umane ca și binele, este, iarăși, una dintre dimensiunile piesei. Frumoasa și Urita nu mai pot fi tratate, în acest caz, ca personaje realiste într-o dramă realist-psihologică; ele devin simboluri estetice și etice. Am omis cu bunăștiință, din aceste considerații, finalul piesei, scris în cea mai bună tradiție optimistă a basmului. Frumusețea jertfită este restituită, lucrurile se așază în ordinea lor pozitivă, dar întrebările formulate în prima parte rămîn tulburătoare.

Experiența în domeniul regiei de teatru pe care o repetă Nicu Gheorghe (după un spectacol pe scena Teatrului din Sibiu, cu *Provincialii* de Constantin Cubleșan) ni se pare cu totul lipsită de ambiții, regizorul subordonîndu-se, fără orgolii, nevoii de spectacol pentru copii, formulată de teatru. Scenografia (Geta Solomon) — decoruri abundent ilustrate și violent colorate, costume vag medievale, catifele și fundaluri de pînă pictată — impune un stil desuet întregului spectacol. Există, desigur, și în text temeuri pentru un spectacol-basm. Problema era, însă, de a depăși pretextul neoromantic al *Poveștii dulgherului și a frumoasei sale soții*, pentru a atinge mie-

Data premierei : 21 februarie 1980.

Regia : NICU GHEORGHE. Scenografia : GETA SOLOMON.

Distribuția : MIRCEA COSMA (Dulgherul) ; ADRIANA GADALEAN (Soția cea frumoasă) ; ANA PĂDEANU-FLORESCU (Baba) ; MIHAI IONESCU-VRANESŢI (Ispravnicul) ; GEORGE BOSSUN (Bogatul) ; MARIA JUNGHIETU (Urita) ; GABRIEL CHIREA (Isprăvnicul I) ; VASILE IUŞAN (Isprăvnicul II) ; ILEANA HARŞA (Slujnica) ; MARIA VORONCA-SMARRANDACHE (Crişmăriţa) ; ION DAN (Crainicul împărătesc) ; SANDA NICOARĂ (Un sol).

zului socio-filozofic al piesei. Personajele fiind, în spiritul basmului, net polarizate — „frumoşi“ și „urîți“ („buni“ și „răi“, în echivalarea etic-estetic specifică lui Radu Stanca) —, cea mai dificilă sarcină revine actorilor care interpretează cuplul pozitiv, și anume lui Mircea Cosma (Dulgherul) și Adrianei Gădălean (Soția cea frumoasă). Convingători prin datele fizice, ei au de rezolvat relativa monotonia a rolurilor pozitive. Mircea Cosma acoperă, ca prezență scenică, datele personajului, dar o pasivitate, care îl cuprinde pe neașteptate, îl face egal și lent în reacții. Adriana Gădălean își rostește vibrant textul (uneori prea „frumos“), rezolvă chiar problema deloc ușoară a simplității sacrificiului, dar obligația de a se păstra de la un capăt la altul al reprezentației în interiorul unei singure stări dramatice (resemnarea în jertfă) netezește relieful interpretării sale. În rolul Babei, Ana Pădeanu-Florescu exagerează accentele pe tipul generic al Vrăjitoarei. Antrenant și mobil, Mihai Ionescu-Vrănești (Ispravnicul), corect, George Bossun, desenînd duplicitatea și cinismul Bogatului. În rolul Uritei bogate, Maria Junghietu intuiește caricaturalul, dar metamorfoza din partea a doua o surprinde, rezultînd o stare de crispare solemnă. Gabriel Chirea (Isprăvnicul I) și Vasile Iuşan (Isprăvnicul II) compun apariții de culoare prin supralicitarea parodiei. Energică, în caracterul tradițional al Crişmăriței, este Maria Voronca. Ileana Harşa, în prima ei apariție pe scena turdeană, este dezinvoltă și expresivă în rolul Slujnicei. Mai șters ni s-a părut Ion Dan în rolul Crainicului împărătesc. În general, teatrul a asigurat o bună distribuție, căreia regizorul i-a cerut mult mai puțin decît putea da, într-un spectacol cu o piesă bogată în sugestii, ce-și așteaptă încă o lectură scenică adecvată.

Mircea Ghițulescu

ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

AȘTEPTÎNDU-L PE GODOT

de Samuel Beckett

Data premierei : 14 februarie 1980.

Regia : colectivă (coordonator, GRI-GORE GONȚA). Decorul : PAUL BORTNOVSCHI. Costumele : CON-STANTIN RUSSU. Traducerea : GELLU NAUM.

Distribuția : MARIN MORARU (Estragon); GHEORGHE DINICA (Vladimir); SANDU STICLARU (Pozzo); GRIGORE GONȚA (Lucky); ALEXANDRU POP (Băiatul).



Gheorghe Dinică și Marin Moraru

Grigore Gonța și Sandu Sticlaru

Prima piesă a lui Beckett și cea mai „populară”, intrată în 1980 în circuitul vieții noastre teatrale, firește nu mai poate să producă reacția stupefiantă și nici șocul din momentul lansării ei scenice — 1953 — la cîțiva ani buni după scrierea piesei (1946—47). Timpul a amortizat șocul. Godot a venit la noi cînd nimeni nu se mai aștepta și nu-l mai aștepta, cînd nimeni nu se mai gîndea la el, cînd s-a stins obsesia semnificațiilor sale și s-a domolit ispita contagioasă de a-l reprezenta. Neașteptata lui sosire îi face pe mulți să tresară (contratimpul e pricina !) și provoacă o anumită derută în rîndurile unui public tînăr, nepregătit pentru această tardivă întîlnire. O cauză a primirii blazate o detectăm în frecvențele contacte cu numeroasele pastişe, copii, clișee, scrieri de sorginte și motivații beckettiene, cu lucrări ce-au tras fire din această capodoperă și cap de serie al unei literaturi specifice ; cunoscîndu-le, înainte de a fi intrat în relație directă cu originalul, s-a riscat pervertirea judecăților publicului. Este și acesta un aspect al tectonicii programărilor culturale, care ar merita să intre în atenția sociologilor culturii. Așadar, această piesă enigmatică, iritantă, paradoxală, ce a răsturnat nonșalant toate canoanele construcției dramatice, distrugînd legile compoziției și pulverizînd congruența personajului — această operă „sacră” a Noului



Teatru, care a continuat energic acțiunea de demolare a Vechiului Teatru, începută de iluștri predecesori și contemporani, ne parvine azi nimbă de aura clasicității sale. Așa ne-o prezintă Teatrul Național într-o reprezentație de Atelier, care, deși se joacă pe spațiul strîmt dintre două șiruri de scaune (contrazicînd o inițială preferință a scriitorului pentru scena italiană), n-are nimic experimental într-însa, ci, dimpotrivă, e programatic „clasică”. Spectacolul pare chiar „demodat” în opinia unora care posedă termeni de comparație cu numeroasele înscenări ale piesei pe multe continente; „vechi”, fiindcă nu ia distanță față de operă, n-o conspicează critic. E drept, textul e citit ca atare, cu respectul și obiectivitatea unei prime lecturi, de *incunoștiințare*, și e propus ca un test revelator pentru experiența artistică a veacului. Prima caracteristică, ce dă montării girul „clasicității”, este transpunerea reverențioasă, exactă, a textului, fidelitatea academică față de replică și indicație, apoi echilibrul formei scenice. Un suflu de pietate plutește deasupra reprezentației, și de aici provin calitățile, dar și neajunsurile ei. Încercată pînă la refuz de comentarii, copleșită de o uriașă exegeză, strivită sub bibliografie și tone de referințe care au disecat fiecare cuvînt, nu numai fiecare replică, piesa *Așteptîndu-l pe Godot* ne apare eliberată de acest balast, care risca să împotmolească opera, dar, în același timp, sărăcită: prin lipsa accentelor, prin tonul egal al montării, impasibil la efervescența ideilor, indiferent la diversitatea formulelor conținute, dar mai cu seamă lipsit de fiorul tragic, indispensabil în buna receptare a acestei farse existențiale. S-a obținut o lectură actoricească, sensibilă la spectaculosul personajelor, o regie actoricească interesată de teatralitatea incorporărilor scenice; o lectură de calitate fină, dar în același timp blocată de această perspectivă actoricească, redusă, incapabilă să redea integralitatea operei, misterioasa pluralitate a sensurilor. Absența viziunii, a demersului conceptual, unificator, se concretizează prin linearitate, prin lipsa caracterului tabular. Se expune piesa, lipsesc semnificațiile. În schimb, e puternică vizualitatea montării, expresia plastică este adecvată cerințelor teatrului beckettian, unui univers specific, ușor recognoscibil. Faimosul drum ce nu duce nicăieri, străjuit de un (simbolic) copac scheletic, capătă sugestiile necesare, de stilizare metaforică, în scenografia lui Paul Bortnovski, ale cărei tonuri de negru și cenușiu fixează un cromatism simbolic. La fel, costumele, excelente, semnate de Constantin Russu, etalează recuzita beckettiană obligatorie, însemnele heraldice ale acestei lumi, în care intră ghetetele scilciate, pălăriile me-

lon, identice și totuși atît de neasemănătoare; astfel, se imprimă hainelor jerpelite, dar ceremonioase ale vagabonzilor, ca și veșmintelor insolite, accentuat teatrale ale celuialt cuplu, un pronunțat caracter ludic. Spectacol de actori, el atinge performanța în realizarea cuplului Vladimir-Estragon. Gheorghe Dinică și Marin Moraru impun o imagine prestigioasă, greu de înlocuit, de efigie, acestor vagabonzi „sublimi și lamentabili”, fixînd prin inimitabilele lor date actricești, chipul, glasul, gesturile și mișcarea, într-un cuvînt forma unei făpturi proteice, plăsmuire bicefală, pereche siameză, bintuită de o irepresibilă dorință de despărțire, cu neputință de realizat. Marin Moraru este Estragon: un copil bătrîn, cu reacții întîrziate, vegetative, atras magnetic de somnul și nemișcarea pămîntului, plin de candori infantile, într-o veșnică uimire, într-o veșnică și cuminte supunere, dige-rîndu-și placid micile bucurii. Jocul actorului are o seriozitate comică, toate gesturile au o transparență dureroasă, toate replicile se încarcă de fascinația încercată în fața universului de acest hoinar mistuit de întrebări dostoevskiene și metamorfozat în clovn.

Gheorghe Dinică este Vladimir; o haimana saturniană, un golan filozof, un cruciat al speranței, o carne chinuită și o minte ageră, care se luptă să păstreze cumpăna între simțul demnității sociale și conștiința deriziunii ontologice; personajul e vibrant, terminațiile sale nervoase sînt conectate la tabloul unui Timp suspendat, luciditatea e deznădăjduită. Deznădejdea e jucată alb, acoperit, dialogul sibilinic cu mesagerul lui Godot (Alexandru Pop, copil halucinant, purtînd cu nevinovăție o infricoșătoare taină pe chipul subțiat de suferință), ne relevă într-o străfulgerare adevărul, doar de el știut. Cei doi actori compun magistral sensul recuperator al cuplului: în pofida materialului uman, detracat, în ciuda mizeriei biologice (redată cu o suavitate ce exclude accentele naturaliste), umani-tatea lor fragilă biruie, făcîndu-le așteptarea, adică existența, posibilă. Relația lor adîncă, mișcător de gingașă sub cojile groase, putrede, de grosolănie verbală, devine singura certitudine; realitate caldă, materială, în universul disoluției în care ei viețuiesc. Jocul acestor doi mari actori este acordat la o cheie stilistică adecvată: un joc suplu, imprevizibil, epurat de sentimente, condiționări și motivații clasice, un joc laconic, intersectat de atitudini emblematice („așteptarea lui Godot”, „starea de mulțumire”, „plecarea”), care dau spectacolului stil. Un stil neomogen pe tot parcursul reprezentației, deficitar sub ra-

port comic : teama de umor, de grotesc, de hohotul puternic de ris, reduce considerabil cota de burlesc a montării, iar burlescul în... *Godot* este un element stilistic la fel de necesar ca și tragicul. Celălalt cuplu (Pozzo-Lucky), axă perpendiculară pe orizontala acestui drum, cum remarcă cu finețe un comentator, este parțial realizat. În Pozzo, Sandu Sticlaru aduce în primul rind exterioritatea : o alcătuire organică monstruoasă, un Golem animat de niște resorturi obscure, cu gesturi de urangutan și emisie fonică grobiană (lățirea guturală a vocalelor !). Sensurile acestui personaj complex, forță elementară a Declanșării, uriaș impuls inițial, apt să anime gesturi și energii, rămân neelucidate ; jocul actorului intră în zone stilistice diferite de ale celorlalți, refractare esențializării. Pricină pentru care cuplul Pozzo-Lucky rămîne obscur ca idee, și atinge ades accente nedorite (de autor), cu aluzii sociologice. În schimb, Grigore Gonța realizează o adevărată creație, întrupînd, cu mijloacele unei teatralități rafinate, un personaj ce ipostiază concepte abstracte : inerția și mișcarea materiei (de la producții simple, fizice, „mers“, „dans“, la cele organizat superioare, „gîndire“ !) și mai ales modelează chipul supunerii. Imaginea pe care o dă Gonța — printr-o elaborată expresivitate corporală — acestui „zanni“ dintr-un timp și spațiu apocaliptic, este definitiv ironică : persiflarea discursului academic, pedant și steril, proba de „gîndire“ a obiectului animat zis Lucky, pus în mișcare de un juvăt, rămîne ca un moment-semn important al spectacolului. Alte momente, însă, se pierd. Dominanta vizuală acoperă adesea planul cuvîntului, scăpîndu-se din vedere rolul magic al Verbului în existența acestor personaje : „făpturile beckettienne amînă prin cuvînt, se eliberează prin cuvînt“ *, ele conjură răul prin cuvînt, lupta sisifică cu Timpul se realizează tot prin cuvînt. Neglijarea nivelului vocal duce la pierderea multor replici, la reducerea polifoniei și a poli-semiei ; forma reprezentației e simplificată, redusă la un singur registru formal, disperarea calmă. Să riscăm afirmația banală că piesa, pe planul expresiei, e înfinit mai bogată ? Ea amalgamează farsa grotescă și misterul existențial, numere clownești, de circ, de music-hall („un scheci după *Cugetările* lui Pascal, jucat de Frattellini“ — așa caracteriza Anouilh prima reprezentație) cu invocări poetice de aîncîmi shakespearene. Inventarul ideilor detectabile în *Așteptîndu-l pe Godot* e și el destul de mare... Spectacolul desenează firește, marele motiv al așteptării, îl aduce în plină lu-

* Nicolae Balotă, *Lupta cu Absurdul*, Editura Univers, 1979, pag. 472.

mină, dar lasă în umbră nenumăratele lui implicații și corelații. E nevoie de un regizor la o piesă de Beckett, adevăr simplu, lesne demonstrat în cazul de față !

Ceea ce nu scade meritele primei noastre scene care ne-a chemat, în sfîrșit, la această primă întîlnire cu Beckett.

Mira Iosif

TEATRUL „BULANDRA“

GIN-RUMMY

de Donald L. Coburn

Data premierei : 28 februarie 1980.
Regia și scenografia : LIVIU CIULEL. Traducerea : DORIN DRON.

Distribuția : CLODY BERTOLA (Fonsia Dorsay) ; PETRE GHEORGHIU (Martin Weller).

Gin-Rummy, piesa americanului Donald L. Coburn, a intrat și în repertoriul Teatrului „Bulandra“. Marfa nu este nici atît de prețioasă, nici atît de nouă ca să merite un transport peste ocean. Se pare că Dorin Dron, traducătorul, și Liviu Ciulei, regizorul, au fost influențați de premiul Pulitzer, care i-a fost acordat acestei piese de către cei în drept să socotească valorile literaturii americane și despre care un critic englez notoriu a declarat (ironic, firește) că e pentru prima oară îndreptățit, avînd în vedere că autorul, pilot de încercare și jucător de base-ball, a reușit cu această scriere un bun vehicul pentru prezentarea unor vedete. Piesa, într-adevăr, nu e rău scrisă, dacă ne mărginim pretențiile la pretențiile autorului. El a intenționat și a reușit să ne redea, cu mijloacele realismului crud — în înțelesul nepremeditării, nelaborării intelectualiste a instrumentelor, așadar, genuin, nu ingenios —, două portrete de bătrîni (bărbat și femeie) care ne stîrnesc simpatia. Desigur, este exploatăată aici situația tristă în care ei se află, departe de familiile lor, într-un azil. Singuratici și singuri. Bătrînețea lor este o stare precară între senectute și senilitate. Nu, nu sînt încă senili ; ei păstrează încă acea atitudine ce ne ține treaz spiritul judecător,



Petre Gheorghiu



Clody Bertola

ironia ; au și oarecare ținută venerabilă, acordată de comportamente (maniere) pline de solitudine. Așa începe jocul de cărți dintre ei, menit să le creeze o preocupare ; e știut că orice joc, cu atât mai mult jocul de cărți, incită facultățile psihice și intelectuale, accentuând tonusul vital. Bătrînul, mai ales, e un împătimit, dar el nu îl joacă bine ; cauza pare să stea în pasiunea cu care vrea să câștige și care îi întunecă atenția. Bătrîna joacă din complezență, pentru a schimba o vorbă cu interlocutorul ; atenția ei funcționează perfect și face mereu gin, bate, adică, mereu, cartea adversarului ; motiv pentru care dezlănțuie la acesta furii ce ating uneori teribilul, reprimată însă, din teamă de a nu-și contraria și speria adversara. De sub poșghița manierelor respectabile ies la iveală naturile lor pasionale, modurile personale ale egoismului lor.

Cu supărări trecătoare, jocul de gin continuă. Cei doi protagoniști au nevoie unul de altul. Aruncați în marginea socialului de o soartă comună, ei își descoperă, la acest joc, tarele psihice și morale și, mai mult, se descoperă pe ei înșiși, unul în celălalt. Bătrînul nu este mai violent decît este bătrîna și nici ea atît de pedantă și de uscată cît părea să fie. Jocul de gin-rummy scoate la iveală omenescul necontrafăcut de sub masca socială, deci nu persoanele, ci oamenii

care se înfurie unul pe altul, avînd nevoie unul de altul.

Clody Bertola în bătrîna Fonsia Dorsay frizează o ușoară pedanterie a manierelor de salon, de sub care izbucnește, din cînd în cînd, strident și nervos. Petre Gheorghiu în bătrînul Martin Weller este, ca de obicei, excelent ; el acordă spectacolului ritm și tensiune. E o plăcere să-l vezi și să-l asculți pe acest actor care ne dă o suită de mișcări tipic bătrînești, ticuri și obișnuințe, pe un fond de morocăneală blîndă și simpatică ; o voce alterată, cu ușoare precipitări și biblieli în clipele de minie. Sînt aici mijloace actoricești multiple din arsenalul realismului, din tehnica și stilul proprii acestui mare actor. Regia lui Liviu Ciulei e fără greșală pînă în momentul cînd actrița coboară în sala de spectacol sub motiv că s-a refugiat în grădină. Într-un spectacol conceput realist, nu cred că trebuie spart ecranul iluziei, pe care jocul actoricesc, decorul însuși îl fac între scenă și sală. În fine, în privința decorului, încă o observație. E închipuită curtea interioară a unei clădiri monumentale, de liceu vechi sau colegiu ; or, dincolo de fațada aceasta nu se insinuează în vreun fel existența cămăruțelor de trei metri pătrați, în care ar locui pensionarii azilului, după cum ne vorbesc protagoniștii.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL „ION VASILESCU“

REVELION LA BAIJA DE ABURI

de Emil Braghinski și
Eldar Reazanov

Data premierei : 27 februarie 1980.

Regia : GEORGE TEODORESCU.

Scenografia : CONSTANTIN RUSSU.

Versiunea românească : CĂLIN

FLORIAN și TUDOR STERIADE.

Distribuția : BORIS OLINESCU

(Viktor Lukașin); VICTORIA

MIERLESCU (Marina Dmitrievna

și Olga Nikolaevna); ILEANA

MAVRODINEANU (Galia); SANDA

MARIA DANDU (Nadia); FLORIN

CRĂCIUNESCU (Ippolit); ADRIAN

PETRACHE (Pavel); STELIAN

CREMENCIUC (Aleksandr); RO-

MULUS BĂRBULESCU (Mihail);

DOINA TAMAS (Valentina); ALE-

XANDRA ALBULESCU (Tatiana);

MIHAI DOBRE (Comentatorul).

Din capul locului, trebuie să ne manifestăm surpriza provocată de recenta opțiune repertorială a Teatrului „Ion Vasilescu“, teatru care părea hotărît să rupă cu răul obicei al montărilor încropite pe texte subțiri pînă la transparență, de așa-zis „divertisment“. E drept, piesa celor doi autori sovietici (cunoscuți, în special amatorilor de romane polițiste, prin câteva ingenioase producții de gen) nu se înscrie pe deplin în categoria pomenită, căci nu păcătuiește nici prin prost-gust, nici prin vulgaritate; tot atît de adevărat este însă că *Revelionul...*, în ciuda asigurărilor în sens contrar pe care ni le dă din belșug programul de sală, e o piesă fără profunzime și fără originalitate, un simplu exercițiu de stil, nu lipsit de haz și, pe alocuri, de fior liric — calități prea firave, însă, spre a îndreptăți eforturile materiale și spirituale cerute de urcarea lui pe scenă. Oare dramaturgia sovietică de actualitate, bogată și interesantă, din cîte știm, nu putea fi reprezentată, în repertoriul trupei, printr-o lucrare într-adevăr... reprezentativă, deopotrivă pentru aria culturală de obîrșie, ca și pentru noul prestigiu al teatrului?

Deocamdată, însă, ni se propune o comedie de situații despre încurcăturile pe care le poate produce standardizarea, în

general, și cea a locuințelor și mobilierului, în special: în urma unui ajun de revelion cam alcoolizat, petrecut cu niște prieteni veseli, la baia de aburi, un medic moscovit ajunge din greșeală la Leningrad și nimereste, crezîndu-se încă la Moscova, în locuința — identică celei proprii — a unei necunoscută, inițial scandalizată, treptat resemnată și finalmente înamorată. Sfîrșitul (foarte „happy“) îl poate bănui oricine, deși există de fiecare parte logodnici, care, însă, la rîndul lor... etc. Cam asta e tot; în plus, multe replici spirituale și mai puține lirice.

Chiar așa inconsistent, textul a reușit, însă, să-i „servească“ pe interpreți, care merită — ca, dealtfel, întreaga trupă de la Teatrul „Ion Vasilescu“ — partituri



Florin Crăciunescu și Boris Olinescu

mai importante și mai generoase. George Teodorescu a lucrat cu atenție și convingere, dar nu a putut evita unele inconsecvențe — de pildă, în cazul scenei de la baia de aburi, în totală discrepanță stilistică față de restul spectacolului, tratat în cheie realistă, dacă nu chiar naturalistă: prin ecleraj, rostire, mișcare scenică, scena în chestiune este rezolvată într-o manieră vag suprarealistă; nedomeresc, de asemenea, alunecările spre comic gros din cîteva momente.

Actorii nu au fost — din păcate — totdeauna la unison. Cel mai descumpănitor este Boris Olinescu (medicul rătăcit), care alternează jocul reținut, nuanțat, cu unele îngroșări inutile (hohote de rîs exagerat, intonații necontrolate). Florin Crăciunescu, ușor crispat la început, ciș-

tigă în siguranță și nuanțare a expresiei pe parcurs, revelind reale aptitudini în dificilul său moment din actul al doilea. Remarcabilă prin naturalețe, sinceritate, umor de bună calitate, Sanda Maria Dandu salvează indiscutabil majoritatea scenelor. Dezinvolt, cu o bună mișcare scenică, Mihai Dobre. Într-un rol episodice, Victoria Mierlescu demonstrează profesionalismul cunoscut; conform programului de sală, pe Victoria Mierlescu urma s-o mai vedem într-un rol (? !), dar pare-se că personajul în cauză a dispărut fără urmă; a apărut, în schimb, câteva secunde, un alt personaj, neidentificabil. Probabil că asta a fost „surpriza casei“!

O notă aparte pentru scenografia lui Constantin Russu, inventivă, modernă, sugestivă, mai ales la capitolul costume, cu rol esențial în caracterizarea eroilor.

Alice Georgescu

TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ

PROGRAM SPECIAL L.B.

de Stephen Poliakoff

Data premierei : 23 februarie 1980.

Regia : ALEXANDRU TOCILESCU
Scenografia : FRANÇOIS PAMFIL
Ilustrația muzicală : ALEXANDRU TOCILESCU și ȘERBAN CELEA.
Versiunea românească : FLORIAN PITTIȘ.

Distribuția : CORNEL NICOARA (Leonard Brazil); RĂZVAN IONESCU (Rex); MARIANA BURUIANĂ (Nicola Davies); ANCA BENJENARIU (Jane, Susan); CONSTANTIN GHENESCU (Big John).

Din puzderia de piese (nenumărate slabe, multe mediocre, câteva bune, puține foarte bune) create în ultimul deceniu în teatrul anglo-saxon, a țîșnit pe afișul nostru și a prins, pare-se, rădăcini, o scriere de-a dreptul modestă și nu prea băgată în seamă de critica teatrală britanică, datorată tînărului autor Stephen Poliakoff. Ca întrebare retorică în scop de reclamă — *Cum se numeau cei patru*

Beatles? — la Teatrul „Bulandra“, ori prezentată enunțiativ ca *Program special L. B.*, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, *City Sugar* (publicată în 1975 și jucată în anul următor) se referă, așa cum indică titlul ei original, la incomensurabila clientelă a muzicii pop (sau rock, sau beat, reggae, ska ș.a.m.d.); la uriașa piață a lumii tinere, care consumă, devorează, veșnic nesătulă, ritmuri, în cit mai mulți decibeli; la un public în majoritate alcătuit din fete și fetișcane, „dulci“ adolescente „ale orașelor“, a căror frenetică pasiune pentru disc și idolii lui a devenit un fenomen psihosocial caracteristic culturilor occidentale din acest sfîrșit de secol.

Urcat pe scena bucureșteană de actorul Florian Pittiș (sensibil interpret al rolului principal și bun tîlmăcitor al piesei), textul devine pretextul unui generos festival de muzică disco, al unui adevărat festin pentru iubitorii unor celebre formații, ca „Beatles“, „Rolling-Stones“, „Bee-Gees“ etc., nume magice, cu rezonanțe cathartice, nume de zeități triumfătoare din Olimpul sunetelor — zei care, conform mecanismelor din toate mitologiile, pretind convenitele ofrande și jertfe. Evident, aici se ascultă muzică, dar nu asta a intenționat Poliakoff prin partitura lui vehement critică, protest spontan și acerb, venit *dinăuntru*, împotriva drogării spirituale, a poluării morale a unui tineret abulic și dezorientat, căruia mass-media îi standardizează gustul și cunoștințele, inițiativele și idealurile. Protest nu lipsit de naivități și stîngăcii, fiindcă, pe alocuri, construcția dramatică șchioapătă, piesa e lipsită de final, iar dilema generatoră de conflict între muzica, devenită „clasică“, a „Beatles“-ilor și sunetele dezlănțuite denumite disco pare, la un moment dat, parodia unei opțiuni fundamentale.

Pe scena de la Piatra Neamț, în regia lui Alexandru Tocilescu, piesa se îmbogățește, ba chiar își schimbă liniile. Asistăm la o adevărată dramă, stările sînt paroxistice tensionate, relațiile, complexe și antagonice, tonul, violent, gestul, dur, deznodămîntul, brutal. Muzica a devenit doar un accesoriu (binevenit) al ideilor, argument sensibil și contrapunct dramatic. Riguroasă expunere a modului de funcționare a mecanismului manipulării conștiințelor, a tehnicilor diversiunii, reprezentanța atinge neașteptate acute, fiindcă pe schema unui subiect banal (organizarea publicitară a unui concurs pentru o formație „rock“), cu un loc de acțiune oarecum insolit (un studio radiofonic provincial) a fost pictat tabloul supradimensionat al lumii show-business-ului. Exa-

menul e necruțător și nimicitor prin ironie, judecățile critice se decupează clar, tranșant, metaforele scenice acționează cu pregnanță. Toate mijloacele sînt permise pentru atingerea scopului, iar scopul, cu îngrîșenare urmărit, este, firește, derizoriu : dreptul de intrare în studioul de radio, cîștigarea „concursului secolului“, adică o divină plimbare cu autobuzul împreună cu idolii ! Relațiile dintre drăguțele adolescente devin, în aceste condiții, feroce, prietenia se stinge în ură, ura poate duce pînă la crimă... Manechinele caraghioase care invadează scena (sosii ale vedetelor) — probă obligatorie în concurs — se încarcă cu o funcție simbolică, semnificativ natura jalnică a acestui cult. Nemișcați, cu căștile la urechi, cufundați în lumea sunetelor și zgomotelor pe care le declanșează, surzi la tot ce se întîmplă în jurul lor, disc-jockey-ul și acolitul său par doi piloți la tabloul de comandă al unui supersonic. Ei decid, într-adevăr, desprinderea de sol a milioane de tineri agățați de tranzistoare, zborul : imaginea e emblematică. Regizorul ne avertizează subtil, în mod teatral, cît de primejdios este acest zbor, în aparență fără obstacole, și cîte jertfe absurde pretind zeii care populează acest cer artificial.

Elaborat în spirit de echipă, gîndit sincretic, spectacolul este omogen în toate compartimentele sale : scenografia lui François Pamfil, simplă și austeră, caracterizează eficient subsolul sordid al neînsemnatului post de radio Leicester. Vedem, apoi, partea dosnică a unui raion dintr-un supermagazin, șirurile de cutii de conserve identice, printre care își petrec viața dulcile fete ale orașului, convertite, toate, la religia discotecii... Decorul, ca și costumele (ironice), relevă chipul real al unei lumi mistificatoare, ce etalează publicitar, deopotrivă, ambalaje lucitoare și vedete strălucitoare, anulînd deosebiriile dintre om și obiect. Dirijați pe linia unui joc nuanțat, de motivații psihologice, de detalii caracterologice, de tensiuni nervoase, actorii compun un microunivers convingător. Cornel Nicoadă aduce cuvenita greutate dramatică în rolul lui Leonard Brazil, realizatorul programelor „L.B.“, autorul moral al isteriei competiției muzicale, disc-jockey revoltat împotriva condiției sale de slujitor

într-un templu de el hulit. În realizarea jocului în dublu plan mai apar însă anumite discrepanțe, cele două registre ale personajului — profesional și intim — ajung rareori la necesara interferență ; dar Cornel Nicoadă realizează o performanță în ce privește bogăția conotațiilor și sugestiilor rostirii, și este cu deosebire expresiv în tăceri și în priviri, sugerînd, cu mijloace moderne, drama celui ce trăiește din compromis. Constantin Ghenescu, în măruntul Big John, gravează fin un portret al Angliei „de altădată“, demodată și vag ridicolă : un bătrîn domn cu melon și umbrelă, ce cultivă cu gingășie excentricitatea și nu înțelege nimic din ceea ce se petrece în jur. Nici tînărul Rex, „adjunctul“, nu înțelege prea multe, debutantul Răzvan Ionescu aducînd agitația juvenilă a personajului, setea sa de parvenire profesională, zelul mărginit, într-o compoziție corectă, dar lipsită, deocamdată, de subtilitate și de relief. Nuanțele apar, în schimb, în jocul caracterologic al Ancăi Bejenariu (de asemenea absolută), care și-a lucrat rolul conștiincios, alcătuiind din multe linii mici un portret de ambițioasă oficianță a cultului sus-amintit. Exponenta reprezentativă a eșantionului de „City Sugar“ este însă Mariana Buruiană, copilă candidă, inocentă și feroce în pasiunea ei devastatoare pentru „Yellow Jack“, o Julietă al cărei Romeo este o voce pe un „L.P.“, gata să moară, să se lase ucisă și săucidă pentru întîlnirea cu... El. Personajul e realizat cu expresivitate și forță dramatică autentică, cu mijloace teatrale revizuite, întristîndu-ne pentru destinul acestor tineri uniformizați, narcotizați și manevrați asemenea manechinelor pe care le confecționează, îndesînd deșeuri și vise, ambiții și speranțe, în groțesti saci de plastic, fără a sesiza primejdia ce se ascunde în chemarea sirenelor moderne.

Bogată în idei spectaculare realizate, montarea lui Alexandru Tocilescu are un caracter programatic, în continuitate cu stilul de lucru cultivat altădată la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț — teatru care, în ultima vreme, s-a aflat întrucîtva în eclipsă.

Mira Iosif

TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

JOCURI DE POEȚI – JOCURI DE COPII

Așa cum — inspirat — se intitulează, cea de-a patra montare, din actuala stagiune, a Teatrului „Țândărică“ este o joacă delicioasă. Pe aripile libertății îngăduite de fantezie, cu ajutorul ingenioaselor „mașinării“ care fac „cuvintele să sară“ și „frazele să umble“, inventate de poeți, poposim, preț de vreo două ore, în lumea însoțită a copilăriei. Ce bine ne simțim zburînd pe „Pămîntul în formă de sferă“ al lui Marin Sorescu, însoțiți de sprintăra melodie (inspirată tot de versurile sale) „Di... căluțule!“ Împodobiti cu „Giuvaerele“ lui Tudor Arghezi, străbatem, cu Nina Cassian, „Strîmtoarea Skagerrak“ și ne oprim să urmărim, cu sufletul la gură, amuzantul serial în patru episoade al lui Octav Pancu-Iași, „Armonica și maimuța“. Descotorosiți de griji, de afectare și de pedanterie, cîntăm cu toții în cor cîntecele din folclorul copiilor „Din Oceanul Pacific“ și „Zece șoa-reci mititei“. Cît de ușoară și de veselă devine, în acest paradis scenic, „Matematica poetică“ a lui Nichita Stănescu și cît de nostalgic sună a sa „Pomule, copacule“...

Duhul poetic infuzat reprezentăției, imaginația și umorul, îmbinate cu precizia mijloacelor și, mai

ales, spiritul modern în care se tratează fiecare secvență captivează. Tăișul satiric arghezian („Țilharul pedepsit“), grațioasa glumă a Ninei Cassian („Prințul Miorlau“), parabola-parodie a lui Christian Morgenstern („Cioroiul Pat“) sînt pilde grăitoare de moravuri și de comportare.

În mozaicul de elemente din care e compusă reprezentăția (muzică, poezie, procedee caracteristice animației sau specifice teatrului clasic de marionete ori celui de păpuși pe mîna etc.), am recunoscut celebrul taraf, mare succes de-acum un sfert de veac, din *Umor pe sfori*. Coborîți, astfel, de pe tărîmul fanteziei, pe pămînt, nu ne-am putut sustrage unor întrebări privind evoluția tipurilor sau a genurilor de spectacole de la „Țândărică“. În pofida marilor succese din ultima vreme (*Tyl Ulenspiegel* și *Don Quijote*), s-a insinuat un regret, căci în *Jocurile* ce ni se oferă azi, momentele de virtuozitate cu specific strict păpușaresc, sînt, prin comparație cu tradiția veteranelor, atît de puține...

Ceea ce nu înseamnă că vom trece peste calitățile reale ale spectacolului *Jocuri de poeți — jocuri de copii*. Selecția judicioasă a textelor a inspirat o imagine scenică rafinată. Semnata scenariului și a re-



Anda Călugăreanu
și Jorj Voicu

giei, Margareta Niculescu, a știut să îmbine umorul robust, ironia, krisul, dînd întregului un ritm alert. O contribuție importantă la succesul spectacolului a dat compozitorul Vasile Șirli. Scenografele Mioara Buescu și Ana Pușchilă au creat cu ingeniozitate adorabile și sugestive păpuși.

În ipostaze de clovni, de comperi, de animale fabuloase și de... copii, cei doi actori, Anda Călugăreanu și Jorj Voicu, schimbînd rapid registrul interpretativ, au dat viață unui univers poetic. O mențiune în plus pentru Anda Călugăreanu, mereu surprinzătoare și cuceritoare în calitate de interpretă de muzică folk. Vocea ei, împrumutată maimuțoiului sau copilului leneș, „răsfăturile“ ei, pe toată gama cadorii, reprezintă deliciul montării.

Valeria Ducea

TEATRUL DE PĂPUȘI DIN CRAIOVA

LEGENDA NAIULUI

de I. D. Sîrbu

Teatrul de păpuși din Craiova, care a împlinit treizeci de ani de activitate, se numără printre cele mai bune din țară și are la activul său realizări remarcabile, datorate animatorilor Horia Davidescu și Eustațiu Gregorian, care au încheiat aici o echipă de artiști minuiitori bine sudată, excelent pregătită profesional, mereu improspătată și, prin continuitate, în măsură să interpreteze, în stiluri și maniere foarte diverse, un repertoriu foarte variat. Recenta premieră are, înainte de toate, meritul de a pune în circulație o scriere a lui Ion D. Sîrbu. Dramaturg valoros, căruia, pentru prima dată, îi apare numele pe afișul unui teatru de păpuși. Ion D. Sîrbu povestește legenda naiului într-o formulă mai curînd epică, fără a ține seama de rigorile scenei, evidențiind, într-o țesătură de întâmplări destul de aglomerate, ideea înfruntării dintre forțele răului, forțe agresive și reprimatoare, pe de o parte, și oamenii buni, iubitori de frumos, de viață, care vor să-și cînte în libertate bucuriile, pe de altă parte. Duhul răului, Hăul-hăurilor, îi ia bătrînului Pan naiul și-l lipsește de sunet. Naiul e mut, bătrînul Pan e neputincios. Un tînăr de pe plaiurile noastre pornește lupta împotriva

Hăului-hăurilor, îl biruie, eliberează pe toți cei ferecați de duhul răului în temnițe, redobîndea oamenilor. Avînd o structură narativă, *Legenda naiului* rezolvă momentele de înclătăre dramatică doar în trecere și destul de superficial. Scrierea e străbătută, însă, de o undă poetică, de autentică valoare, care amintește de condeiul de sărbătoare al lui Ion D. Sîrbu.

Spectacolul e unitar, colorat, plăcut. Regizorul Horia Davidescu și scenograful Eustațiu Gregorian au construit o imagine scenică de o mare forță sugestivă; duhul răului coboară, parcă, din picturile lui Goya, chipurile oamenilor par desprinse din vechi icoane. Sînt folosite cu măiestrie păpuși, dar și siluetele interpreților sau construcții mișcătoare supradimensionate. Acest tandem de creatori, Horia Davidescu și Eustațiu Gregorian, e într-o permanentă mișcare înnoitoare, respinge repetarea și manierismul, pare ineputabil în fantezie, valorifică intensiv specificul scenei mici. Interpreții — pe care nu am cum să-i evidențiez, neavînd, fatal, cum să-i disting, ei aflîndu-se după paravan sau îndărătul măștilor — joacă mai multe roluri fiecare, interpretează (animă) mai mulți cîte un singur personaj. Cea mai de preț laudă pe care le-o pot aduce e că din interpretarea lor se degajă, în primul rînd, un spirit de echipă exemplar. Am remarcat, pe fondul muzical realizat cu concursul Filarmonicii „Oltenia“, glasurile actorilor Marina Bașta, Vasile Cosma și Tudor Gheorghede de la Teatrul Național din Craiova.

Virgil Munteanu

CARTEA DE TEATRU

„Shakespeare —
un psiholog modern“
de Mihai Rădulescu

Eseul lui Mihai Rădulescu se organizează pe două coordonate: una — că Shakespeare surprinde, ca nimeni altul, viața, în revărsarea ei bogată, și „Shakespeare fiind viață, este și tărîmul psihologiei totale“; deci, „deschidem *Operele* lui Shakespeare ca să înțelegem psihologia modernă mai bine“. Cealaltă coordonată e un fel de îndreptar practic pentru aplicarea sistemului de analiză „dihotomic-antonic“, conceput de Mihai Rădulescu cu cîțiva ani în urmă, și pe care,

ca ramură a unei posibile „stilistici antropologice“, l-a încercat și asupra altor texte importante — de la contemporani ai „divinului brit“ și pînă la Ibsen sau Mircea Eliade (studii apărute îndeobște în „Revista de istorie și teorie literară“, 1975, 1978, 1979). Spațiul nu ne îngăduie să detaliem respectiva metodă, iar enunțarea fără exemple ar fi neconcludentă. Pe scurt, ea consideră dialectic elementele constitutive ale unui text de teatru (fie că e vorba de caracterizarea unui personaj, fie de aceea a unei situații), cu predelecție aplecîndu-se asupra tropilor care implică uniri de contrarii. Procedul ajută gimnastica minții și, — printr-o trepidație care nu răstoarnă echilibruri, chiar dacă va converti unele calități în opusul lor —, e adecvat spre a menține în unitate termeni violent disociațivi, dar polarizați printr-o tainică legătură subterană. Prin asemenea spe-

cific, metoda propusă de Mihai Rădulescu e perfect compatibilă cu înțelegerea aceleiași arte în care dialectica atinge nivelul suprem — teatrul. În teatrologie, care, în ultimul deceniu, se lasă pradă doar investigațiilor de structură (fără îndoială utile, dar nu suficiente, ci limitative prin aplecarea exclusivă spre obiect) iată una dintre rarele concepții dinamice, cu precupare pentru proces.

Lăsăm psihologilor să analizeze, din punctul lor de vedere, cartea lui Mihai Rădulescu. Din punctul de vedere al teatrului, ea e densă, interferînd păreri originale cu altele citate din contribuțiile specialiștilor români sau străini. Referiri erudite depășesc adesea zona teatrului, trec de la filozofie la hipnotism, de la fiziologie la mitologie, dar nu se dovedesc ostentative, nici divergente, ci consecvent oportune. Argumentele primordiale sînt extrase din replicile personajelor de maximă notorietate — Hamlet, Lear, Othello —, dar și din lumea „oglinzilor convexe“, în care se reflectă siluetele diforme ale lui Sir John Falstaff, Christopher Sly sau ale altor petrecăreți de tavernă. În înțelegerea ageră și cultă pe

care o atestă cartea, nici un personaj nu se dovedește derizoriu sau scilciat, fiecare își are noima, fiecare se află la nivel *Shakespeare*.

Nu are rost să facem un inventar al meritelor cărții; ni se pare util să o recomandăm, astfel ca fiecare cititor, preluînd cît va simți necesar din procedeul gîndirii „dihotomic-antonimice“, să înțeleagă, o dată mai mult, că personajele de teatru nu suportă o împărțire categorică, maniheistă; că orice personaj nu e doar într-un fel, ci, într-o apreciabilă cîtime, e și inversul său; că toate trăsăturile proprii unui personaj evoluează, dar în proporții deosebite, pe măsură ce se desfășoară piesa; că fiecare dintre noi putem realiza o lectură în care să ne întîlnim cu propriul nostru Shakespeare. Vom ajunge la teza inițială a lui Mihai Rădulescu: că, prin cunoașterea lui Shakespeare, deci, printr-o cunoaștere mediată, cu doi termeni, ne vom cunoaște mai bine pe noi înșine decît dacă ne-am apleca exclusiv asupra noastră.

Mihai Dimiu

„Martor al Thaliei“ de Ștefan Oprea

O parte din volumul de scrieri despre teatru al lui Ștefan Oprea („Martor al Thaliei“, Junimea, 1979) este constituită, bineînțeles, din cronici dramatice. Ștefan Oprea este preocupat aproape în exclusivitate de teatrele din Moldova. Ștefan Oprea începe, de obicei, cu o scurtă incursiune în bibliografia curentă a problemei (pentru Shakespeare, de exemplu, îl citează pe Pandolfi sau Antologia bilingvă Levițchi-Dușescu), după care trece la descifrarea temei regizorale (formulată totdeauna cu siguranță, chiar cu temperament, chiar cu energie). Evaluează fără ezitări, sever și fără protocol contribuția actorilor sau a regizorilor și, din acest motiv, se poate spune că cronică lui Ștefan Oprea va avea totdeauna farmecul diagnosticului clar. Fără a intra în amănunte privind competența profesională recunoscută a criticului, vom insista puțin asupra primei părți a acestei cărți, prin care autorul face notă aparte printre confracții de breaslă. Ștefan Oprea nu face caz de erudiție. El știe că profesiunea de critic de teatru este înrudită cu publicistica. În timp ce una dintre tendințele criticii actuale de teatru este studiul aca-

demic sau eseu, Ștefan Oprea supralicitează caracterul publicistic originar al criticii de teatru. Materialul cuprins între copertile sus-numitei cărți nu este nici în conținut, dar nici în intenție, unitar. Pe autor îl interesează, deopotrivă, „Chestiunea dramaturgiei“, „Cronica publicului“, „Patru regizori în perioada ieșeană“, „Cîțiva regizori străini pe scenele românești“. Articolele lui Ștefan Oprea sînt intervenții operative în chestiuni arzătoare ale vieții teatrale, mergînd pînă la a alcătui un inventar complet al problemelor de ordin practic cu care se confruntă actualitatea teatrală. Intervențiile autorului în chestiunile propriu-zis teoretice poartă și ele amprenta operativității și a eficienței (nu urmăresc, adică, dezvoltarea teoretică și soluționarea controversei). Ștefan Oprea oferă soluții și propune măsuri și atunci cînd intervine în problema raportului dintre regie și text (cine o va putea clarifica vreodată!), dintre critică și public, dintre critică și teatru ca instituție etc. Documente pasionante sînt și cele patru interviuri cu regizorii Crin Teodorescu, Sorana Coroamă-Stanca, Cătălina Buzoianu și Anca Ovanetz, urmate de comentarii asupra unora dintre spectacolele semnate de aceștia. În afara faptului de a fi fixat astfel în scris o perioadă din viața teatrului românesc de astăzi, meritul cărții este, incontestabil, acela de a contribui la întreținerea unui climat artistic moral, exigent.

Mircea Ghiulescu

...150

ZOO

de Vercors

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

9 martie 1980

În ansamblu, spectacolul cu Zoo sau Asasinul filantrop păstrează tonul, calitățile și defectele observate la premieră. Numeroasele schimbări de distribuție (al căror număr ne împiedică să facem, în spațiul restrâns de care beneficiază rubrica, o analiză) s-au încadrat în linia inițială a montării, fără a da senzația de adaos, de intervenție ulterioară.

Se pare că interpreții acordă acum mai multă importanță dorinței mărturisite de Vercors de a provoca risul, încît se apasă acum cu mai multă hotărîre pe pedala umorului Sarcina de a „condimenta” spectacolul și-o asumă interpreții grupului de savanți: Mihai Fotino, Alexandru Hasnaș, Constantin Stănescu — cu simț al măsurii, raportîndu-se la text, la montare, chiar atunci

cînd își depășesc intențiile; dar, mai cu seamă Radu Gheorghe, actor de indiscutabilă vocație comică, care se manifestă independent de rolul încredințat, interpretul unui scenariu propriu, de stil „comedie burlescă”, fie că se potrivește sau nu cu piesa. Aici nu se prea potrivește, ceea ce nu-l împiedică pe actor să-și „facă numărul”, să-și execute cu credință și aplicație pantomima, în care intră ca teme fixe conflictul cu obiectele din jur sau improvizatii pe marginea unui gest. Dar, cum spuneam la început, Zoo navighează încă în propriile-i „ape teritoriale”.

...105

ROMANȚIOȘII

de Edmond Rostand

TEATRUL GIULEȘTI

5 martie 1980

La trei ani de la premiera pe scena Teatrului Giulești, povestea Roman-

țioșilor lui Rostand cuce-rește în continuare prin farmec, prin spontaneitatea umorului, prin atmosfera tonică. Sigur, timpul nu a trecut fără a lăsa deloc urme pe „chipul” spectacolului; au apărut citeva riduri (care nu deformează însă expresia), suplețea trăsăturilor nu mai este aceeași. Actorii se lasă ispitiți de unele „cîrlige” (în ce comedie, jucată timp îndelungat, ispita poate fi înlăturată cu desăvîrșire?), dar le strecoară cu destulă discreție ca să devină evidente doar pentru cei ce cunosc spectacolul de la premieră. Ironia, tonul voios persiflant al piesei și al montării, dobîndesc uneori accente suplimentare, în „variațiuni” noi, dar granițele șarjei, tatonate parcă în joacă, parcă în glumă, nu se depășesc. Destul de aproape de terenul minat, se află uneori Florin Zamfirescu, rapide „incursiuni în zonă” întreprinde Sebastian Papiiani. Nădăjduim că reprezentările ce vor urma nu vor schimba tonul spectacolului, vor păstra proșpețimea, seva comică pe care acum le-am regăsit aproape integral.

Cristina Dumitrescu

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

FAIMA roagă stăruitor pe toți secretarii literari să trimită pentru Almanahul „GONG '81” fotografii frumoase, color sau alb-negru, din spectacolele cele mai recente ale teatrelor lor. E și interesul teatrelor dumneavoastră, dragi secretari literari, nu-i așa? ● De la Iași, aflăm că Teatrul Național „Vasile Alecsandri” va mai

oferi publicului, în perioada următoare, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu (regia, Nicoleta Toia) și Păsările tinereții noastre de Ion Druță (regia, Sorina Mirea). ● În cadrul unei solemnități simple, dar emoționante, criticului Virgil Munteanu i-a fost decernat premiul „Oscar”. Este vorba despre „Oscar-

rul” oșan „Clopul”. Trofeul i-a fost înmînat fericitului laureat de către însuși fondatorul și președintele „Oscarului” oșan, Gheorghe Albu, regizor tehnic la Teatrul de Nord din Satu Mare. ● La Teatrul Giulești, vom vedea Echipa de zgomote de Fănuș Neagu (regia, Alexa





VIITORUL ROL

COCA ANDRONESCU

Coca Andronescu nu mai are nevoie de prezentare: toată lumea îi cunoaște făptura sprintenă și energică, mobilitatea expresiei, inflexiunile vocii, risul, răsfăturile feminine, candorile autentice și jucate... Douăzeci și cinci de ani la Teatrul Național din București. Filme. Televiziune (teribila Tanța, din serialul *Tanța și Costel* de Ion Băieșu, personaj cotropitor: „A trebuit să las să treacă mai bine de cinci ani, ca să se uite, și apoi să apar din nou la televiziune. Parcă nu mai eram eu...“). Radio (de mai bine de 15 ani, face, împreună cu Mihai Fotino, emisiunea „De toate pentru toți“). Din toate acestea s-a conturat personalitatea unei veritabile vedete populare, care a știut să-și păstreze spontaneitatea și firescul, consolidându-și mereu succesul cu acumulările experienței profesionale. Nedezmințitul ei temperament exploziv, aplombul cu care-și dăruiește personajele se mlădiază, cu timpul, pe măsură ce prinde gust să-și exploateze disponibilitatea compozițională. Dintre cele peste o sută de roluri care alcătuiesc fișa ei, amintim doar câteva, din spectacole care au ținut afișul stagiuni întregi: Colette,

apoi Zoe în *Gaițele* de Al. Kirițescu; Miza (*Titanic-vals* de Tudor Mușatescu — teatru și film); Eleva (*Steaua fără nume* de Mihail Sebastian); Dejanira și Mirandolina (*Hangița* de Goldoni); Ines (*Castiliana* de Lope de Vega); Pantofăreasa (*Minunata pantofăreasă* de F. Garcia Lorca); Ann Page (*Nevestele vesele din Windsor*) și Catarina (*Imblinzirea scorpiei*) de Shakespeare; Pețitoarea (*Căsătoria* de Gogol); Zița (*O noapte furtunoasă*), Mița Baston (*D-ale carnavalului*) de Caragiale; Aristița (*Coana Chirița* de Tudor Mușatescu după Alecsandri); Fifi (*Siciliana* de Aurel Baranga — spectacol înregistrat și pe disc); Frusina (*Căruța cu paiațe* de Mircea Ștefănescu).

„Pregătesc cu deosebită plăcere rolul Frosei din *Idolul și Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu. Poate că ar fi trebuit să-l joc când eram mai aproape de vârsta personajului, dar nu am complexul vârstei. Dealtfel, noi, actorii, nu jucăm ce vrem, ci jucăm ceea ce ni se dă, atunci când intrăm în sfera de interes a teatrului sau a câte unui regizor. Mă bucură reînfrînarea cu regizorul Ion Cojar, după aproape 25 de ani de la prima colaborare, la *Romanțioșii* de Edmond Rostand. E un regizor interesant, un bun coleg și colaborator, care știe să ceară și să și dea. Frosa e «o făptură a pământului și mai presus de toate femeie», așa cum o definește autorul. O fată mult mai tânără decât pare, trăind într-un mediu în care omul bun, curat, muncitor, devotat, este șicanat în tot felul; o fată supusă care s-a lăsat într-atât modelată încât a adoptat pînă și tonul stăpînilor. Aceasta e Frosa la început; pe parcurs, dintr-o servitoare ponosită (așa cum era socotită și tratată în casa Stăvăroaiei), Ion, singurul care se apropie de sufletul ei, o transformă într-un om care învață să gîndească și să vorbească pe propriul său ton și cu propriile sale cuvinte, într-o femeie cochetă, atrăgătoare. Cu sufletul ei curat, Frosa devine aievea idolul din vis, o ființă nouă, aptă pentru o viață adevărată alături de omul iubit. Undeva, în adînc, piesa, cred eu, se sprijină pe un fond dramatic, dezvoltînd legătura dintre iubire și demnitate“.

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

Visarion) și O poveste de iubire de Terence Rattigan. ● Intîmpinînd serioase dificultăți în montarea piesei sale Dulcea ipocrizie a bărbatului matur. Tudor Popescu a jurat să se întoarcă definitiv la vechile indeletniciri, lăsînd

regia pe mîna regizorilor. Deh, mîntea românului de pe urmă! ● Cătălina Buzoianu repetă, la Teatrul Mic, o dramaturgie proprie după romanul lui Mihail Bulgakov Maestrul și Margareta. Regizoarea s-a asigurat de colaboratori valo-

roși: Andrei Both și Liana Manțoc (scenografia), Mircea Florian (muzica), Miriam Răducanu (mișcarea scenică). ● Editura Meridiane anunță volumul lui Simion Alterescu „Actorul și vîrstele teatrului“. Titlul



carnaval de Alecsandri); Loyal (*Tartuffe*), Argan, Polichinelle, Tirsis, Bachilerius (*Bolnavul închipuit*) de Molière; Poprișcin (*Însemnările unui nebun* de Gogol); Percihin (*Micii burghezi* de Gorki — la televiziune); Leporello (*Don Juan* de Max Frisch); Sosias (*Amfitrion* de Peter Hacks); Edgar (*Dansul morții* de Strindberg); Chițimia I (*Chițimia* de Ion Băieșu); Pavel Cristian (*Camera de alături* de Paul Everac).

În *Păsările tinereții noastre* de Ion Druță, Dionisie Vitcu va interpreta rolul lui Pavel Rusu. Regia: Sorina Mirea.

„Trec de la rolul lui Protasov din *Copiii soarelui* de Gorki, exponent al unei lumi contrafăcute, cu idealuri și năzuinți lipsite de suport în realitate, la un rol diametral opus: Pavel Rusu, om de acțiune socială, spirit pragmatic, care nu are răgazul să discearnă binele de rău, adevărul, de putere, autenticul, de neautentic, risipindu-și viața în acțiuni de importanță imediată. Pe patul de moarte, într-o finală retrospectivă și descoperire de sine, Pavel constată că, urmărind să realizeze binele general, a făcut, de fapt, și rău unor oameni. Personajul trăiește, în scenă, o dublă existență: cea reală, rememorată, și cea dorită, proiecție a spaimii de neant. În jocul puterii și al deciziei, Pavel Rusu a fost omul marilor principii; deodată, se descoperă a fi fost și crud și neomenos. Acum, își caută salvarea în sinceritate și luciditate; la trecerea în cele veșnice, Pavel Rusu simte nevoia unei certitudini omenești. Piesa vorbește despre singurătatea celui ce, uitându-se pe sine, uită, în cele din urmă, de omenie. Înconjurat de zeci de uși deschise pe care nu intră nimeni, Pavel încearcă să recâștige timpul pierdut. E un personaj complex, a cărui dramă e resimțită ca o uriașă pierdere în ordinea ființei. Omul de acțiune are revelația tîrzie a însingurării sale, mai precis, trăiește spaima dezumanizării. Salvarea nu-i vine de nicăieri. Rezolvarea acestei tensiuni constă în ne-identificarea cu personajul, într-o privire dramatic-distanțată asupra destinului său“.

Maria Marin

VIITORUL ROL

DIONISIE VITCU

Încă de la absolvirea I.A.T.C. (1963), Dionisie Vitcu s-a înscris printre „copiii teribili“ ai teatrului, care au impus cu strălucire arta spectacolului românesc în țară și peste hotare. Debutul și l-a făcut pe scena Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, integrându-se apoi, în 1968, colectivului Teatrului Național „Vasile Alecsandri“ din Iași. Dionisie Vitcu și-a câștigat treptat o trainică popularitate, prin interpretarea unor puternice personaje de comedie și dramă. El face parte din categoria acelor actori care știu să particularizeze un rol printr-un simplu gest sau o modulație a vocii, fiind și un excelent mim, un performer al expresiei corporale și al mijloacelor verbale, minuind cu artă ambiguitatea și echivocul, pentru a da mister actului teatral. Numele lui Dionisie Vitcu pe afiș constituie pentru public o invitație irezistibilă. Dintre rolurile interpretate, reținem: Varlam (*Omul cu mărtoaga* de G. Ciprian); Mitică (*Sfântul Mitică Blajinu*), Ioniță (*Opinia publică*) de Aurel Baranga; Gheorghe (*Tango la Nisa*), Pintilie Fulgeratu (*Noaptea* de M. R. Iacoban); Cetățeanul turmentat (*O scrisoare pierdută*), Mache (*D'ale carnavalului*) de Caragiale; Cameleonul (*Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir); Vulpoiul (*Răzvan și Vidra* de Hasdeu); Tarsița (*Iașii în*

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

e atractiv, așteptăm cartea.

● Un frumos exemplu de colaborare între artiștii profesioniști și cei amatori îlă Tamara Buciuceanu-Boțez, care a răspuns invitației Casei de cultură din Cîmpia Turzii și a jucat acolo, împreună cu ama-

torii, în spectacolul acestora cu Paradis de ocazie de Tudor Popescu. ● Aflăm, de la Piatra Neamț, că Teatrul Tineretului va mai prezenta Femeia îndărătnică de Shakespeare (regia, Iulian Vișa), Un om = un om de Bertolt Brecht (re-

gia, Alexandru Colpacci) și Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu (regia, Nicolae Scarlat). Toate astea le-am aflat nu de la Paul Findrihan, secretarul literar al teatrului, căruia nu-i place FAIMA. ● (Continuare în p. 65)



CAPCANA de J. P. Miller

În regia lui Eugen Todoran și cu cursul câtorva actori dintre cei mai buni, televiziunea ne-a facilitat vizionarea unei piese interesante, al cărei subiect ține de o cauzistică morală din societatea modernă capitalistă, vizînd noile forme de asevire a individului în condițiile circulației rapide a capitalului. E vorba de *Capcana de iepuri* de J. P. Miller, scenariu de televiziune, intens dramatic și cu un final optimist și tragic în același timp. Un final care ne face bine, ne încurajează, ne întărește moral, dar numai atît cît să aplaudăm ca niște spectatori onești pe sportivul ieșit în arenă și care ne reprezintă, pe cel ce iese cu fața curată dintr-o situație grea, căzînd, dealtfel, într-una și mai grea... salvînd onestitatea, demnitatea lui și a noastră și plătînd, pentru acestea, cu ceea ce nu am dori noi înșine să plătim, cu locul de muncă. Cinste temerarului, celui ce știe să piardă pentru a păstra neîntinate valorile noastre morale, bunătatea noastră de părinți care au fost odinioară copii !

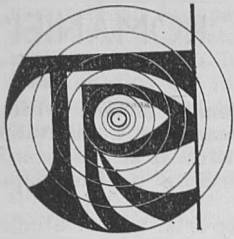
Tată relația dramatică : aceea dintre copil, părinte și patron. Este o relație de încredere, care s-ar dori să fie și de reciprocitate. Socialmente vorbind, patronul e tot un soi de părinte. Nu acordă el premieri și nu dă pedepse ? Nu are el dreptul să alunge pe salariatul nesupus (să-i desfacă contractul de muncă, adică), așa precum Agar, tatăl biblic, și-a alungat copilul în deșert ?

Astăzi, în noile relații de producție capitaliste, patronul nu mai are nici un drept asupra persoanei fizice a muncitorului, dar are tot dreptul asupra locului său de muncă și, prin extensie... asupra ocupantului acestui loc. Acest ocupant de loc de muncă, despre care vrem să vorbim aici, este un tată de familie care nu-și poate termina concediul (dreptul său la odihnă, clauză în orice contract de muncă) deoarece patronul are nevoie imperioasă de el, în condițiile în care el însuși, patronul, este supus unor interese superioare, interese care exprimă, la urma urmelor, circulația cît mai rapidă a capitalului : bani-marfă-bani. Drept care îl

recheamă din concediu la lucru. Poate că nu s-ar fi întîmplat nimic, dacă tatăl, în graba plecării, n-ar fi uitat în pădure o capcană de iepuri, confecționată pentru plăcerea copilului său, cu care se juca de-a vînătoarea. Ajungînd acasă, în îndepărtatul oraș al locului său de muncă, copilul îi aduce aminte de capcană. E de presupus că un iepure s-ar fi prins acolo. Teama și durerea copilului pentru soarta animalului îl pun pe părinte într-o încercătură destul de neplăcută. Dacă nu va satisface dorința picului, de a se întoarce să salveze iepurile, va pierde, indubitabil, încrederea propriului său copil. Dacă îi va satisface dorința, va pierde, cel puțin, încrederea pe care i-o acordă patronul, care, desigur, n-ar putea înțelege acest motiv de a reveni în concediu, derizoriu pentru lumea celor mari. Ce pot însemna sentimentele unui copil față de un iepure, cînd atîtea minute pierdute costă atîția dolari ? E o lecție de eficiență a muncii pe care patronul i-o ține salariatului. (El însuși e un tată de familie „generos“, căci hotărăște să-i cumpere copilului iubitor de capcane și de iepuri și una, și pe celălalt.) Nu asta e însă problema, încearcă să-i explice fără succes nefericitul salariat și părinte. E vorba că încrederea fiului său va fi lezată, dacă el, tatăl, îl va părăsi în această încercare morală. Aici, desigur, este problema, nodul în care firele relațiilor se strîng și trag, ca șerpii din celebra sculptură, acordînd tragism staturii morale, căci nu e ușor să renunți la locul de muncă care-ți asigură existența sau relativa bunăstare, a ta și a familiei, pentru niște sentimente. Nu e ușor, cînd este atît de dificil să te reîncadrez. Desigur, nu la locul de muncă se face împăcarea omului cu sine, ci în propria sa familie sau în el însuși, dar nu e mai puțin adevărat că un loc de muncă întreține această fericită împăcare ; or, el este, aici, plata acestei fericiri ; și dacă mergem mai departe cu gîndul, trebuie să constatăm că într-o lume caracterizată prin goana după profit, valorile morale sînt un lux.

În încheiere, să subliniem naturalitatea jocului lui Victor Rebengiuc, care interpretează chinurile morale ale unui părinte ce nu și-a uitat măsura sufletească a propriei copilării, și măștile pe care le schimbă George Constantin, pe rînd onctuoase, reci, distante, plictisite, derutate, reținut minioase, superior scîrbite și intru totul absent-neînțelegătoare de rosturile vieții ale omului.

Constantin Radu-Maria



O RESTITUIRE

Un rol important ca semnificație culturală, asumat în mod statornic — programatic, am putea spune — de emisiunea de teatru radiofonic (rol pe care am mai avut ocazia să-l relevăm în spațiul acestei rubrici) este acela de investigare a unor zone mai puțin cunoscute ale repertoriului universal și original, de valorificare dramatică a unor pagini, nu întotdeauna pe drept acoperite de uitare, din literatura română.

Recent, emisiunea de teatru la microfon a prezentat o adaptare semnată de Ion Budescu după romanul *Menuet* de G. M. Vlădescu, scriitor interbelic al cărui nume este astăzi aproape uitat, practic necunoscut tinerelor generații (în paranteză fie spus, o lucrare nespecializată, dar de amplă cuprindere, cum este *Mic dictionar enciclopedic*, nici nu-l pomeneste), dar care, în epocă, a avut o anume rezonanță. Cărțile lui G. M. Vlădescu — nu foarte numeroase, dar bine primite, comentate favorabil, la data apariției, de critici de incontestabilă autoritate — realizează o imagine cuprinzătoare, expresivă a mediului provincial, temă de predilecție, sau a mediului dezmoșteniților soartei. În *Menuet* apare conturată cu pregnanță lumea necăjită, înrăită de lipsuri, sufocată de permanente îngrădiri,

otrăvită de prea multele neîmpliniri, a unui târgușor asemenea oricăruia altul, în care nici dramele, nici modestele bucurii nu se particularizează prin nimic. Viața se desfășoară aici monoton, dar cu o anume încrîncenare, sub semnul pîndei și al suspiciunilor reciproce, dorința unui om de a se realiza e privită cu neîncredere și ostilitate. E un spațiu al nădejdlor pulverizate înainte de a se infiripa, al idealurilor eșuate în rutină, în derizoriu, și autorul îl construiește cu virtuozitate, apelînd nu doar la mijloacele dramei, ci mai cu seamă la acelea ale satirei, ale umorului corosiv, propriu caricaturii. E multă tristețe în severitatea, în necruțătoarea luciditate cu care romancierul judecă lumea de birfă distrugătoare și brutală indiscreție a provinciei; sensibilitatea ultragiată, speranța spulberată transparent din fiecare rînd.

Adaptarea radiofonică are meritul de a recompune cu fidelitate și înțelegere universul romanului, atmosfera sa specifică. O anume notă de desuetudine, accente de melodramă există, dar ele sînt și ale originalului și ar fi fost desigur dificil (și poate și nepotrivit) să fie total înlăturate. Montarea lui Constantin Dinischiotu a reușit să găsească tonul care să lege elementele de dramă de cele de comedie, astfel încît versiunea radiofonică are fluentă, calitatea de a fi îngrijită, chiar dacă nu foarte originală. O distribuție inspirat alcătuită, a transmis personajelor din *Menuet* adevăr și emoție: o replică, fie ea și convențională, rostită de Gina Patrichi sau de Radu Beligan, dobîndește rezonanță și intensitate.

Nu putem încheia aceste însemnări fără a menționa prefața critică semnată de Valeriu Răpeanu.

Cristina Dumitrescu

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

(Continuare din p. 63)

„România literară“ din 28 februarie 1980 publică un interesant articol despre teatrul din Marea Britanie, intitulat „Revoluția teatrală din 1968“. ● După recenta premieră cu piesa lui Móríciz Zsigmond Nu pot trăi fără muzică, pe care a pus-o în scenă Harag György, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca pregătește Acești nebuni fățarnici de Teodor

Mazilu, în regia lui Aureliu Manea, și Reportaj imaginar despre un festival american de muzică pop de Dery Tibor, în regia lui Horváth Béla. ● Teatrul de păpuși din Baia Mare se află într-un turneu de o lună în Franța, cu o dramatizare după basmul lui Ion Creangă Capra cu trei iezi (regia, Aristotel Apostol; scenografia, Ida Grumaz) și cu Între noi de Alexa Marcovici și Ana Predescu (re-

gia, Kovács Ildiko; scenografia, Ida Grumaz). ● Teatrul pentru copii și tineret din Iași a prezentat Povestea orașului fără iubire de Lev Ustinov (regia, Sorina Mirea; scenografia, Antonio Albici) și pregătește Dumbrava minunată după Mihail Sadoveanu (regia, Nicoleta Toia; scenografia, Marfa Azenti).

FAIMA

Giurgiu

În prezența unui grup de artiști profesioniști (actori, critici, cadre didactice la I.A.T.C.), a unor reprezentanți ai Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Ilfov și ai conducerii A.T.M., au avut loc două evenimente importante pentru viața artiștilor amatori din localitate :

- Înființarea, în cadrul Școlii populare de artă, a unui Studio al tinerilor artiști amatori.
- Premiera, la Casa de cultură, a piesei **Băiatul cu floarea** de Tudor Popescu.

Inițiativă și continuitate în viața culturală a orașului

Ce este studioul „George Vraca”?

Este o formă superioară a învățămîntului artistic de mase, menită să răspundă cerințelor spirituale, în creștere, ale iubitorilor de teatru giurgiuveni — rezultat al democratizării culturii. El s-a născut pe temelia activității desfășurate, timp de douăzeci de ani, de profesorii și elevii Școlii populare de artă din Giurgiu. Nucleul conducător actual, format din directoarea Elena Nuțescu (veche și inimoasă slujitoare a învățămîntului artiștilor amatori) și din regizorul-profesor Ion Simionescu (veritabil animator, care, de cîțiva ani, și-a legat viața de Școala populară de artă și de Casa de cultură din oraș), a luat inițiativa *diversificării* formelor de învățămînt destinate oamenilor muncii.

Intenția lor a fost de a iniția un laborator de cultivare a disponibilităților pentru literatură și muzică ale elevilor. Așa a apărut Studioul „George Vraca”.

Micul spectacol din seara inaugurării a fost edificator și de bun augur pentru activitatea ce se va desfășura aici. După tradiționalele cuvinte de salut și după o emoționantă evocare a maestrului George Vraca, de către artista emerită Dina Cocea, un grup de elevi de la clasa de actorie a Școlii populare de artă a susținut un expresiv și variat recital de poezie și de fragmente de piese în versuri din opera lui Shakespeare, Vasile Alecsandri, Victor Eftimiu, Ion Minulescu, Nina Cassian, precum și de compoziții proprii de muzică folk.

Un moment tulburător a fost audierea înregistrării pe bandă de magnetofon a vocii marelui actor dispărut, recitînd *Scrisoarea a III-a* de Eminescu și monologul lui Horațiu din *Fintina Blanduziei* de Alecsandri.

Sensibili și talentați, dăruieți muncii, iar în ceasurile libere, artei, Cornelia Săceanu, Elena Moldoveanu, Viorica Moise, Mihai Nistor, Cristian Dică ne-au oferit o demonstrație convingătoare a calităților lor, precum și a unor bune rezultate pe calea însușirii priceperii de a rosti versul. Am reținut-o în mod deosebit pe foarte tinăra Mihaela Popescu, elevă, pentru calitatea muzicii compuse de ea în stil folk, melodii impregnate de melancolie (pe versuri de Bacovia și Minulescu), ori de umor sprințar (pe fabule de Alecsandri).

„Băiatul cu floarea”

Laureat la cea de-a doua ediție a Festivalului „Cîntarea României”, pentru spectacolul *Moartea lui Vlad Țepeș* de Dan Tărchilă*, colectivul de teatru al Casei de cultură din Giurgiu (ai cărui

* „Teatrul”, nr. 7/1978.



Scenă din „Băiatul cu floarea” în interpretarea echipei Casei de cultură

membri își fac sau și-au făcut stagiul pregătitor la Școala populară de artă) a realizat, cu piesa lui Tudor Popescu *Băiatul cu floarea*, în regia aceluiași apreciat animator Ion Simionescu, un excelent spectacol.

Apropiată prin problematică, precum și prin tipologie, de preocupările și de posibilitățile scenice ale artiștilor amatori, vorbind despre viața și munca de pe un șantier, despre nevoia de puritate, de perfecționare morală, piesa *Băiatul cu floarea* a dobândit, în interpretarea amatorilor giurgiuveni, culoare și relief, atât în registrul grav cât și în cel comic. Caracterizată prin sinceritate și spontaneitate, montarea a cucerit atenția și simpatia publicului. În suita portretelor pitorești strălucesc câteva contribuții actoricești, cum sînt aceea a desenatoarei Paula Martac și a telefonistei Viorica Moise, în tandemul Valy-Nely; amîndouă au dat viață, cu umor și dramatism, celor două eroine descumpănite. Foarte buni au fost și Doru Popescu, plin de haz și de vioiciune în rolul Tiri, precum și elevul Viorel Ivan, care a dăruit personajului Tedi un chip încântător. S-au remarcat, prin autenticitatea jocului, și contabila Emilia Meteșan (Voica), magazionerul Mihai Nistor (Grigore), graficianul

Florian Tincu (Vlad), frezorul Cristian Dică (Duca), pensionarul Jean Clonaru (Viteză), elevul Viorel Șerban (Mihu) și corepetitoarea Iuliana Cordie (Ieti). Din nou, o mențiune pentru eleva Mihaela Popescu, care, împreună cu Gabriel Dimcea, a asigurat acompaniamentul muzical al spectacolului, compunînd și interpretînd agreabil melodii în stil folk.

Să nu-i uităm nici pe cei care n-au apărut pe scenă, dar au participat din culise, garantînd buna desfășurare și succesul spectacolului: eleva Luminița Albu (regie tehnică), tîmplarul Ilie Gogoasă (execuție decor), electricianul Ion Rotaru (lumini).

Nu ne îndoim că și acest spectacol, ca și cele precedente realizate la Casa de cultură, va fi înregistrat de Studioul de radio al amatorilor (după spusele harnicului redactor Traian Barbălată, acest Studio numără peste 20.000 de abonați) și difuzat iubitorilor de teatru din Giurgiu.

Într-un dialog cu interpreții, artiștii profesioniști-oaspeți și-au exprimat bucuria pentru activitatea cultural-artistică care pulsează viu și divers în bătrînul oraș de pe malul Dunării.

Valeria Ducea

Note

○ carte consacrată
creatorilor păpușari

Avem, de multă vreme, un teatru de păpuși cunoscut și recunoscut pe plan național și internațional. Cu toate acestea, nici editurile, dar nici creatorii-păpușari sau criticii nu au fost prea harnici în ce privește cartea consacrată acestui gen. Cu atât mai binevenită este străduința Alexandrei Davidescu, a cărei carte — sugestiv intitulată „Un mic teatru mare” — ne prezintă o activitate laborioasă, desfășurată de-a lungul a trei decenii, de către Teatrul de păpuși din Craiova.

După cum se arată în fișa biografică de la sfîrșitul volumului, autoarea a lucrat, din anul 1950, ca actor-mînuitor în

Teatrul de păpuși craiovean. Așadar, un om care a trăit, zi de zi, împlinirile, străduințele, bucuriile și necazurile „micului teatru mare”. Volumul este un fel de jurnal al tuturor spectacolelor, începînd de la idee, trecînd prin munca sirguincioasă a repetițiilor și încheind cu emoțiile și bucuriile premierei.

De la început și de-a lungul celor treizeci de ani, Teatrul de păpuși din Craiova a avut ca principal fel să contribuie la formarea caracterului și conștiinței cetățeanului de mîine, să modeleze gîndirea și comportarea copilului prin intermediul înaltelor valori etice și estetice, să-i stimuleze fantezia și sensibilitatea, seriozitatea și disciplina.

Alexandra Davidescu scrie despre căutările, experimentele, exigențele acestui valoros colectiv artistic, despre competițiile artistice naționale la care a participat, despre recunoașterile internaționale dobîndite, cu alte cuvinte, reface drumul parcurs către afirmare, drum greu, dar încununat cu laurii multor premii, la concursuri și festivaluri din țara noastră și de peste hotare.

Stan Vlad

■ LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia lui Leonid Andreev (VIII)

11. Se pare că, uneori, este mult mai simplu să formulezi o întrebare decât să dai un răspuns, chiar dacă răspunsul ar fi monosilabic. Sau întotdeauna se întâmplă la fel ?

Pentru a răspunde la întrebarea din paragraful precedent, trebuie să ne oprim o clipă la dramaturgia simbolistă, mai exact, la un aspect al ei. Dramaturgia simbolistă a încercat un *nou tip de piesă*, în care nu există nici elemente de melodramă, nici elemente de comedie, coordonatele firești ale oricărui tip de piesă presimbolistă. Am mai scris despre asta și nu vreau decât să revin, poate mai explicit, cu ideea că pînă și piesele care n-aveau nimic comun nici cu melodrama, nici cu comedia s-au înscris în limitele foarte largi (motive, procedee) ale amîndurora. *Hamlet*, care este o tragedie exemplară, reprezintă unul dintre cazurile cele mai vădite de pendulare între melodramă și comedie, *Oedip* vehiculează unul dintre motivele cele mai tocite ale melodramei de peste două milenii — întâlnirea fiului pierdut cu mama regăsită. Nu mai insist, pentru că întreaga dramaturgie de dinainte de simbolism își avea drept ambalaj melodrama sau comedia. Dramaturgia simbolistă, fiind exclusiv o dramaturgie a stărilor de spirit, a eliminat atît ambalajul de comedie, cît și pe cel de melodramă. Deci, a încercat un tip de piesă inexistent pînă atunci. Din acest punct de vedere, dramaturgia simbolistă este o dramaturgie experimentală.

Caracterul experimental al dramaturgiei simboliste nu este suficient pentru a defini genul dramatic andreevian. Structura insolită a personalității sale sau, pur și simplu, temperamentul său artistic nu i-au permis să se manifeste strict într-o manieră deja afirmată, chiar dacă afirmarea ei a constituit o încercare de a revoluționa *gîndirea* teatrală, fie și prin avansarea doar a unei ipoteze de lucru.

În fond, deosebirea esențială (una dintre ele, în orice caz) dintre dramaturgia simbolistă abstractă și dramaturgia simbolistă concretă andreeviană rezidă în faptul că, în cea din urmă categorie de piese, Leonid Andreev, fără a renunța la nimic din ceea ce este propriu dramaturgiei și în general esteticii simboliste, apelează la motivele și procedeele melodramei, și, nu o dată (*Zilele vieții noastre*, *Gaudeamus*), și la motivele și procedeele comediei de gen. De aici, o concluzie oarecum surprinzătoare, și anume că dramaturgia simbolistă, în preocuparea ei de profunzime, nu este incompatibilă cu elementele comediei și ale melodramei. Cel puțin, acest lucru îl demonstrează simbolismul concret al lui Andreev. Cu alte cuvinte, simbolismul este capabil să se manifeste atît în tipul de piesă propus de el (în care melodrama și comedia sînt excluse), cît și în tipul de piesă preexistent. Din acest punct de vedere, *Spre stele*, *Viața Omului*, *Anatema* nu sînt cu nimic mai simboliste decît *Cel care primește palme*, *Anfisa*, *Gaudeamus* etc. Sînt doar două tipuri ale aceleiași manifestări simboliste, la fel de semnificative pentru personalitatea lui Andreev.

Trebuie să remarcăm, totuși, că și în piesele sale abstracte există o anume derogare de la procedeele generale ale dramaturgiei simboliste. În primul rînd, în piesele lui Andreev lipsește acel mister atît de caracteristic pieselor celorlalți simbolști. E suficient să comparăm *Viața Omului* cu *Ciclul morții* al lui Maeterlinck, dar și cu piesele lui Yeats. Inefabilul sursei groazei, la Maeterlinck, capătă, în *Viața Omului*, concretețea Cenușului și a luminării sale. Sursa este, aici, la doi pași de noi, vizibilă, palpabilă, un fel de încarnare a inefabilului : de unde și impresia specială și derutantă pe care o creează.

Paradoxal, misterul funcționează mai mult în piesele concrete ale lui Andreev. Astfel, informația noastră despre existența anterioară a lui Cel, existența care-l face să devină Cel, nu depășește prea mult informațiile expediate, cuprinse, de obicei, în listele de personaje. Este un fel de escaladare a concretului. Absența funcțională a informației biografice, relevantă și fixată ca absență în urma scenelor cu Domnul, face posibilă orice mișcare a lui Cel, pentru că orice mișcare a lui Cel va putea fi motivată prin lipsa noastră de cunoștințe. Este un fel de antideterminism. Și, poate, tocmai această disociere realizează, în fondul preocupărilor simboliste andreeviene, o apropiere adevărată, generează existența preocupării simboliste de profunzime.

Deci, revelația dramaturgiei lui Andreev o constituie faptul că simbolismul, înainte de a fi modalitate estetică, este gîndire estetică, nelegată în mod necesar

de nici un tip de expresie, chiar dacă acest tip de expresie este reprezentat de structuri necunoscute pînă atunci, chiar dacă experimentul dramaturgic simbolist este unul la scara istorică a literaturii universale. Această concluzie, pe care o impune dramaturgia lui Leonid Andreev, este atît de neașteptată și chiar de greu asimilabilă, încît pînă în ziua de azi dramaturgia sa concretă este privită mai ales ca un soi de abandonare a simbolismului și de revenire la buna, vechea și încercata dramaturgie realistă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Dar dramaturgia simbolistă, oricare ar fi fost intențiile, ambițiile, aspirațiile și realizările ei, a continuat unul dintre cele mai tradiționale principii literare: concordanța dintre conținut și expresie. Nou a fost, prin urmare, genul de lucrare (*piesa simbolistă*), iar nu raportul de bază dinăuntrul lucrării, care a rămas același, de la grecii antici. Dramaturgia simbolistă, fie ea concretă sau abstractă, a lui Andreev nu face decît să confirme principiul concordanței. Viziunea dihotomică generală a dramaturgiei andreeviene, despre care am vorbit în paragraful trecut, ține doar de stratul viziunii, nu și de al expresiei, deci nu afectează direct principiul concordanței dintre conținut și expresie.

Viziunea dihotomică există peste tot în dramaturgia lui Andreev, dar cu un coeficient de determinare diferit. Dacă în dramaturgia simbolistă nu cîlțește princi-

piul concordanței dintre conținut și expresie, în dramaturgia propriu-zis dihotomică a lui Andreev principiul concordanței este spulberat. Este aici, poate, un moment fundamental de decizie a lui Andreev de simbolism. Dincolo de această decizie, dramaturgia dihotomică realizează o legătură, mai curînd un șir de legături cu celelalte manifestări dramaturgice andreeviene, legături în zig-zag. O anume dramaturgie simbolistă (*piesa concretă*) neagă un alt fel de dramaturgie simbolistă (*piesa abstractă*), un anume fel de expresie (simbolistă, a concordanței) este negat de un alt fel de expresie (dihotomică), dar, dacă primele două grupe de piese sînt legate între ele atît prin preocuparea lor de profunzime, cît și prin expresie, cel de-al treilea grup de piese, aparent izolat, este legat de precedentele două printr-o viziune comună. Este vorba de un tip de conexiuni ciudate și întortocheate, dar oricît ar fi de ciudate și întortocheate, conexiunile există. Ele există în acea frămîntare adîncă și, poate, dureroasă din care ia ființă adesea, dacă nu chiar întotdeauna, conceptul de operă. Iar la întrebarea pusă mai înainte — ce anume prevalează în dramaturgia lui Andreev: opera sau lucrarea? — răspunsul pare a fi cel dintotdeauna: o operă se dezice, dar este afirmată de lucrare, după cum lucrarea se dezice de operă, în care se regăsește și pe care o afirmă.

NOTE

Pe marginea unei monografii

Un nedreptățit al istoriei culturii a fost, pînă mai deunăzi, profesorul de scriitorul V. A. Urechia. Neșansa de a fi avut, în polemici, adversari de geniu l-a aruncat în uitare sau l-a condamnat să fie ironizat, ignorîndu-i-se meritele de întemeietor al Muzeului național de arheologie, de membru fondator al Academiei Române, de membru al mai multor

organisme științifice internaționale și, mai ales, de autor al unei *Istории a românilor* în 14 volume. O amplă selecție din opera de scriitor (apărută la „Minerva” în 1976), iar azi, o solidă monografie semnată de Vistian Goia, pun în lumină meritele unui cărturar în a cărui bibliografie posteritatea află destule titluri de referință. Dacă dramaturgul poate fi ignorat fără prea mari pierderi, fostul profesor de istorie al Universității bucureștene este (cel puțin prin trei opere fundamentale, care ar merita cu prisosință reeditarea) util istoricului de teatru: *Domnia lui Ioan Caragea 1812—1818* (Buc., 1898), *Istoria*

românilor I—XIV (Buc., 1892—1901, de fapt o masivă colecție de documente comentate privind mai ales secolul 18) și, în fine, neegalata *Istoria școalelor de la 1800—1864*, vol. I—IV (Buc., 1891—1901, cuprinzînd istoricul tuturor așezămintelor școlare, în care teatrul s-a afirmat cu tărie).

Monografia (teză de doctorat) a lui Vistian Goia, apărută în seria „Universitas” de la Editura „Minerva”, este, și pentru omul de teatru, o carte plină de sugestii. Iar cele trei titluri amintite mai sus se rețin cu precădere.

I. N.



HUSZÁR SÁNDOR

Urmașul meu, viitorul

(piesă în trei acte)

în românește de

VERONICA BÂRLĂDEANU

Personajele

M-am născut la Cluj — și au trecut de atunci 51 de ani. Pentru mine, periferia orașului însemna întreaga lume. N-am ajuns să văd case cu etaj decât atunci când ne-am mutat, eu avînd șase ani, în colțul opus al orașului, într-o altă periferie; eu, împreună cu cîinele credincios al casei, Burkus, înaintam pe lîngă căruța încărcată cu boarfe, și ne holbam către necunoscut, aflînd ce e Marele Univers. Mai apoi, am cutreierat Europa, dar lumea — pentru mine — a rămas, acum ca și atunci, tot acea periferie. De acolo privesc omenirea, o îndrăgesc sau mă sfădesc cu ea. Am fost, de-a lungul vremurilor, zilier la binale și director de teatru. Am fost gazetar; cu asta mă ocup și astăzi. Acum, tocmai, sînt redactor-șef. Cea mai mare dorință a mea e să fiu un prieten bun. Om de încredere și de suflet al cititorilor mei.

Huszár Sándor

TATAIA, fost patron de atelier, prin forța împrejurărilor, „în opoziție“

MAMAIA, a cărei vocație e să dirijeze pe toată lumea

LOTTI, fiica lor, femeie frumoasă, care nu se lasă

KOVÁCS* JÓSKA, cum altfel s-ar putea numi un cadru muncitoresc antrenat activ în virtejul istoriei?

LILI, nicidecum „fata mamei“, ci, precum se va vedea, a tatei

DÉVÉNYI LÁSZLO, fost vecin și sforar activ, sortit să fie, din cînd în cînd, dat afară

Dr. VIGH, personaj de o rafinată tristețe, care, atunci cînd se infurie, e mai bine să nu-i stai în cale.

PÓLI, personal casnic, apare întotdeauna unde nu te aștepți și cînd nu e cazul

Acțiunea se petrece, cum s-a mai întimplat și cu alte drame, în zilele noastre, poate cu puțin timp înainte. Pentru desfășurarea ei, esențială e o viguroasă revoluție tehnică, de care, dacă n-o avem, trebuie să facem neapărat rost. Este un dat la care autorul nu renunță cu nici un chip, deoarece această revoluție determină răsturnarea unor valori considerate definitive și are menirea să schimbe și unele destine.

* Kovács = fierar.

ACTUL I

Camera de zi a unei case vechi. În stînga, uşă spre antreu şi bucătărie. În faţă, o uşă spre dormitorul familiei Kovács, lingă ea, alta, spre cel al Tataiei. O scară interioară duce spre o cameră mansardată, locuită în vremuri mai bune de Lili, acum de dr. Vigh, musafir.

La ridicarea cortinei, Kovács, singur în scenă, citeşte un ziar cit un cearşaf. Lingă el, pe o măsuţă, spre centrul încăperii, un telefon. Tataia intră din stînga, îl priveşte un timp pe Jóska, după care se aşază într-un fotoliu, de partea cealaltă a mesei. Kovács nu-l bagă în seamă. Tataia îşi face de lucru cu un ceas deşteptător, care, brusc, începe să sune. Kovács aruncă ziarul şi întinde mina spre telefon. Îşi dă scama despre ce e vorba ; cu evident regret, gestul rămîne nefinalizat.

TATAIA (*compătimitor*): Rămîne în urmă, domnule director...

KOVÁCS (*bănuitor*): La ce vă referiţi, domnule conte ?

TATAIA (*uitîndu-se la ceas*): La ce ne-am putea referi, domnule director?

KOVÁCS: O să luăm măsuri, domnule conte.

TATAIA: Dumneata la ce te referi, domnule director ?

KOVÁCS: La ce m-aş putea referi, domnule conte ?

TATAIA: Atunci e în regulă, pentru că treaba aia s-a fîsiit.

KOVÁCS: Dumneata ştii, desigur...

TATAIA: O ştii şi dumneata.

LOTTI (*iese brusc din dormitor, întrebă, tensionată*): Cine a fost ?

KOVÁCS: Nimeni.

LOTTI: N-a sunat telefonul ?

KOVÁCS: Nu.

LOTTI: Groaznic! Am să înnebunesc! Cred că am început să am halucinaţii. (*Reintră în dormitor.*)

TATAIA: Acum, cu siguranţă, dumneata mă consideri vinovat pe mine.

KOVÁCS: Pe cine altul ?

TATAIA: Pe dumneata însuşi, domnule director. Poţi să-ţi pui liniştit ce-nuşă-n cap.

KOVÁCS: Placa asta am mai auzit-o.

MAMAIA (*intră*): Ei ? La ce oră l-au chemat ?

KOVÁCS: Unde ?

MAMAIA: Păi, acolo...

TATAIA: Unde acolo, dragă ?

MAMAIA: Păi, acolo unde se obişnuieşte în cazuri d-astea. I-auzi vorbă! Stă de trei săptămîni lipit de telefon şi aşteaptă să fie chemat şi tot pe mine mă întreabă unde. Ascultă, Kovács,

dumneata ne crezi chiar tîmpiţi ? (*Iese, spre bucătărie.*)

(*Kovács priveşte consternat în urma ei.*)

TATAIA: Uite, să nu zici că vreau să te măgulesc, dar să ştii că nevastă-mea are dreptate.

KOVÁCS: Nu, zău ? Cum adică, are dreptate ?

TATAIA: Eşti cam pramatie matală, nici n-am băgat de seamă pînă acum.

KOVÁCS: Ce v-am făcut eu, v-am luat pîinea de la gură ?

TATAIA: Ei, nu, nici aşa ! Nu te pretezi dumneata la aşa ceva ! Te mulţumesti să ne iei tot ce-am avut.

KOVÁCS: Țin casa asta de douăzeci şi trei de ani ! Vă car pe toţi în spinare !

TATAIA: De ce mi-ai naționalizat prăvălia ? De ce nu m-ai lăsat să lucrez ? Eu te-aş fi ținut cu dragă inimă. Și nici nu ți-aş fi scos-o pe nas.

KOVÁCS: Și, eu ? Eu am crîcnit vreodată ? Ce-i drept, prăvălia ți-am luat-o. Eu, din propria mea voință. După care, cu înalta dumneavoastră binecuvîntare, am muncit ca să aveți de toate.

TATAIA: Da, tot ce se găsește aici e agoniseala dumitale. Firma mea, de pildă, ai cîștigat-o la cărți.

KOVÁCS: Firmă ? Mă faci să rid ! O pantofărie prăpădită.

TATAIA: Prăpădită, auzi ! Un atelier select în centrul orașului.

KOVÁCS: Era timpul să bagi de seamă că nu mai sînt la modă dughenile particulare.

TATAIA: Și arbitrajul ?

KOVÁCS: Ce te-a găsit ?

TATAIA: Nici arbitrajul nu mai e la modă ?

- KOVÁCS : De vreo zece ani, parcă o lă-saseși mai moale ca aiureala asta!
- TATAIA : Ce, dumneata nu știai că fotbalul e viața mea ? Că am tras din zori și pînă în noapte, ca un bou la jug, pentru ca duminica să mă pot repezi pe teren, să șuier din țignal și o lume întregă să-mi urmărească, cu răsuflarea tăiată, fiecare gest ? Știai foarte bine ! Și, cu toate astea, mi-ai luat fluierul, pentru că, vezi doamne, nu fluieram just din punct de vedere ideologic.
- KOVÁCS : Dă-i 'nainte ! Ți-am luat prăvălia, fluierul, fata, liniștea sufletească și... și ce ți-am dat în schimb ? De ce nu continui ? În douăzeci și trei de ani, n-am agonisit nimic !
- TATAIA : Ei vezi, asta e o exagerare, pentru că ai agonisit, înainte de vreme, o tensiune arterială de talie mondială.
- KOVÁCS : E și asta ceva !
- TATAIA : Mie-mi spui ? Lozul cel mare. Mori fără să bagi de seamă.
- KOVÁCS : Recunosc. Dumneata ai făcut o afacere mai bună. N-ai tensiune, în schimb trăiești fără să te bage nimeni în seamă.
- TATAIA : Ai vrea dumneata ! Numai că, în orașul ăsta, eu sînt și astăzi *cineva*. În timp ce dumneata ești un nimenea. Un *fost*, un director dat afară.
- KOVÁCS : Asta mai rămîne de văzut.
- TATAIA : Ai să ai ce vedea...
- MAMAIA (*intră cu Póli*) : Kovács, dă bani pentru lapte.
- KOVÁCS : Banii sînt la nevastă-mea.
- MAMAIA : Nici mărunțiș n-ai ?
- TATAIA : Mulșul, domnule director, mulșul ! (*Iese.*)
- MAMAIA : S-o deranjez pe Lotti pentru doi lei ?
- KOVÁCS : Dați-mi sticla, mă duc eu după lapte.
- MAMAIA : Bravo, măcar ești de folos într-un fel.
- KOVÁCS : Și, dacă mă caută cineva, între timp ?
- MAMAIA : Asa e. că și pînă acum ți-au tocit musafirii pragul...
- KOVÁCS : Dacă sună telefonul, chemați-o pe nevastă-mea.
- MAMAIA : O chemăm, cum să n-o chemăm...
- KOVÁCS : Și să-și noteze.
- MAMAIA : Notează... Pe aceeași listă.
- KOVÁCS : Să noteze unde vrea ea. (*Iese.*)
- MAMAIA : S-a prostit ! (*Póli ride.*) Tu nu te hlizi, că dai și tu peste un bleg ca ăsta și o să ai la ce te uita.
- PÓLI (*în timp ce șterge praful*) : Și, totuși, se zice că, la început, cucoana a ținut tare mult la domnul director.
- MAMAIA : Cine zice, afurisito ? Cine zice ?
- PÓLI : Se zice...
- MAMAIA : Cine anume ?
- PÓLI : Și se mai zice că, atunci cînd a început să vină domnu' director în casă, nici la biserică nu v-ați mai dus și nici pe popă nu l-ați mai primit cu botezul.
- MAMAIA : Ei, acum spune tot, că altfel e vai de tine.
- PÓLI : Oh ! Și cîte se mai spun despre domnul doctor Vigh !
- MAMAIA : Mai încet, că te aude !
- PÓLI : Se spun niște chestii îngrozitoare...
- MAMAIA : Ce chestii, ia să aud !
- PÓLI : Nu pot să vă spun. M-au pus să jur că am să-mi țin gura !
- MAMAIA : Tu, Póli, tu să nu mă scoți din sărite, știi bine că ai nevoie să-ți țin partea !
- PÓLI : N-aș vrea să vă supăr... dar, dacă am jurat !
- MAMAIA : Ascultă, tu, bagă bine de seamă că, dacă apuc eu să jur, e vai și amar de cozonacul tău !
- PÓLI (*se apropie*) : Vai de mine, eu oricum vă spuneam... Doamna știe că eu îi spun tot...
- MAMAIA : Dă-i drumul !
- PÓLI : Se zice că domnul doctor...
- LILI (*intră ; în blugi, cămașă bărbătească peste pantaloni, cursuri în mînă*) : Bună dimineața !
- PÓLI : Săru' mîna.
- LILI : Ce-ți veni ? ! Iar mă iei drept episcop ?
- PÓLI (*ride*) : Bună dimineața, Lili !
- MAMAIA (*iritată*) : Tu erai în baie ? Ce naiba faci atîta vreme acolo ?
- LILI (*calmă, fără patos*) : Studiez. De ce ? Vrei, poate, să închiriezi și baia ?
- MAMAIA (*severă*) : Póli, du-te la bucătărie, vin și eu îndată.
- PÓLI (*în timp ce pleacă*) : Ți-am spălat lenjurile, Lili !
- LILI : Mulțumesc.
- PÓLI (*cu însuflețire*) : Le-am și întins. (*Iese.*)
- LILI : Mulțumesc.
- MAMAIA : Suflețelule, cum vorbești tu, de față cu personalul, cu bunicuța ta ?
- LILI : Sincer. Fetele trebuie să fie deschise, sincere, așa m-ai învățat. Camera mea ai închiriat-o ; logic, acum n-a mai rămas decît baia.
- MAMAIA : E vorba doar de cîteva zile, îngerașule.
- LILI : Și, după părerea ta, cît mai durează aceste cîteva zile, că eu văd că balonul ăsta umflat trîndăvește pe aici de mai bine de două săptămîni...
- MAMAIA : De ce ești necuviincioasă ? Nici nu-ți închipui cît mă doare, gîndăcel, cînd te exprimi așa despre un domn, despre un medic !
- LILI : Despre un vierme, care nu știu ce caută aici, dar știu că mă scîrbește, cu amabilitatea lui exagerată.
- MAMAIA : E un suflet mare !

- LILI : Mic, ce-i drept, nu e. Numai să nu ne coste prea scump. Ce nu pricep e miopia specifică de care suferă. Asta nu vede că nu m-am atins de nici una dintre boarfele pe care mi le-a cărat, deși a umplut virf un dulap întreg ?
- MAMAIA : Doctorul Vigh a locuit la noi cât a fost student.
- LILI : Asta-l privește, dar roagă-l să nu-mi mai zică „fetița mea“.
- MAMAIA : E ca din familie...
- LILI : Asta te privește pe dumneata, dar mie să nu-mi zică „fetița mea“, că m-apucă nebunia. Nu sînt în nici un fel fetița dumnealui !
- LOTTI (*femeie frumoasă, aproximativ 40 de ani, senzuală, poartă un capot care-ți ia ochii. Iese din dormitorul familiei Kovács*) : A cui fetiță nu ești ?
- MAMAIA : Lasă, dragă, trîncăneam și noi, așa. Te-ai trezit de mult, draga mamei ?
- LOTTI : De mult.
- MAMAIA : N-ai dormit bine ?
- LOTTI : Nu.
- MAMAIA : Lili, din ce cauză o fi avînd mama insomnii ?
- LILI : Încă nu sînt doctor, Mamaie.
- MAMAIA : Studentă în anul trei ! Mîine, poimîine, lucrezi pe cont propriu.
- LILI : Sînt în casa asta unii care lucrează mai pe cont propriu decît mine.
- MAMAIA (*către Lotti*) : I-auzi ! Tu înțelegi ce vrea să zică ?
- LOTTI : De ce n-aș înțelege ? Se referă la doctorul Vigh.
- MAMAIA : Bine, dar de ce-l detestă ?
- LOTTI : N-a zis că-l detestă.
- LILI : Ba, așa să știi, îl detest. E un mototol grețos.
- MAMAIA : Un om ostenit, care, după cîteva mariaje nefericite, tînjește după căldura unui cămin...
- LILI : Dinspre partea mea, n-are decît să fie cît vrea de ostenit, dar să se care acasă !
- LOTTI : Pe mine nu mă deranjează.
- LILI : Pe Mamaia o distrează chiar.
- MAMAIA : Da, pentru că e un domn fin, care merită să fie iubit, e o plăcere să te afli în preajma lui.
- LILI : Nu s-ar putea aranja să te duci tu să stai la el ?
- MAMAIA : Lili !
- LILI : Imaginează-ți, dragă, ce bine v-ați simți împreună în netulburata pace rurală ! (*Iese.*)
- MAMAIA (*desperată*) : Ce zici de ea ?
- LOTTI : Asta mă îngrijorează cel mai mult !
- MAMAIA : E atît de orgolioasă fata asta !
- LOTTI : Și eu am fost la fel, și uite unde am ajuns.
- MAMAIA : Tu erai ambițioasă... Lili e cu totul altfel.
- LOTTI : S-a dus dracului tot ! Las' să fie mîndră și demnă. Cît timp îi dă
- mîna. Să am eu anii ei, aș ști cum să-mi fac viața !
- MAMAIA : Sînt sigură că doctorul Vigh o să te vindece.
- LOTTI : Da, pentru că asta e ideea ta fixă. Doctorul Vigh ! Așa o ții întruna, de ani de zile.
- MAMAIA : Inima unei mame e un seismograf perfect.
- LOTTI : Totul e o aiureală.
- MAMAIA : Promite-mi că te duci !
- LOTTI : Mă duc, n-ai grijă, aici sînt că am să innebunesc.
- MAMAIA : O să-ți dea o rezervă. O să-ți poarte de grijă. Ai să ai tot ce-ți dorești.
- LOTTI : Să-mi dați păpușile înapoi, asta-mi doresc. Anii pe care i-am irosit construind un castel din cărți de joc.
- MAMAIA : Ai să vezi, acolo se vor aranja toate... (*Intră Póli, Mamaia se răstește, iritată.*) Ce vrei ?
- PÓLI : Îl caută cineva pe domnul director.
- LOTTI : Cine îl caută ?
- PÓLI : Un domn.
- LOTTI : Ce fel de domn ?
- PÓLI (*uhuită*) : Vaai, doamnă, ce frumos e capotul ăsta ! E din pachet ?
- LOTTI : Fii atentă la ce te întreb eu : ce fel de domn ?
- PÓLI : N-a mai fost pe-aici.
- LOTTI : O fi cel pe care-l așteaptă...
- MAMAIA : Abia aștept să văd și eu persoana.
- PÓLI : A venit cu mașina.
- MAMAIA : Și asta-i stătea scris în frunte ?
- PÓLI : Nu în frunte, pe spate. Cînd domnul director mergea cu mașina, avea haina șifonată la fel ca ăsta. Doar știu, că eu i-o călcam...
- LOTTI (*cu interes*) : Du-te, pofteste-l înăuntru.
- PÓLI : Da, vă rog.
- MAMAIA : Ar trebui să-l aștepte pe Kovács.
- LOTTI (*la oglindă, aranjîndu-și cofura*) : Poftește-l să intre.
- MAMAIA : Nu-ți face cine știe ce iluzii.
- LOTTI : Să vedem mai întîi cine e.
- MAMAIA : Vreun coleg, să-l consoleze.

(*Bătăi în ușă.*)

LOTTI : Intră !

DÉVÉNYI (*tip bine, sigur de sine, să aibă vreo patruzeci de ani*) : Sărut mîinile.

LOTTI (*nu-l cunoaște, e jenată*) : Bună ziua.

MAMAIA : Bună ziua.

DÉVÉNYI : Nu mă recunoașteți ?

MAMAIA : Coleg cu Kovács ?

DÉVÉNYI : Tușă Gálfi... nici dumneata nu mă recunoști ?

MAMAIA : Tulai, Doamne ! Lacika !

DÉVÉNYI : Chiar așa !

MAMAIA : Dévényi László. Lotti, l-ai uitat pe Lacika al lui domnu' Dévényi ?

LOTTI (*rece*) : Nu.

DÉVÉNYI : Sărut mîna.

LOTTI : Bună ziua.

MAMAIA : Vai, Doamne, ce bucurie, vaai, ce bucurie ! Luați loc ! Stai jos, Lacika dragă. Aici, ca să te văd mai bine. Ce bărbat frumos te-ai făcut !

DÉVÉNYI : Sper că nu vă deranjez.

MAMAIA : Doamne, feri și apără ! Cum poți să crezi așa ceva ?

LOTTI (*ca mai sus*) : Luați loc.

DÉVÉNYI : Nu e o oră tocmai potrivită, dar am trecut pe-aici și, ce mi-am zis, să intru...

MAMAIA : Ei, bine ne-ar fi stat să nu intri... Ce mai vorbă ! Un om așa drăguț, o cunoștință veche...

DÉVÉNYI : Ia te uită, Lotti dragă, dumneata, în schimb, ai rămas la fel.

LOTTI : Eu n-aș putea spune asta despre dumneata, domnule Dévényi, din păcate nu mai țin minte deloc cum arăta.

DÉVÉNYI : E mult de cînd am plecat de-aici. Vreo cincisprezece ani.

MAMAIA : Ce bucurie, ce bucurie... Cu ce să-l servesc pe Lacika al meu ?

DÉVÉNYI : Mulțumesc, tușă Gálfi, cu nimic...

MAMAIA : Oricum, ceva tot trebuie să servești ; o cafea, un coniac ?

DÉVÉNYI : Poate, o cafea...

MAMAIA : Îndată, se face, îndată. Ce bucurie ! (*Iese spre bucătărie.*)

DÉVÉNYI : În schimb, doamna mea, eu te țin minte foarte bine. Pentru mine, Lotti a fost întotdeauna întruchiparea frumuseții.

LOTTI : E foarte măgulitor...

DÉVÉNYI : Ai fost femeia visurilor mele de adolescent.

LOTTI : Asta a fost demult, poate nici n-a fost aievea.

DÉVÉNYI : Poate că a fost demult, dar, dacă așa fi iarăși adolescent, te-aș visa tot pe dumneata.

LOTTI : Drăguț din partea dumitale, dar vremea trece.

DÉVÉNYI : E adevărat, dar dumneata ești o excepție.

MAMAIA (*revine*) : Vine cafeaua, acuși vine, am pus-o... Și, spune, drăguță, părinții dumitale... ?

DÉVÉNYI : Părinții mei ? Păi, tata a murit.

MAMAIA : Vai, sărăcuțul ! Domnul inginer-șef Dévényi, dragul de el, ce om era, un domn cum scrie la carte ! Ce-a pățit, sărmanul ?

DÉVÉNYI : A bolit multă vreme.

MAMAIA : Stai, drăguță, stai puțin, că am și eu o surpriză ! Lili ! Lili !

LOTTI : Lasă, Mamaie ! Pe domnul Dévényi nu-l interesează acum surprizele tale.

DÉVÉNYI : Mi-o amintesc, purta întotdeauna o fundă imensă în păr. Era odorul mamei, foarte sigură de ea însăși.

LILI (*intră*) : N-aveți de gînd să mă lăsați să învăț ? (*Îl vede pe musafir, salută cu o înclinare a capului.*)

DÉVÉNYI : O ! E o confuzie ! Asta nu e fetița firavă și manierată pe care am cunoscut-o eu.

LILI : Spuneți cu îndrăzneală : răzgîiată și oarecare.

LOTTI : Răzgîiată e, din păcate, exact.

DÉVÉNYI : Deocamdată, n-am apucat să deschid gura.

MAMAIA : Studentă la medicină în anul trei !

LILI : O surpriză după alta...

DÉVÉNYI : Într-adevăr...

LILI : Ei bine, dacă v-ați revănit din uluială, luați loc.

DÉVÉNYI : Mulțumesc, cu voia dumneavoastră, mă așez la fel de uluit.

LILI : Domnule, la noi surprizele se servesc gratis.

LOTTI : Iată roadele democrației...

DÉVÉNYI : Lăsați-o, îi stă bine.

MAMAIA : Știi cine e musafirul nostru ?

LILI : Știu.

MAMAIA : Și, nu te bucuri ?

LILI : Mai tare m-aș bucura dacă s-ar prezenta la examenul de anatomie în locul meu.

LOTTI : Rezultatele educației paterne.

MAMAIA : Lacika, nici nu te-am întrebat : cu ce te ocupi ?

LILI : De necrezut ! E de atîta vreme la noi și tu n-ai aflat încă ce studii are ? Mamaie, îmbătrînești ! (*Ostentativ demnă, Mamaia dă să iasă.*)

LOTTI : La noi în casă, asta se cheamă libertatea opiniei.

DÉVÉNYI : Așa și este... Altminteri, sînt inginer.

MAMAIA (*din ușă, mirare*) : Inginer ! (*Iese.*)

DÉVÉNYI : Inginer mecanic.

LILI : Dar nu mai ești chiar atît de timid, nu-i așa ?

DÉVÉNYI : Timid ?

LILI : Erai de-o sublimă timiditate.

LOTTI : Lili, isprăvește !

LILI : Da, plec.

DÉVÉNYI : Stai, domnișoară ! Cum ai spus ? Ce fel de timiditate ?

LILI : Domnule, trebuie să aflu că noi sîntem o familie de arbitri de fotbal. Tataia e arbitru de centru, mama și Mamaia, arbitri de tușă. Cum depășesc linia de margine, ele au și ridicat fanionul.

DÉVÉNYI : Pe mine, chestiunea m-ar interesa din punctul de vedere al medicului.

LILI : Când o să vină timpul, o să-ți stau cu plăcere la dispoziție. Mai cu seamă dacă locuiești la țară și-ți faci rost de-un buboi în dos. (Iese.)

DÉVÉNYI : Cum a zis ? O sublimă tristețe ?

LOTTI : Timiditate.

DÉVÉNYI : Fantastic, ce adevăr a spus, acum îmi dau seama. O sublimă timiditate !

LOTTI : Fata spunea că-l căutați, parcă, pe soțul meu...

DÉVÉNYI : Se potrivește exact cu starea mea de spirit de atunci.

LOTTI : Dumneata nu-l căutai pe soțul meu ?

DÉVÉNYI : Eu ? Ba da !

LOTTI : Nu-mi imaginam cine ar putea fi...

DÉVÉNYI : Ca să spun drept, intrând aici îmi căutam trecutul. Și, iată, l-am găsit...

LOTTI : Va veni și soțul meu îndată, a ieșit puțin...

DÉVÉNYI : Sublimă timiditate...

LOTTI : Fata, așa a înțeles... Dar, cum ziceam, vine îndată.

MAMAIA : Am și venit. (Intră cu cafelele.)

LOTTI : E vorba de Jóska.

MAMAIA : Ce-ai cu Jóska ?

LOTTI : N-a zis Póli că domnul Dévényi pe el îl caută ?

MAMAIA : Ce treabă să aibă el cu Jóska ? Pe noi ne căuta. Nu-i așa, Lacika dragă ?

DÉVÉNYI : Chiar așa, tușă Gálfi...

LOTTI : Nu mă zăpăci. Póli a spus că-l caută pe domnul director.

MAMAIA : N-are nici o importanță. Lacika face parte din familie, n-are la cine altcineva să vină decît la noi.

DÉVÉNYI : Asta așa este, cuvînt cu cuvînt, tușă Gálfi.

MAMAIA : Mînca-l-ar mama, uite, ia cafeaua, e bună.

LOTTI : Lili și-a băut cafeaua ?

MAMAIA : N-am făcut și pentru ea.

LOTTI : Pină vine Jóska, se răcește.

MAMAIA : Mai am un băiat. (Strigă spre mansardă.) Domnule doctor... e gata cafeaua...

VIGH (de sus) : Îndată !

MAMAIA : Să-i prezentăm lui Lacika și cercul nostru de prieteni...

LOTTI : ...că pisică, din păcate, n-avem, altminteri i-am prezenta-o. Dar, bine zici, Mamaie, să-i arătăm oaspetelui drag minunata noastră viață.

VIGH (intră dinspre scara interioară, e ostentativ elegant și manierat) : Sărut mîinile. (Le sărută.) Respectele mele, domnule, dr. Vigh...

DÉVÉNYI : Dévényi.

MAMAIA (cu accent pe fiecare cuvînt) : Domnul inginer Dévényi.

VIGH : Mă bucur de cunoștință.

DÉVÉNYI : Plăcerea e de partea mea.
VIGH : Tot fost chiriaș ?

(Lotti suride cu tristețe.)

MAMAIA : Adică, noi nu putem avea un prieten inginer, doar un fost locatar ?

VIGH : Cum, Doamne, să nu se poată ? ! De fapt, am vrut să întreb : rudă ?

MAMAIA : Nu e rudă, dar, cine știe, mai poate deveni. (Ride forțat.)

DÉVÉNYI : Pur și simplu, vecin, domnule, fost vecin.

MAMAIA : Pe domnul doctor îl consider cel mai drag fiu al meu.

VIGH (jenat) : Doamna e nespuse de bună...

MAMAIA : A locuit la noi cînd era student.

LOTTI : Bine, Mamaie, asta o știm cu toții. Ai mai spus-o !

MAMAIA : Lui Lotti nu-i place cînd vorbesc despre asta, dar, ce să fac ? Mai de mult, nu se putea altfel. Prăvălia ne-au luat-o. Din ceva trebuia să trăim. Nu-i nici o rușine în asta.

LOTTI : Ba e chiar de laudă.

DÉVÉNYI : Eu, în studenție, am muncit ca hamal, ca să-mi duc zilele.

MAMAIA : Ca să vezi !

VIGH : Am stat aici, dar, pe urmă, m-am îngropat în provincie.

MAMAIA : Bea-o, că se răcește.

VIGH : Da, firește, se răcește.

MAMAIA : E directorul unui spital.

LOTTI : Directorul general.

VIGH : Medicul-șef. Doar medicul-șef.

MAMAIA : Fie și medicul-șef. Întotdeauna ai fost modest.

DÉVÉNYI : Dacă ați locuit aici, probabil că ne-am mai văzut.

VIGH : Desigur.

DÉVÉNYI : Cum zicea Lili ? Sublimă timiditate !

(Lotti ia un calmant.)

VIGH : Ce iei ?

LOTTI : Ce mi-ai dat dumneata.

VIGH : Cu multă apă...

DÉVÉNYI : Nu cumva ești bolnavă, Lotti ?

MAMAIA : N-a prea dormit azi-noapte.

LOTTI : Excesul de fericire mi-a furat somnul.

DÉVÉNYI : Care-i necazul ?

VIGH : Aș vrea s-o examinez.

MAMAIA : Se internează în clinica domnului doctor. Altfel ești văzut cînd ești pacientul medicului-șef, nu ?

VIGH : Voi face tot ce-mi stă în putință.

DÉVÉNYI : E rău să fii bolnav...

KOVÁCS (intră) : Cine e bolnav ?

VIGH (se ridică brusc) : Păi, atunci, eu mă retrag.

KOVÁCS : Scuzați, sînt musafiri ?

VIGH : Sînt grăbit.

LOTTI : Intră, intră... Vîno, vîno...

KOVÁCS (*întinde mîna*): Kovács...

DÉVÉNYI: Dévényi.

LOTTI: Se pare că domnul Dévényi pe tine te caută...

KOVÁCS: Cine e bolnav?

LOTTI: Cum, cine e bolnav? Eu sînt bolnavă.

KOVÁCS: Ce ai?

LOTTI: Am să-ți explic, nu e momentul acum, mai ales că ți-am mai spus-o de o sută de ori...

VIGH: Atunci, eu...

MAMAIA: La două punct, luăm masa.

VIGH: Da... Sărut mîinile, doamnelor; domnilor, toate cele bune...

DÉVÉNYI (*ii întinde mîna*): Mi-a făcut plăcere.

MAMAIA: Nu vă luați rămas bun, Lacika rămîne la noi la masă!

DÉVÉNYI: N-aș crede...

MAMAIA: Ba să fii convins.

VIGH: Cu permisiunea dumneavoastră... (*Iese.*)

KOVÁCS: Știam că ai niște neplăceri, dar asta nu se cheamă boală...

LOTTI: Ai făcut cunoștință cu musafirul nostru?

KOVÁCS: Cum să nu, ne-am prezentat.

MAMAIA: Jóska, dumneata trebuie să-l știi pe Lacika...

KOVÁCS: S-ar putea. Am cunoscut tot felul de oameni.

DÉVÉNYI: L-ați cunoscut pe tatăl meu.

KOVÁCS: Cum îl chema?

LOTTI: Îl chema ca pe fi-su — Dévényi.

KOVÁCS: Aha!

MAMAIA: A fost inginer-șef la Fabrica de încălțăminte.

KOVÁCS: L-am cunoscut, firește...

MAMAIA: Cine nu l-a cunoscut pe domnul inginer-șef Dévényi?

DÉVÉNYI: A lucrat împreună cu tovarășul Kovács...

KOVÁCS: Da, o scurtă perioadă...

MAMAIA: Era un domn! Unul adevărat, nu făcut! Un drăguț, un amabil. De cîte ori mă vedea, mă saluta: „Sărut mîinile, stimată doamnă!”

KOVÁCS: ...am fost președintele Comisiei de control muncitoresc pe fabrică, îndată după Eliberare.

MAMAIA: Îl iubeau și îl respectau toți!

DÉVÉNYI (*ride*): E oarecum exagerat...

MAMAIA: De ce? Cine nu-l iubea? Toți îl iubeau!

DÉVÉNYI: Asta o știe mai bine tovarășul Kovács, doar au lucrat împreună.

KOVÁCS: Am fost repede mutat de-acolo...

MAMAIA: Adică, nu-l iubeau? Să nu spui asta!

KOVÁCS: Eu personal n-am fost în relații prea bune cu el, dar asta n-are importanță.

DÉVÉNYI: Cum, n-are importanță? Doar dumneata l-ai cunoscut cel mai îndeaproape!

MAMAIA: Dar, Jóska, cum poți să spui așa ceva? Nu erai în relații bune?!
KOVÁCS: Erau vremuri tulburi, Mamaie.
DÉVÉNYI: Dumneata știi ce poate, cîtă meserie știe...

KOVÁCS: Era un bun specialist.

DÉVÉNYI: Acum, te rog, totuși, să nu te superi dacă te întreb: de ce ai pus să fie închis?

MAMAIA: Cine?

LOTTI: Taci, taci, Mamaie!

MAMAIA: Îmi vine să leșin!

LOTTI: Te rog să nu intrerupi...

DÉVÉNYI: Te-am rugat să nu te superi, dar pentru mine asta a fost întotdeauna o problemă.

KOVÁCS: Înțeleg.

MAMAIA (*sufocată*): L-ai închis?

KOVÁCS: Ca să înțelegi, e nevoie să cunoști situația de atunci. Fabrica era militarizată. După ce patronul a șters-o, tatăl dumitale a devenit șef.

DÉVÉNYI: Deci, în locul patronului, l-au închis pe el, care n-a fost niciodată proprietar.

KOVÁCS: Frontul avea nevoie de cizme. Muncitorii au preluat conducerea.

DÉVÉNYI: Și, tata a refuzat să muncească?

KOVÁCS: Nu înțelegi problema. Cu cîteva zile înainte, tatăl dumitale slujise o altă armată.

DÉVÉNYI: Așa i-o fi fost lui voia?

KOVÁCS: Că i-a fost sau nu, o slujise. Lipseau utilaje, bani, materiale. Nu jucam pe boabe de fasole.

DÉVÉNYI: Și, de-aia l-ai pus să măture curtea fabricii?

MAMAIA: Ei, asta nu pot să cred! Curtea...

LOTTI: Ți-am spus să taci!

DÉVÉNYI: Poți crede liniștită, tușă Gálfi, pentru că așa a fost.

MAMAIA: Doamne, mor de rușine!

KOVÁCS: Uite, domnule, în zadar ți-aș da eu acum explicații. Astea sînt adevăruri pe care oamenii de felul dumitale oricum nu le pot pricepe.

LOTTI: Încearcă, totuși, să-i explici.

KOVÁCS: Cum ar putea pricepe un tînăr crescut în bunăstare ce înseamnă exploatarea? Și, în genere, azi lucrurile sînt clare; inginerul e inginer, nu capitalist, dar, pe vremea aceea, cînd toate ordinele, toate umilînțele veneau de la domnii ingineri, cînd oamenii erau înfometaji și porniți, problema se punea altfel. Atunci nu era timp pentru seminarii, ci pentru acțiune. Promptă și hotărîtă.

DÉVÉNYI: Și, comandamentul zilei era să fie pus să măture curtea...

KOVÁCS: Trebuia să vedem că lumea s-a schimbat. Că a trecut vremea cînd nu eram luați în seamă. Oamenii spețiați și amărîți trebuiau încurajați.

- Trebuia să le înfățișăm chipul unei lumi în care și muncitorul e considerat om.
- DÉVÉNYI : Iar unicul și cel mai eficient mijloc pentru asta a fost umilirea tatălui meu.
- KOVÁCS : Nici unicul, nici cel mai eficient.
- DÉVÉNYI : Știi ce vreau să-ți spun eu dumitale, tovarășe Kovács ?! Toată povestea asta nici măcar nu e adevărată. Pe tatăl meu, muncitorii îl iubeau.
- KOVÁCS : Ești în casa mea, musafir, trebuie să-nghit jignirea.
- DÉVÉNYI : Mă poți da și afară.
- KOVÁCS : Nu, n-am să te dau afară. Am să-ți amintesc doar că acelea erau vremuri în care muncitorii nu făceau patronilor de fabrici militarizate declarații sentimentale.
- DÉVÉNYI : Ziceam că mă poți da și afară, pentru că figura asta ai mai făcut-o o dată.
- KOVÁCS : Cee ?
- DÉVÉNYI : Să mă dai afară...
- KOVÁCS : Te văd pentru prima oară în viața mea.
- DÉVÉNYI : Ai dispus să fii dat afară din facultate. Scos din rîndul lumii.
- KOVÁCS : Altă născocire ! Spune-mi, ești cumva poet ?
- DÉVÉNYI : Dacă tîmpenia asta se poate numi poezie, atunci sînt, întrucît eu, cu mîna mea, am precizat în autobiografie că poți da referințe despre mine.
- KOVÁCS : După cele petrecute între mine și tatăl dumitale, mi se pare că nu puteam preceda altfel. Domnule, aș avea o propunere : hai s-o lăsăm baltă.
- DÉVÉNYI : Nici gînd ! Și-ai să vezi în dată că faptele își au logica lor. După ce l-ai umilit, punîndu-l să măture curtea, tata era dărîmat și cred că nu și-a mai revenit niciodată. Dar, pe atunci, eu eram foarte tînr și dumneata îmi rămăsese în memorie ca o personalitate coplesitoare. În primăvara lui '44 îi văzusem cu ochii mei pe jandarmii care te-au arestat. Îți dai seama ce însemna o asemenea experiență pentru un adolescent ? În conștiința mea, deveniseși erou. Nu un erou oarecare, ci *eroul*, căci altul nu cunoșteam. Ceea ce am aflat mai tîrziu de la tata m-a cam șocat și parcă nu-mi venea să cred. Nu puteam concepe că eroul despre care îmi închipuiam că o să schimbe soarta lumii, într-una mai bună, e în stare să ia asemenea măsuri. Îmi iubeam tatăl, dar nu-mi puteam renega amintirile. Se pare că mă încercau multe asemenea tulburări, și de aceea devenisem, cum zice fiica dumitale, de o sublimă timiditate. Se înfruntau în mine visurile, de-o parte, și poziția de clasă, de cealaltă. Azi e limpede că dumneata
- aparțineai imperiului visurilor. Așase explică de ce te-am trecut în autobiografie. Aș fi dorit să te răscurperi. Înțelegi ? Am vrut-o cu tot dinadinsul. Căci, pînă la urmă, tata fusese păstrat în fabrică. Mai erai acolo cînd el reîncepuse să lucreze ca inginer... Credeam că-ți vei da seama că greșiseși. Voiam s-o cred... De aceea te-am indicat să dai referințe... Iar dumneata, tovarășe Kovács, ai picat la acest test.
- KOVÁCS : Domnule ! Nici nu te cunosc ! N-am ținut să mă consideri erou și protestez, nu-mi cere mie socoteală de trecut !
- LOTTI : Ai dat referințe sau nu ?
- KOVÁCS : Am dat nenumărate referințe, dar necinstit n-am fost niciodată.
- DÉVÉNYI : Nici nu e vorba de necinste aici, tovarășe Kovács, e vorba doar de faptul că n-ai fost la înălțimea rolului în care te-a distribuit istoria.
- KOVÁCS : Lasă aprecierea asta pe seama istoriei. Și, de fapt, cu ce drept îmi ceri dumneata mie socoteală ?
- DÉVÉNYI : Cu dreptul de șef al dumitale, tovarășe Kovács.
- KOVÁCS : Dumneata, șeful meu ?
- DÉVÉNYI : De ieri, sînt directorul general al Combinatului metalurgic.
- KOVÁCS : Înțeleg !
- DÉVÉNYI : Deci, am oarecari drepturi !
- KOVÁCS : Felicitări, dumneata ești învingătorul, nu încape discuție.
- DÉVÉNYI : Felicită-i pe aceia care au crezut în mine, în corectitudinea mea, în capacitatea mea !
- LOTTI : De ce nu e Lili, în asemenea situații, de față ?!
- KOVÁCS : Las-o în pace pe Lili !
- LOTTI : De ce ? Las' să audă și ea !
- DÉVÉNYI : Las-o, Lotti dragă, sînt lucruri care-l privesc exclusiv pe tovarășul Kovács.
- LOTTI (*deschide ușa*) : Lili, ia vino puțin ! Vino, scumpa mea ! Sînt și aici lucruri de învățat. (*Lili intră.*) Cînd încerc să vorbesc eu, mereu mi se-nchide gura.
- LILI : Ce s-a mai întîmplat ?
- KOVÁCS : Nimic, du-te și învață.
- LOTTI : N-o să se ducă nicăieri. Cer să stea aici. Pentru că, atunci cînd vreau să spun și eu ceva, mi se dă peste nas că sînt o mic-burgheză cu mintea înceată.
- KOVÁCS : Cine ți-a dat peste nas ?
- LOTTI : Cine ?! De cîte ori n-am zis că asta nu e viață, că ne simțim ca niște jivine hăituite ?! Că în casa asta nimeni nu știe ce e bucuria și că tot ce facem este doar un zbuconing inutil și de neînțeles... Că nu există nici distracție, nici plimbare, nimic în afară de teamă, teamă de ziua de miine. Și, uite, acum încep să înțeleg și eu ! Nu trăiești, pentru că n-ai dreptul la via-

- ță. Pentru că te-ai lăsat prins în plasa combinațiilor și numai cu prețul asta ai reușit să te menții pînă acum. Eu, una, m-am săturat! Mi-ajunge! (*Iese.*)
- MAMAIA: Doamne, numai de nu i s-ar face rău! (*Iese și ea.*)
- LILI: Ai făcut dumneata asemenea afirmații?
- DÉVÉNYI: Nu, nici gînd.
- LILI: Tată, ce s-a întimplat?
- KOVÁCS: Lasă, oricum n-ai să pricepi.
- LILI: Vezi, asta e marea ta greșeală! Dacă ai ști tu cîte pricep eu... Uneori, mă sperii eu însămi de cîte sînt în stare să pricep.
- KOVÁCS: E o vîrstă la care ți se pare că le pricepi pe toate.
- LILI: Dar eu chiar vreau să înțeleg totul!
- KOVÁCS: Domnul, adică, pardon, tovarășul director general Dévényi, o veche cunoștință de-a noastră, mă vizitează ca să-mi comunice succesele sale.
- LILI: Și, ce anume i-a provocat mamei o criză de nervi?
- KOVÁCS: Maică-ta e bolnavă, doar ți-a spus-o și ție...
- DÉVÉNYI: La urma urmei, regret cele întimplate...
- KOVÁCS: Nu e nimic de regretat.
- LILI: Înțeleg, deci, că domnul a venit să se laude...
- KOVÁCS: Nu, nu de asta a venit. S-au unificat cele trei întreprinderi metalurgice din oraș și dumnealui a fost numit director general al Combinatului. Asta ne-a spus. Altceva nu s-a întimplat.
- DÉVÉNYI: Îl cunosc de mult pe tatăl dumitale, și acum, că i-am devenit șef, am vrut să stau de vorbă cu el...
- LILI: Și, tu i-ai spus că nu-ți mai poate fi șef, fiindcă nu mai ești director?
- KOVÁCS: Nu i-am spus nimic.
- LILI: De ce nu i-ai spus? Poate, dacă știa, nu te lovea în asemenea hal.
- KOVÁCS: Dar, nici vorbă de așa ceva! Dealtfel, din moment ce e director general, știe că nu mai sînt director.
- DÉVÉNYI: Problema nu e chiar atît de simplă.
- LILI (*către taică-su*): Adică, ce nu e simplu?
- KOVÁCS: Asta nu știu.
- DÉVÉNYI: Se fac mari reorganizări.
- LILI: Te-au scos sau nu?
- KOVÁCS: M-au scos, dragă, foarte concret și foarte simplu.
- LILI: Ce ți-au spus?
- KOVÁCS: Că situația mea o vor rezolva mai tîrziu. Tocmai din cauza asta stau acasă de trei săptămîni.
- DÉVÉNYI: Problema nu este încă definitiv rezolvată. Am reorganizat întreprinderile, fabrica va avea alt profil.
- KOVÁCS: Tot ce se poate, dar pe mine asta nu mă mai privește.
- DÉVÉNYI: Sîntem pe terminate... Eu însumi acționez în acest sens...
- KOVÁCS: Vă rog să mă iertați, eu am să plec...
- LILI: Unde te duci?
- KOVÁCS: Am ceva de vorbit cu maică-ta.
- DÉVÉNYI: Am venit să stăm de vorbă...
- KOVÁCS: Cred că ne-am spus tot ce aveam să ne spunem.
- DÉVÉNYI: Insist: regret că ne despărțim astfel.
- KOVÁCS: Nu-i bai! Și, succes pe mai departe. (*Iese.*)
- DÉVÉNYI (*e încurcat, se frămîntă*): Am avut o mică altercație din pricina tatălui meu. N-am vrut să fac nici un rău, dar tovarășul Kovács a greșit grav față de tata și-am avut sentimentul că datorez memoriei lui cel puțin lămurirea lucrurilor. Nu te poți dezice de părintele tău.
- LILI (*se ridică*): Vă mulțumesc pentru precizare, într-adevăr, nu te poți dezice de tatăl tău. (*Strigă spre antreu.*) Tataie, vino, te rog, puțin! Bunicul o să vă arate ieșirea. (*Iese după Kovács, Dévényi rămîne descumpănit în mijlocul camerei.*)
- TATAIA (*intră*): Scuzați-mă... Căutați pe cineva?
- DÉVÉNYI (*nesigur, dar intuind tragicomicul situației*): Cred că pe nimeni.
- TATAIA: Scuzați... Atunci, ce căutați aici?
- DÉVÉNYI (*ridicînd din umeri*): Am venit...
- TATAIA: De unde?
- DÉVÉNYI (*vag*): De pe stradă...
- TATAIA: Domnul mă consideră un ramolit?
- DÉVÉNYI: Doamne ferește!
- TATAIA: Vrei, adică, să-mi spui că intri, pur și simplu... așa... nechemat... într-o casă străină?
- DÉVÉNYI: Casa asta, ce e drept, n-o cunosc. Și aveți mare dreptate cînd ziceți că am venit nechemat.
- TATAIA: Atunci, iartă-mă, se pare că ai confundat casa mea cu Sala sporturilor. Acolo intră cine se nimerește. Acolo zic să te duci și dumneata. Pentru un preț de nimic, zece lei, acolo poți să faci pe deșteptul. Îl fluieri pe arbitru, îi huiduiești pe jucători...
- DÉVÉNYI: Cred că, într-adevăr, făceam mai bine dacă mă duceam acolo.
- TATAIA: Și, mă rog, ce te reține?
- DÉVÉNYI: Poate că aștept să mă dați afară.
- TATAIA: Ciudată dorință, dar, mă rog, ce nu face un om pentru fericirea semenilor săi? (*Deschide ușa care are dă înspre antreu.*) Poftiți, vă rog.
- DÉVÉNYI: Mulțumesc.
- TATAIA: Cu plăcere, și altă dată.
- (*Dévényi pleacă încet, în timp ce, lent, se lasă cortina.*)

ACTUL al II-lea

Același decor ca în actul I. Acțiunea se petrece cu câteva minute mai târziu. La ridicarea cortinei, Tataia e singur în cameră, citește ziarul.

MAMAIA (*intră dinspre dormitorul familiei Kovács*): Ce crudă e viața cu noi, dragul meu... (*Se uită împrejur, apoi, către Tataia.*) Unde este domnul Dévényi ?

TATAIA (*fără să ridice ochii de pe ziar*): Cine ?

MAMAIA : Era aici un domn...

TATAIA : Chiar așa, se foia pe-aici un fel de filfizon, dar l-am dat afară.

MAMAIA (*se lasă pe un fotoliu*) : Lotti... Lotti !

LOTTI (*intrînd*) : Am să înnebunesc ! Ce mai e ?

MAMAIA : Imaginează-ți ! L-a dat afară pe Dévényi Laci...

LOTTI : Bine a făcut !

TATAIA : Am făcut-o la solicitarea lui personală.

MAMAIA : Știi tu cine era domnul acela, năpasta lui Dumnezeu ce ești ?

TATAIA : Nu l-am legitimat.

MAMAIA : Feciorul aceluia inginer-șef Dévényi, care te fericea pentru o săptămână cînd binevoia să răspundă la salutul tău de meseriaș neisprăvit, cu turul pantalonilor plin de pap, iar tu rămînea cu gura căscată, ca la dentist.

LOTTI (*împînd*) : Termină !

MAMAIA (*speriată*) : Ce-o să zică mai că-sa...

TATAIA : Dacă-ți spun că el mi-a cerut-o ! (*Iese, strecurîndu-se pe ușă.*)

MAMAIA : Totuși, era o doamnă bine...

LOTTI : Doamnă ! Unde te trezești ? Le plîngi de milă cucoanelor, și noi nu mai avem nici măcar o tovarășă servitoare mai de doamnă-ajută.

LILI (*vine din dormitor, încearcă să-și liniștească mama*) : Calmează-te !

LOTTI : Asta și încerc.

LILI : Și încetează cu jelitul, că doar n-a murit nimeni.

LOTTI : Dimpotrivă, am renăscut ! (*Rit-os.*) Din punct de vedere moral.

LILI : Ești nedreaptă. (*Iese.*)

LOTTI : Noroc că sînteți voi drepti !

MAMAIA : Ți-am spus eu, încă de pe atunci : mărită-te cu Vigh ! Ai fi fost

cucoană, o doamnă doctor. Nu te-ar fi durut capul !

LOTTI : Da, tu ai avut mereu ceva de zis. Un singur lucru ai uitat să spui : ce s-ar fi ales de voi, dacă aș fi plecat la țară cu un medic stagiar :

MAMAIA : De foame tot n-am fi murit.

LOTTI : Și v-ar fi lăsat și casa. Voi doi, în patru camere. Și-ar fi rămas și belșugul, tabieturile, servanta...

MAMAIA : Ne-ar fi ajutat Dumnezeu.

LOTTI : Dumnezeu ar fi avut destule prilejuri să vă ajute, dar v-a omis.

MAMAIA : Doamne, Dumnezeule, iart-o !

LOTTI : Să ierte pe cine a păcătuit. Eu, toată viața, n-am păcătuit decît împotriva-mi. În loc să-mi văd de fericierea mea, am avut grijă de a altora.

A mamei, a tatălui, a copilului meu.

MAMAIA : Încearcă... Du-te cu Vigh.

LOTTI : Mi-am irosit cei mai frumoși ani lingă neprihănitul ăsta de tip nou !

MAMAIA : Nu te lega de sfinți, copilă mea.

LOTTI : Slăbește-mă cu sfinții tăi. Și ăia sînt la fel de imbecili ca ăsta. Știu doar să sufere, să trăiască nu știu !

MAMAIA : Ia-o de la început și încrede-te în Dumnezeu.

LOTTI : De crezut, cred doar în clinica de nevroze. E singura șansă care mi-a rămas !

MAMAIA : Carol e un om cumsecade. Te respectă. Peste un an-doi, vă mutați din nou acasă. Avem și noi nevoie de un doctor. (*Intră Kovács. Mamaia, brusc.*) Ai nevoie neapărat de un medic. Cînd omul e bolnav, să se ducă la doctor.

KOVÁCS : Se va duce, Mamaie.

MAMAIA : Sigur că se va duce. I-auzi colea... Sau poate crezi că e vorba de mine ?

KOVÁCS : Și dumneata ești bolnavă ?

MAMAIA : Te rog să reții, eu m-aș fi dus de mult !

KOVÁCS : Ce altceva aș putea face ? Rețin.

MAMAIA : Te rog să fii chiar sigur. (*Iese. Liniște.*)

KOVÁCS : Îmi pare rău că nu mi-am împărțit grijile cu tine.

LOTTI : Că de griji am dus eu lipsă...

KOVÁCS : Dacă ți-aș fi destăinuit necazurile mele, n-am fi ajuns aici.

LOTTI : Mă supraestimezi, dragă, oricum n-aș fi putut conduce fabrica în locul tău.

KOVÁCS : Nu asta era problema.

LOTTI : Dar, care ?

KOVÁCS : Problema era echilibrul... echilibrul meu sufletesc, pe care Siguranța n-a reușit să-l clatine...

LOTTI : Dar eu, eu am reușit...

KOVÁCS : Care s-a clătinat...

LOTTI : Deci, din cauza mea ai căzut ?

KOVÁCS : Asta ar fi fost firesc. De la început, căsnicia noastră n-a fost văzută cu ochi buni. Ce fel de revoluționar e acela, ziceau, care lasă o soție ilegalistă și își pierde capul pentru o secretară ?

LOTTI : Slavă Celui de Sus, bine că și pentru asta tot eu sînt vinovată. Taică-meu îmi reproșează că nu te-am convins să-i dai prăvălia înapoi. Maică-mea, că nu m-am măritat cu prințul de Wales. Propria mea fiică mă ia drept isterică. Și, acum, iată-te și pe tine, care-mi ceri socoteală pentru cariera ta.

KOVÁCS : Nu ți-am cerut socoteală pentru nimic !

LOTTI : Ai spus doar că eu sînt vinovată.

KOVÁCS : N-am spus nici măcar asta, deși e adevărat.

LOTTI : Și, mă rog, care e vina mea ?

KOVÁCS : Că ești atît de frumoasă !

LOTTI : Morișcă de vorbe goale ! Le sucești, le învrîtești și le potrivești, după cum ți-e voia.

KOVÁCS : Măcar de-aș fi putut fi...

LOTTI : Eu sînt de vină, eu și frumusețea mea ! Ce torni la gogoși, omule ! N-ai tărie de caracter !

KOVÁCS : Tot ce se poate. Am avut întotdeauna un sentiment de vinovăție.

LOTTI : De ce te-ai însurat cu mine ?

KOVÁCS : Pentru că n-am știut să mă stăpinesc. Pentru mine, tu nu erai secretara, ci femeia pe care o iubeam mai presus de orice... Știam că unii mă compătimesc pentru slăbiciunea asta... N-o să spun că mă lăsa rece părerea lor. Dimpotrivă : mă durea. Și-am trăit cu groaza că, pînă la urmă, vor reuși să despece lumea pe care izbutisem să mi-o întregesc.

LOTTI : Înseamnă că ai fost nefericit din cauza mea.

KOVÁCS : M-ai făcut fericit. Atît de fericit încît, de dragul acestei fericiri, am renunțat la propria mea personalitate.

LOTTI : Cu condiția s-o fi avut vreodată.

KOVÁCS : Am avut. Fără doar și poate, am avut. Știu sigur, pentru că am luptat tot timpul împotriva ei. Cine greșește o dată trebuie să fie foarte atent, fiindcă, după asta, și cea mai mică scăpare îi poate fi fatală. Nu mai puteam risca să am un punct de vedere personal, să iau cuvîntul sau să acționez, pentru că mă temeam de reacțiile imprevizibile ale propriei mele personalități. N-am făcut decît ceea ce se putea face. Nu mi-am asumat nici o răspundere. Nici măcar una infimă, așa cum se aștepta băiatul lui Dévényi : ca, dincolo de fapte, să văd adevărurile care le contraziceau.

LOTTI : Și, toate acestea, din dragoste...

KOVÁCS : Da. Dar, dacă asta te supără, atunci precizez : din dragoste de viață.

LOTTI : Asta nu se numește dragoste, ci slăbiciune. De ce complici în halul ăsta ceva cît se poate de simplu ? Ai fost un om slab și atît.

KOVÁCS : Oare am fost slab ? Să muncеști ca un apucat, făcînd din noaptea zi, e slăbiciune ? Reținerea, renunțarea se numesc slăbiciune ? Acele nenumărate nopți albe, în care m-am luptat cu mine însumi, încercînd să-mi înăbuș visurile, în care mi-am impus să tac și să execut, pentru că era singurul fel în care-ni puteam dovedi atașamentul. Am fost mereu gata să fac compromisuri necesare, pentru că astea asigurau liniștea și eu aveam nevoie de liniște — ca toată lumea, dealtfel, ca toți cei care n-au suficientă încredere în ei înșiși. Colegii mei îi dădeau afară pe cei care nu-și vedeau de treabă, eu mi-i aliam iertîndu-i. Eram ceea ce se cheamă un băiat bun, care își distribuia binefacerile cui se nimerea, compensînd astfel lipsa de prețuire pentru sine. Ceilalți aveau pretenții de la viață, în timp ce singura mea pretenție era să fiu lăsat să trăiesc. Unii și-au făcut rost, într-un fel sau altul, de diplome, case, mașini, de tot ce se putea obține, achiziționa. Culmea năzuințelor mele era să figurez ca exemplu pozitiv în dările de seamă ale nu știu căror organe superioare.

LOTTI : Și port eu vina pentru toate grozăviile astea ?

KOVÁCS : Singurul vinovat sînt eu. M-am pus în joc, așa cum am făcut și mărturisirea asta, avînd un singur scop : să-ți dovedesc cît de mult te iubesc. Nu ești vinovată de nimic. Tu nici măcar n-ai greșit. Ai izbutit doar ceea ce, cum am spus, mie nu mi-a izbutit niciodată : să rămii tu însăși. Mie mi-a lipsit cu desăvîrșire dezinvoltura în viață — atu-ul oamenilor puternici. Am fost orfan de mic. Poate să fie și ăsta un motiv. Doream te-

ribil să fiu iubit, eram în stare literalmente să cerșesc un dram de iubire. Drept care colegii mei ucenici nu mă puteau suferi și-mi făceau cele mai oribile farse, ori de câte ori le era la îndemână. O dată i s-a făcut milă de mine unui muncitor bătrîn, m-a luat sub oblăduirea lui și mi-a zis că el aré încredere în mine. Ziua aceea mi s-a părut a fi ziua facerii lumii. Voiam să semăn în toate cu meșterul meu. Așa m-am ales, de foarte tînăr, și cu o condamnare politică. Fiindcă eu simțeam dintotdeauna nevoia să dovedesc cîte ceva: ori că sînt într-adevăr așa cum mă cred ceilalți, ori că, dimpotrivă, sînt cu totul altfel decît par în ochii lor. În schimb, nu mi-a fost niciodată dat să mă pot întreba: cum ești tu, de fapt, Kovács? Cum ești tu, cel adevărat?

LOTTI: Un om demn de milă.

KOVÁCS: Nu, asta nu sînt. Tot ce am făptuit, am făptuit din propria mea voință.

LOTTI: Mi-e milă de tine, Kovács József, te compătinesc din toată inima.

KOVÁCS: Nu mă compătimi. Dacă procedam altminteri, nu ajungeam aici. Rămîneam undeva la fund, în anonimat. Și, la urma urmei, acționînd așa cum am acționat, am fost fericit.

LOTTI: Mă uit la tine și vîd poza unui om fericit.

KOVÁCS: Nici n-ai avea ce să vezi altceva. Sînt un om fericit. Am o nevastă adorabilă. O fată nemaipomenit de deșteaptă. Ce altceva-mi mai trebuie? Nițică liniște, ca să mai pot savura un pic viața. Liniștea asta am s-o obțin acum. N-am să accept decît o muncă în care să pot face față fără probleme. Vreau să recuperez tot ce mi-a scăpat în timpul acestei înțeleștări cu viața. Vreau să vă dăruiesc vouă ce mi-a mai rămas de trăit.

LOTTI: Mă tem că nu pot să primesc un asemenea sacrificiu.

KOVÁCS: Dar nu e un sacrificiu.

LOTTI: Te compătinesc, József, dar trebuie să-ți mărturisesc că sacrificiul tău a fost inutil. Dacă ai trăit pentru mine, ai trăit degeaba. Eu habar n-am avut de această mare jertfă. Jertfindu-te, m-ai înșelat: mi-ai atîrnăt de gît, ca pe o piatră de moară, viața asta a ta, scoasă la mezat, fără ca eu să fi știut măcar.

KOVÁCS: Cred că m-ai înțeles greșit.

LOTTI: Cred că ne-am înțeles greșit, reciproc.

KOVÁCS: Nu te acuz. Am vrut doar să-ți dovedesc cît de indisolubil și definitiv e legată viața mea de a ta.

LOTTI: Dar eu te acuz! Da, te acuz! Te acuz de slăbiciune de caracter. De

lipsă de demnitate. N-ai avut destulă tărie să privești realitatea în față. N-ai știut să fii stăpîn pe poziția ta. Ședeai pe scaunul ăla de director parcă tot așteptînd să dea cineva peste tine și să te ia la goană. De cîte ori mă revoltam împotriva mediocrității tale, îmi închideai gura cu cîte o cirpă de soi. Pentru că știai că, dacă ție îți pot rezista, în schimb cirpele mă fac praf. Ai acceptat jugul greu al acestei familii îngrozitoare: reproșurile fără de sfîrșit ale tatei, istericalele mamei, continua mea nemulțumire. Te acuz, Kovács, pentru că ai transformat această căsnicie, insuportabilă pentru mine, în ceva suportabil, aducîndu-mă în situația desperată de acum, cînd anii tinereții mi s-au dus pe apa Sîmbetei și mă vîd nevoită să-mi caut un sprijin de care să mă pot agăța la bătrînețe. Pentru că eu nu am nici meserie, și nici nu am la activ vreo creație care să-mi justifice existența. Rangul meu social mi-l dă omul care mă găsește demnă de el.

KOVÁCS: Mă doare cumplit ceea ce spui, dar te înțeleg... N-ai să te simți, din pricina mea, fără rang. Vom începe o viață nouă.

LOTTI: Just... Amîndoi — cu cîte altcineva.

KOVÁCS: Asta o spui serios?

LOTTI: Cît se poate de serios.

KOVÁCS: Dă-mi voie să rîd cu hohote!

LOTTI: Rizi, dacă ai chef...

KOVÁCS: Cum naiba să n-am, cînd asta e o aberație de asemenea proporții încît poate stîrni doar risul!

LOTTI: Dacă nu-ți vine, cumva, să plîngi...

KOVÁCS: Dacă, măcar o clipă, aș fi în stare s-o iau în serios, atunci, da, aș plînge.

LOTTI: Deci, e de necrezut?

KOVÁCS: Cu desăvîrșire.

LOTTI: Hm, constat că nu ești chiar atît de modest, Kovács!

KOVÁCS: Nu te supăra, trăim de douăzeci și trei de ani împreună, răstimp în care am fost multe: ajutor de primar, inspector financiar, director de fabrică, laș, gogoman, arivist, orice altceva vrei tu, dar n-ai să mă convingi acum că am fost chiar un nerod, o vită nesimțită, nesuferit tututor, în timp ce se credea iubit și stimat!

LOTTI: Neroadă am fost eu, pentru că te-am făcut să crezi că te iubesc.

KOVÁCS: Dacă tu m-ai făcut să cred și, timp de douăzeci și trei de ani, eu am crezut, cum îți închipui că această credință poate fi nimicită într-o clipă de exasperare? Acum, ești amărită. Te îndoiești de mine. Într-un fel, ai și motiv, doar m-au dat afară. Faptul e

- grav, certifică în ochii tăi lipsa mea de valoare. E ceea ce mă îngrijorează. Ca de atâtea ori în viață, va fi iarăși nevoie să mă justific. Voi avea, însă, puterea să o fac. Dar în viața noastră există și o certitudine: copilul. Crezi că o poți convinge pe fiica ta că tatăl ei este un rebut al istoriei? Va accepta ea că sînt un om de nimic, bun de azvîrlit?
- LOTTI: Pe fiica mea să nu o folosești în manevrele tale murdare!
- KOVÁCS: A ta? De ce nu a mea?
- LOTTI: Legea încredințează mamei copiii de sex feminin.
- KOVÁCS: Pe ea, nici o lege nu o mai încredințează nimănui, e majoră. De judecat, în schimb, ne va judeca ea pe amîndoi.
- LOTTI: Eu am curajul să o privesc deschis, în ochi, cu sufletul împăcat.
- KOVÁCS: Daa! ? Ia să vedem!
- LOTTI: Ce ai cu ea? Las-o în pace!
- KOVÁCS: Adineauri, cînd mă forfecă Dévényi, ai ținut neapărat să fie și ea de față. Acum, vreau eu același lucru. (*Se apropie grăbit de ușă, o deschide și strigă.*) Lili, vino, te rog, o clipă.
- LOTTI: De ce nu lași fata în pace? Are de învățat!
- LILI (*intră*): Poftim!
- KOVÁCS: Maică-ta are să-ți comunice ceva.
- LILI: Ascult, mamă.
- LOTTI: Nu eu te-am chemat.
- (*Lili privește întrebător spre tatăl ei.*)
- KOVÁCS: De chemat, eu te-am chemat, dar ea este aceea care are să-ți spună niște lucruri.
- LOTTI: Ce am eu să-i spun, o să găsesc prilejul să-i spun ei.
- KOVÁCS (*ride nervos*): Ei, asta e! Omul, la nervi, zice multe, dar față în față cu viitorul se dezmeticeste.
- LILI: Dar spuneți-mi odată despre ce-i vorba!
- KOVÁCS (*imbrățișînd-o pe Lili*): M-am agățat de tine ca înecatul de un fir de pai.
- LILI: Nu vād unde, cînd și cum te-ai înecat...
- KOVÁCS: Ai dreptate, nici nu m-am înecat, dar i se poate întîmpla și celui mai bun înotător să-și piardă cumpătul.
- LILI: Ai un text cam bizar, dar mă bucur că vorbești, totuși. În ultima vreme, n-ai prea făcut-o.
- KOVÁCS: Omul e un animal ciudat, foarte ciudat. Azi, cînd mă încolțise cîrcotașul ăla de Dévényi, m-am simțit cît se poate de prost. Acum, însă, îi sînt recunoscător, pentru că, din toate, n-am reținut decît hotărîrea cu care ai trecut de partea mea.
- LILI: Important e că totul s-a aranjat.
- KOVÁCS: Totul se va aranja.
- LILI (*către maică-sa*): Mă bucur că v-ați împăcat.
- LOTTI: De ce să ne fi împăcat?
- KOVÁCS: Doar n-am fost certați!
- LOTTI: Cu ăsta, nici să te certî nu poți.
- LILI (*către Kovács*): Atunci, tu ce motive ai să fii atît de vesel?
- KOVÁCS: Am, draga mea, pentru că mi-am cîntărit viața; după atîta amar de ani, am reușit să mă regăsesc pe mine însumi. Am reușit să mă întîlnesc cu acela care mă aștepta de multă vreme pe la colțuri de străzi uitate sau prin circumițiile de la mahala, un eu de care am tot fugit. Mă temeam că n-aș putea suporta adevărurile grele pe care mi le-ar azvîrli în față. Le-am suportat. De asta sînt bucuros.
- LILI: Vād că amîndoi ați luat-o razna.
- LOTTI: Așa e.
- LILI (*către Kovács*): Problemele voastre le-ați discutat?
- KOVÁCS: Discutat.
- LILI: Deci, rămîne?
- KOVÁCS: De ce, era vorba să plece?
- LOTTI: Da, plec.
- KOVÁCS: A, da? La sanatoriu?
- LILI: După cite aud eu, internarea asta e mai mult decît un tratament.
- KOVÁCS: Ce altceva poate fi?
- LOTTI: Dacă așa ai auzit, ai auzit bine.
- KOVÁCS: De ce nu vorbești limpede?
- LOTTI: Am spus limpede că plec.
- LILI: Informațiile mele provin de la Póli, căreia Mamaia i-a raportat mai amănunțit.
- KOVÁCS: Despre ce vorbești?
- LOTTI: Oh, Doamne, tu ești un prunc inocent, care nu vede și nu aude nimic!
- LILI: Eu, în schimb, nu sînt un prunc inocent. Aș vrea să și înțeleg, însă, ce vād și ce aud.
- LOTTI: Nu e nevoie să o înțelegi pe maică-ta, ci pe bolnava căreia acest mediu i-a otrăvit sufletul.
- LILI: O înțeleg și pe mamă, și pe bolnavă. Și, dacă vrei, îți prescriu și tratamentul: caută-ți ceva de lucru.
- LOTTI (*consternată*): Mulțumesc... Foarte mulțumesc. Ești nespus de amabilă.
- LILI: Să aibă și viața ta un sens. Să ai și tu niște griji.
- LOTTI: Că grijile-mi lipsesc!
- LILI: Să ai nu propria ta grijă, ci a altora. Să ai realizări, succese pentru care să lupți și să le cucerești singură, succese pe care să le meriți.
- LOTTI: Nu te mai osteni, copila mea. Dacă ți-ar plăcea ca mama ta, la anii ei, să intre funcționară într-un birou, nu avem ce discuta. Ca să mă arate lumea cu degetul: ia te uită, demonul urbei, nemaipomenita doamnă director, unde a ajuns!

KOVÁCS : Discuția e inutilă, oricum nu te-ai lăsa eu.

LILI : De ce, o să ne luăm după toți neghiobii ?

KOVÁCS : Sint în stare s-o întrețin.

LOTTI : Ești foarte amabil, n-am să apelez la tine.

LILI : Crede-mă, tocmai de aici se naște complexul tău de inferioritate : pentru că ești întreținută.

LOTTI : Despre ce inferioritate vorbești ? Față de cine ar trebui să am un asemenea complex ? Unul, cu un dram de mărinimie, se declară dispus să întrețină un trântor, cealaltă îmi prescrie terapie prin muncă, în speranța că, bătînd la mașină opt ore zilnic, o să-mi pot face rost de rația de împlinire sufletească. Oare ce e în mintea voastră, aveți impresia că m-ați cules de pe drumuri ? Băgați-vă în cap, o dată pentru totdeauna, că mai sint încă femeia în stare să-și aleagă singură modul de viață care-i convine.

LILI (uluîtă) : Fe-me-ia ? !

LOTTI : Da, femeia. Femeia pentru care merită să trăiești făcînd orice sacrificiu.

LILI : Și, asta e principala ta calitate, că ești femeia care... Îți dai seama ce spui ?

KOVÁCS : Vă rog pe amîndouă : să încetăm.

LILI : Tu n-ai auzi ce grozăvii îi ies din gură ? Rolul ei în societate nu este de mamă, de dactilografă sau de cetățean cu drept de vot, ci de „femeia care...”. Alții vor să se evidențieze prin puterea lor de muncă, prin amabilitatea lor, prin talent, ea, prin faptul că e femeie ! Femeia care... !

KOVÁCS : Nu te lega și tu, acum, de o exprimare greșită.

LOTTI : Da, asta e talentul meu. Al alteia, că e dactilografă, al meu e că sint femeie.

KOVÁCS : Te înțeleg...

LILI : Ce înțelegi ? Nu înțelegi nimic ! N-ai înțeles niciodată nimic.

LOTTI : E o fărîmă de adevăr în ce zice.

LILI : Ea nu este femeia care... ! Nici n-a fost vreodată. Dar e convinsă că s-a născut cu stea în frunte. Așa o știa tot orașul : o frumusețe după care înnebuneau domnii profesori de la cursul superior al liceului comercial, pe care a scos-o din internat pizma călugărițelor, de care se ascundeau, în gaură de șarpe, ucenicii lui Tataia, mușcîndu-și pumnii că n-o pot avea. De toate astea, tu habar n-ai ; dar eu am supt, odată cu laptele, și ideea că ea e o asemenea femeie. Iar ea continuă să se amăgească, fără să observe că a trecut frumusețea peste pragul celor patruzeci de ani. Nu vrea să ia cunoștință de faptul că repetatele du-

rieri de cap, ca și celelalte simptome care nu privesc marelui public, nu sint semne ale transformării ei în fecioară, ci ale menopauzei care se apropie, încet, dar fără drept de apel. Speră că, dacă se găsește cineva dispus să-i facă complimente, să-i suporte hachițele și să o plimbe cu o limuzină de fabricație străină, o să renască. Nu știe că o asemenea viață lipsită de orice noimă, de dragul căreia ar vrea să răstoarne acum totul, produce riduri, bătrînețe prematură și, finalmente, nevroză. (Plînge.)

LOTTI : Bravo ! În frumoase culori ți-ai descris mama ! Am să-ți amintesc cîndva vorbele astea... Vine ea vremea cînd fiecare cuvînt pe care l-ai rostit acum se va întoarce împotriva ta !

KOVÁCS : Dar, săraca, n-a vrut să te jignească !

MAMAIA (intră, timorată) : Lotti dragă, nu veniți la masă ?

KOVÁCS : Îndată.

MAMAIA : Am pus masa pe terasă.

LOTTI : O să vină vremea cînd ai să te rușinezi pentru vorbele astea.

MAMAIA : Se răcesc toate, se sleiesc...

KOVÁCS : Bine, venim îndată.

LOTTI (brusc) : Domnul doctor a venit ?

MAMAIA : Stă cu Tataia la masă.

LOTTI : Să vină aici !

KOVÁCS : Ce avem noi cu doctorul... ?

LOTTI : Trimite-l încoace !

MAMAIA : Mai bine veniți voi afară.

LOTTI : Nu, vreau să vorbesc cu el aici !

MAMAIA : Eu nu mă opun, dar zău că se răcește friptura.

LILI : Mamă, de ce întinzi coarda ?

KOVÁCS : Noi te credem că ești bolnavă, dar de ce să vîrim un străin în problemele noastre ?

VIGH (intră nervos ; se preface însă că e destins) : S-a întîmplat ceva, doamna mea ?

LOTTI : Nu s-a întîmplat nimic. Luați loc.

VIGH (tușînd mărunt) : Mă scuzați, nici nu v-am salutat : bună ziua.

LILI : Mulțumim, e din cale-afară de bună.

LOTTI : Stai aici, Carol.

VIGH : N-aș vrea să tulbur atmosfera familială...

LILI : Asta s-o înregistrăm drept o declarație ?

VIGH : Aveam o conversație pasionantă cu Tataia.

LILI : Despre ofsaid ?

VIGH : Colega știe că altceva decît despre fotbal tot nu se poate vorbi cu Tataia.

LILI : Mai știi și că dumneata ești mare specialist în tehnica ofsaidului.

VIGH : Chiar așa bine nu mă pricep...

LILI : După cum am băgat de seamă, te pricepi cum nu se poate mai bine.

KOVÁCS : Să-l lăsăm pe domnul doctor să vorbească.

VIGH : Despre ce ?

LOTTI : Despre toate, și deschis.

VIGH : Totul e în regulă. Am sunat la sanatoriu și am dat dispoziție să se elibereze o cameră mare, frumoasă, înșorită.

LOTTI : Lasă, acu', sanatoriul. Să limpezim apele !

LILI : Domnul doctor bea vin.

VIGH : Da, am băut, dar foarte puțin, după-masă trebuie să conduc.

LILI : Dumneata, domnule doctor, ai băut întotdeauna vin !

VIGH : Întotdeauna, dar cu măsură.

LILI : Afiț cât să nu se afle...

VIGH : Mă puneți în încurcătură cu aceste afirmații dure, pentru că m-am străduit întotdeauna să nu fac rău...

LILI : Cui ?

VIGH : Cum, adică ?

KOVÁCS : Vă rog să vorbiți despre boala soției mele.

LOTTI : Spune tot, deschis.

VIGH : Păi, problema ar fi că doamna e puțin nevrotată.

KOVÁCS : Asta o știu.

LOTTI : Vorbește despre cauze...

VIGH : Are neapărat nevoie de o schimbare a mediului.

LOTTI : Am mai spus : a venit momentul să discutăm deschis.

VIGH : Cum adică, deschis ?

LOTTI : Repetă ceea ce i-ai spus Mamaiei de atâtea ori !

VIGH : Ce i-am spus Mamaiei ?

LOTTI : Că nu poți să trăiești fără mine.

VIGH : Dar, Lotti dragă, mă pui într-o situație imposibilă...

LILI : Te înțelegem, domnule doctor, oricine în locul dumitale s-ar simți la fel.

LOTTI : Spune-le că simpatia dintre noi e foarte veche. Că erai încă student când mi-ai mărturisit-o. Și că n-ai încetat nici o clipă...

VIGH : Știu că v-ați certat, totuși cred că lucrurile astea ar trebui rezolvate în mod civilizat.

LOTTI : S-a dat cineva în spectacol ? A pus oare soțul meu mâna pe baros ?

VIGH : Domnule Kovács, eu nu neg că cele spuse aici sînt adevărate, dar... crede-mă, mă simt îngrozitor...

LILI : Și ai să te simți și mai și. La dumneata, asta tinde să devină o stare cronică !

LOTTI : Să mergem, avem de făcut un drum lung. (*Iese.*)

VIGH (*se ridică*) : Domnul meu, aș dori să am prilejul să-ți explic toate astea.

LILI : Domnul Kovács consideră că orice explicație este de prisos.

VIGH : Îmi pare foarte rău de cele înțimplate. (*Iese.*)

KOVÁCS : Proastă actriță e maică-ta...

LILI : Destul de proastă, ce-i drept.

KOVÁCS : În ce situație penibilă l-a pus pe nenorocitul ăsta !

LILI : Desigur, actorul poate fi oricît de prost, dar mesajul dramei tot el îl poartă.

KOVÁCS : Drama asta e falsă.

LILI : Drama ei. Dar a ta ?

KOVÁCS : Eu am avut curajul să-mi înfrunt cinstit drama.

LILI : Cinstit ? Ce-i aia ? Și, dacă tu ai fost cinstit, ea de ce nu e cinstită ? Cîntea unuia se adună sau se scade dintr-a celuilalt ?

KOVÁCS : Ai idei bizare.

LILI : Sînteți eroii și victimele unei literaturi romantice. V-ați lăsat seduși de vorbe. Spuneți cînte, omenie, adevăr și credeți că vorbele astea își asigură, de la sine, acoperirea. Să discutăm, tată, cu cărțile pe față ! Dacă pentru tine faptul că te-au scos din funcție înseamnă o catastrofă, de ce n-ai sacrificat totul ca să rămii la putere... ?

KOVÁCS : Mi-am pierdut încrederea în mine.

LILI : De ce ?

KOVÁCS (*prăbușit*) : Lumea nu mă rafifică. Deși, încetul cu încetul, am cedat în toate ca să mă identific cu ea. M-am pustiit și am ajuns o schemă. Evenimentele demonstrează că schema asta nu are carne. Trebuie să mă retrag. Trebuie să caut punctul în care pot redeveni eu însumi. Undeva, în fundul sufletului meu, am simțit, poate, că pînă și căsnicia e o redută pierdută. Dacă n-ai fi tu, probabil că nici n-aș mai apăra-o.

LILI : Dar eu sînt și cred în tine. Redobîndește-ți și tu încrederea ! Ia din nou hăturile în mînă, bătrîne. Hotărăște-ți singur măsura în toate și nu-i lăsa pe alții să te joace ca pe un urs pe jeratic !

TATAIA (*intră*) : În sfîrșit, s-a găsit băiatul ! Vi-l aduc vouă.

LILI : Care băiat ?

TATAIA : Păi, ăla, cum îl cheamă, Dévényi.

LILI (*speriată*) : Aici să nu-l aduci, du-l oriunde, dar aici, nu !

TATAIA : Nu mă mai trimite de colo-colo, o să mă zăpăcești de-a binelea. Am mai pătimit un eșec în calitate de arbitru și, ca urmare, toată familia s-a năpustit în capul meu, că de ce l-am poftit afară. Și doar am făcut-o la cererea lui ! Gîndiți-vă și la mine, sînt și eu om !

LILI : Pe mine nu mă interesează nimic. Du-l pe terasă, dați-i să mănînce.

TATAIA : Și, dacă nu-i e foame și dacă el vrea să-i vorbească domnului Kovács, ce să-i fac ?

LILI : Fă-i ce vrei, numai scutește-ne de prezența lui !

(*Dévényi deschide ușa.*)

TATAIA : Domnule Dévényi, iarăși trebuie să-ți arăt cartonașul roșu. Te elimin : așa e ordinul.

DÉVÉNYI : Vreau să vorbesc cu dumneata, tovarășe Kovács.

LILI : Numai dumneata îi mai lipseai !

DÉVÉNYI : Avem ceva important de discutat.

KOVÁCS : Vă rog, intrați.

LILI : Acum ne mai lipsește un potop, ca totul să fie în regulă.

KOVÁCS : Vă rog, luați loc.

TATAIA : Pe urmă, să nu mă acuzați că am săvîrșit un act de sabotaj...

LILI : Ai executat o acțiune demnă de toată lauda.

TATAIA : Atunci, trag nădejde că-mi dă prăvălia înapoi. (*Iese.*)

DÉVÉNYI : Am ceva important de discutat cu dumneata !

KOVÁCS : Lili...

LILI : N-am să plec.

DÉVÉNYI : Prezența domnișoarei nu mă deranjează.

LILI : Eu n-aș putea spune același lucru despre dumneata.

DÉVÉNYI : Poate că mai tîrziu ai să-ți schimbi opiniile...

LILI : Domnule, dumneata nu poți veni destul de tîrziu ca să nu mă deranjezi.

DÉVÉNYI : Recunosc că, în discuția anterioară, a fost loc pentru interpretări greșite.

LILI : Și, acum, vrei să le îndrepti ?

KOVÁCS : Nu pretindem nici o explicație.

LILI : Treceți, vă rog, pe terasă, veți avea parte de o societate agreabilă și de niște taclale clasa întâi. Cei de-acolo vă vor înțelege perfect.

DÉVÉNYI : Dar eu n-am venit să stau la taclale, am venit să fac dreptate !

LILI : Cu ce drept ? Pe ce temeii ?

DÉVÉNYI : Îmi place cînd rîzi, îți șade bine, de aceea am să-ți răspund : pe temeii puterii. Pe temeii autorității. Pe temeii omeniei, dacă vrei. Pe temeii pe care această societate mi l-a dat, domnișoară, acela al demnității mele de om !

LILI : Deci, ai venit să dai riposta. Asta ai făcut-o adineauri, cavalerie !

PÓLI (*intră*) : Domnu' Kovács...

LILI (*enervată*) : Ce vrei ?

PÓLI : Vreau să-i spun ceva lui domnu' Kovács.

LILI : Ce vrei să-i spui ?

PÓLI : Am să-ți spun și dumitale.

LILI : Vezi că are musafiri !

PÓLI : Dar eu vreau să plec...

LILI : Îi spui cînd te întorci.

PÓLI : Nu mă mai întorc.

LILI : Unde naiba te duci ?

PÓLI : Cu doamna Lotti...

LILI : Așa, va să zică...

PÓLI : Nu vă supărați pe mine, dar ce-o să zică în sat dacă află că sînt servitoare la un muncitor ?

LILI : Vedeți, domnule director general, se mai găsește cine să vă țină isonul.

DÉVÉNYI : Du-te și spune-i doamnei să mai aștepte puțin.

PÓLI : Mi-au spus că mă fac soră medicală.

DÉVÉNYI : Du-te, du-te și spune-i doamnei să mai stea un pic.

PÓLI : O să mă dea și la școală. Mă iartă și tata.

KOVÁCS : Am să cer îndată bani și îți dau leafa.

PÓLI : Nu vă supărați, domnu', și nici dumneata, Lili...

DÉVÉNYI : Spune-i doamnei !

PÓLI : Eu îi spun, dar ea tot își face bagajul. (*Iese.*)

KOVÁCS : Cit o să mai continuăm comedia asta ?

LILI : Liniștește-te, tată, numai pe domnul trebuie să-l mai suportăm nițel...

DÉVÉNYI : Așa nu e triumful meu, ci falimentul dumitale.

LILI : Domnule Dévényi, te rog să mă crezi, în probleme de faliment sîntem de-a dreptul experți.

DÉVÉNYI : Abia pe stradă am realizat ce s-a întîmplat. Ce situație am creat, fără să vreau...

LILI : Și, ți s-a făcut milă ? Domnule, dumneata n-ai nici măcar aptitudini de tehnocrat autentic.

DÉVÉNYI : Ironia dumitale nu mă deranjează defel. Dimpotrivă, te simt mai aproape așa. E ciudat, nu ?

LILI : Foarte.

DÉVÉNYI : Deși e foarte simplu. Dumneata trăiești acum exact sentimentele care m-au încercat pe mine atunci cînd a fost jignit tatăl meu.

LILI : Cu singura deosebire, esențială, că eu n-am să te strivesc pentru asta. După cum se pare, omenirea face, toți, progrese simțitoare. Nu-i așa ? Esențial e, însă, să nu renunțăm niciodată la starea de nemulțumire.

DÉVÉNYI : Tovarășe Kovács... Uzina dumitale intră în Combinat, dar dumneata rămii unde ai fost. Rămii director.

LILI (*sare în picioare*) : Ce ?

DÉVÉNYI : Uite, n-as vrea să ne lansăm în explicații. Rămînem înțeleși, asta e decizia mea.

LILI (*încurcată*) : Dumneata poți lua asemenea decizii ?

DÉVÉNYI : Firește.

LILI : Tată ! Auzi ?

KOVÁCS : Aud.

LILI : Și ?

KOVÁCS : Nu știu...

LILI : O singură întrebare : dacă te întorci, îl mai poți întîlni pe omul acela, acel eu adevărat, al tău, care te așteaptă de atîta vreme ?

- DÉVÉNYI : Care om ?
- LILI : Fiindcă el e singurul care decide!
- DÉVÉNYI : De decis, decid numai eu.
- LILI : N-ai nevoie de compătımirea ni-mănuı !
- KOVÁCS : Și, între timp, dincolo se fac bagajele. Iar am fost tras pe sfoară !
- LILI : N-ai nevoie de compătımirea ni-mănuı !
- DÉVÉNYI : Dumneata ești supărată pe mine sau pe tatăl dumitale ?
- LILI : Cel mai important lucru, acum, e să crezi în ce faci.
- KOVÁCS : Știu, fata mea.
- DÉVÉNYI : Dacă vrei să știți, prima oară tot de asta venisem. Dinspre partea mea, încrederea există. Nu sînt eu de vină că discuția a degenerat.
- LILI : Trebuie să crezi ! Dacă zici da sau dacă zici nu, trebuie să crezi în cuvîntul rostıt.
- KOVÁCS : Mai devreme sau mai tîrziu, trebuie să-mi pun credința în ceva.
- DÉVÉNYI : Nu vă supărați... mă aflu într-o postură ciudată. După cite s-ar părea, eu sînt cel ce vrea să-i impună tovarășului Kovács, cu tot dinadinsul, funcția de director.
- LILI : Tot e mai bună decît aceea dinainte, în care se părea că vrei cu tot dinadinsul să-l înfundăți.
- DÉVÉNYI : Dumneata ești o fată tare bună, dar, iartă-mă, nici eu nu mai sînt cu caș la gură.
- LOTTI (*intră, precipitat*) : Ia-ți banii, Kovács. Fata am plătit-o.
- LILI (*brusc, pe alt ton*) : Adică, tata poate fi numıt într-o funcție fără să fie întrebant ?
- LOTTI (*ironic*) : Ei, doamne, copil fără minte, ce funcție i-ai dat iarăși bietului Kovács... ?
- LILI (*ca mai sus*) : Ce te face să fii atît de sigur că dorește să fie din nou director ?
- LOTTI (*înțelege abia acum*) : Ce i-ai oferit ?
- DÉVÉNYI : Lotti dragă, faci rău că privești lucrurile atît de superficial.
- LOTTI : Habar n-am despre ce e vorba.
- LILI : Mama se grăbește, o așteaptă domnul doctor și salonul acela înșorit.
- LOTTI : Da, domnul doctor... care, oricum, e jignit de moarte.
- KOVÁCS : Deși, zău că m-am purtat elegant. Mi-e și rușine că nu i-am ars o pereche de palme.
- LOTTI : Nu l-ai jignit tu, ci eu. Cu glumele mele proaste.
- LILI : Ai glumit ?
- LOTTI : N-a fost nostim cînd i-am adus la cunoștință, aici, de față cu voi, că de ani de zile e îndrăgostit de mine ?
- LILI : Într-adevăr, ce glumeață ai devenit...
- LOTTI : E teribil de ofensat.
- DÉVÉNYI : Lotti dragă, stai jos, să discutăm.
- LILI : Nu, mama nu are timp, trebuie să se ducă la spital, e bolnavă și, dealtfel, domnul doctor se simte ofensat.
- LOTTI : Fiică-mea are dreptate... Și, afară de asta, nu cu mine aveți de discutat.
- DÉVÉNYI : Ba da. Am impresia că eu am provocat această tensiune în familie, amintind întîmplarea aceea de demult.
- LOTTI : Uite, domnule, eu sînt dispusă să iau loc...
- LILI : Numai că n-o poate face, e grăbită, trebuie să plece.
- DÉVÉNYI : De ce o forțezi pe mama dumitale să plece ?
- LILI : Asta mă întrebă dumneata, care o dată îl revoci, o dată îl reinstalezi pe tata ? Și ți se pare firesc ? Și mai faci și pe sensibilul, că de ce nu-ți sărim de gît ?! Cine trebuie să plece, să plece. Pentru că numai așa ar avea de unde se întoarce. Dacă va voi — și dacă o vor voi și ceilalți.
- LOTTI : M-ai urît întotdeauna.
- LILI : Dacă vrea ea și dacă o vor voi și alții. Asta i-am spus și tatei. Asta i-am spus-o și domnului Dévényi, și tuturor. Este inadmisibil să umilești pe cineva, indiferent dacă din dragoste sau din ură. Lucrul cel mai sfînt, cea mai mare bogăție a omului, e respectul de sine ! Dacă nu știi să te respecti pe tine, nu știi să-i respecti nici pe ceilalți. Avem destule pilde aici.
- LOTTI (*plîngînd cu sughitură*) : De ce mă urăști ? De ce ?
- MAMAIA (*intră*) : Lotti, draga mea, plîngi ? Ce s-a întîmplat ? (*Către Kovács.*) Bineînțeles, iar ai supărat-o ! Ce vrei ? De ce nu pleci de-aici ? E casa noastră ! Pleacă ! Nu poți ține cu forța o femeie lingă tine !
- LOTTI : Ce tot vorbești, Mamaie ?
- MAMAIA : Dacă tu nu îndrăznești să-i spui adevărului pe nume, o să îndrăznească eu !
- LOTTI : Asta e adevărul tău, nu al meu. (*Își îmbrățișează soțul.*)
- KOVÁCS : Liniștește-te ! Vino să te odihnești un pic. (*O conduce spre dormitor.*)
- MAMAIA : Cerule ! Ce s-a întîmplat aici ? (*Lili îi șoptește la ureche.*) Ce ? (*Lili dă din cap afirmativ.*)
- MAMAIA : Vai de mine, vai de mine, simt că mor !
- LILI : Lasă, nu mai muri !
- MAMAIA : Lili, hai cu mine, ajută-mă, mor ! (*Pleacă, sprijinită de Lili, spre dormitorul bătrînilor.*)
- TATAIA (*intră pe ușa lăsată deschisă de Mamaia*) : Ce s-a întîmplat ?
- DÉVÉNYI : I s-a făcut rău.
- TATAIA : De ce ?
- DÉVÉNYI : Cred că de bucurie.
- TATAIA : Care bucurie ?

DÉVÉNYI : Păi, că ginerele dumitale a fost numit director.

TATAIA : Iar tulburi apele ? Nu ți-a ajuns ce-ai făcut azi-dimineață ?

DÉVÉNYI : Eu ?

TATAIA : Ia spune, dumneata ești apucat de-adevăratelea, ori te prefaci ?

DÉVÉNYI : De ce ?

TATAIA : Pentru că ginerele meu a fost scos...

DÉVÉNYI : Sinteți greșit informat... a fost numit.

TATAIA : Ba, scos !

DÉVÉNYI : Numit !

TATAIA (*grozav de furios*) : Ei bine, acum chiar că te dau afară ! Unde mi-e fluierul... Unde mi-e fluierul ? Ești eliminat !

(*Cortina cade fulgerător*)

ACTUL al III-lea

Același decor ca în actul doi. La ridicarea cortinei, Tataia se mai caută încă în buzunare, negăsind fluierul.

TATAIA (*o vede pe Mamaia apropiindu-se, schimbă tonul*) : Și, dumneata chiar crezi serios că...

DÉVÉNYI : ...a fost numit ? Sigur !

TATAIA : Bine, domnule, dar nu se poate să te porți așa cu un om al muncii ! Alaltăieri — director, ieri — nu mai e, azi — iar e director ! Păi, procedeu e ăsta ? Spune drept, procedeu e ăsta ?

DÉVÉNYI : De ce n-ar fi ?

MAMAIA : Vezi numai să nu ieșim în pierdere !

TATAIA : Eu ? Nici capul nu mă doare !

MAMAIA : Tu ? Domnul Dévényi.

DÉVÉNYI : Eu ?

MAMAIA : Vai, tare mă tem pentru dumneata.

DÉVÉNYI : De ce, tușă Gálfi ?

MAMAIA : Pentru că, de dragul meu și al fetelor, îi faci un bine lu' Kovács și-ai putea s-o pățești.

DÉVÉNYI : Ei, nu numai de dragul...

MAMAIA : Poate că urmărești ceva...

Zău că ar fi timpul să-l pună cineva pe nemernicul ăsta cu botul pe labe. Cît rău a făcut omenirii, nu se poate spune...

DÉVÉNYI : Tușă Gálfi... exagerezi. Omenirii ?

MAMAIA : Gîndește-te numai la tatăl dumitale ! Păi, treabă a fost aia ? Omenie a fost ? Ți-e oare permis dumitale, acum, să ajuți o lepădătură care ți-a distrus tatăl, pe bunul și iubitul dumitale tată ?

DÉVÉNYI : Nu l-a distrus. L-a jignit. Dar asta a fost demult. Trebuie să uităm.

MAMAIA : Frumos, n-am ce zice, frumos e să uiți cu atîta ușurință jignirea adușă unui tată. La ce să mă mai mir, fata mea n-a făcut la fel ? Toți copiii sînt la fel ! Măcar dacă ăsta ar fi avut un pic de ținută, de forță, de pricepere. Ce să-i faci, n-are ! Miine îl zboară din nou. Dumneata ești școlit. Se compară un Kovács cu un Dévényi, care a fost un domn și domn rămîne, cît îi lumea și pămîntul ?!

TATAIA : Ia stai, dragă, ce, eu n-am fost domn ?

MAMAIA : Cum îl zicea lu' ditai comunistu' ăla ?

TATAIA : Care, dragă ?

MAMAIA : Ți-a fost pe la noi !

TATAIA : Pentru mine, Kovács e mare comunist. Cine a mai fost pe-aici, habar n-am !

MAMAIA : Ei, doamne, ăla care e mai mare în oraș...

DÉVÉNYI : Ardeleanu ?

MAMAIA : Ți-a ! Ședea pe scaunul ăsta. S-a certat cu gineri-miu, ca la ușa cor-tului !

DÉVÉNYI : A fost bătrînul pe-aici ?

MAMAIA : Crezi că degeaba l-au zburat pe Kovács ? S-a pus rău cu toată lumea.

DÉVÉNYI : Dați-mi voie să știu eu mai bine : tovarășul Ardeleanu n-a mișcat un deget împotriva tovarășului Kovács.

MAMAIA : Nu, fiindcă și el ține la aparențe. Toți țin la asta. Ca să nu se zică cumva că e al dracului. Dar, dacă se ivește un prilej, îl trăsnește el, n-avea teamă.

DÉVÉNYI : Asta nu mai știu. Se prea poate.

MAMAIA : De-aia-ți spun să te păzești.

TATAIA (*către Mamaia*) : S-a rezolvat ?

MAMAIA : Ce să se rezolve ?

TATAIA : Păi, problema Kovács... Că, dacă domnul de față e atît de puternic, l-aș însărcina să rezolve și problema cu atelierul meu.

MAMAIA : Domnul Dévényi nu se ocupă de micii meseriași.

TATAIA : De unde știi tu că nu se ocupă ? Kovács mi-a spus cinstit că s-ar fi putut face ceva, dar că el n-a făcut. Află de la mine : el, în felul lui, e cinstit.

MAMAIA : E tot atît de cinstit, pe cît ești tu de deștept.

TATAIA : Este, dacă-ți zic ! Eu am dus luptă de clasă cu el, nu tu. Ce-i al lui e-al lui.

VIGH (*intră*) : Ce-o fi cu Lotti, nu pleacă ?

MAMAIA (*încurcată*) : Cum să nu, cum să nu...

TATAIA : Ce să mai vorbim...

VIGH : N-aș vrea să ne prindă întunericul pe drum.

MAMAIA (*către Tataia*) : Ia ascultă ! Dacă-ți pui atîta nădejde în tovarășu', de ce nu-l înviți la un pîhărel, să-i spui pîsul tău ?

TATAIA : Ei, ce zici ?

DÉVÉNYI : Păi, pot să accept, dar, să ne-nțelegem, nu mai e vorba de scoaterea din post.

TATAIA : Din post ? Nu te mai scot din vin, am unul de struguri... (*Pleacă împreună.*)

VIGH : S-a întîmplat ceva ?

MAMAIA : Vai, vai ! Pe mine mă întrebă ? Bestia asta mică...

VIGH : La cine vă referiți ?

MAMAIA : La Lili...

VIGH : Cum vorbiți despre ea !

MAMAIA : Cum să vorbesc, dacă le-a încurcat pe toate ! Totul era aranjat, cînd i-a sucit mințile lui Dévényi ăsta, care se bate acum cu pumnul în piept, zicînd că-l face iară director pe Kovács. Pricepi ceva ?

VIGH : Nu. Aș putea zice chiar că nu pricep nimic. Mie mi-ați spus că Lotti plînge intruna, că vrea să se despartă de bărbatul ei și nu poate, dar că, pînă atunci, ar fi bine să vină cu mine. Iar acum văd că, dimpotrivă, Lotti mă folosește ca pion împotriva lui.

MAMAIA : N-a zis ea, de față cu bărbatul, că vine cu dumneata ?

VIGH : Am auzit, că nu sînt surd. Doar naiv și credul, nu-i așa ? Ați încercat chiar să mă convingeți că domnul Kovács e o brută care-și bate nevasta și fiica.

MAMAIA : Și, de unde știi că nu e adevărat ?

VIGH : Nici orb nu sînt.

MAMAIA : Întreab-o, dacă nu mă crezi.

VIGH : Ba mai mult, nici cretin nu sînt. Cum aș putea să întreb asta ? Un om cu un dram de bun-simț n-o să recunoască așa ceva, nici dacă ar fi evident.

MAMAIA : Uite, Carol, dacă vrei, o lăsam baltă. Eu voiam să fiți fericiți. De Kovács nu mă sinchisesc.

VIGH : Dacă n-ar fi Lili, chiar că aș lăsa-o baltă.

MAMAIA : Dacă o iei așa ușor, s-o lăsam.

VIGH : Ar fi frumos să pot crede că n-am trăit de pomană.

MAMAIA : Rămîne totul cum a fost.

VIGH : Ziceți că încă nu e totul pierdut ?

MAMAIA : Nimic nu e pierdut.

VIGH : O viață are omul... și o moarte. Dacă am ajuns pînă aici, am să merg pînă la capăt.

(*Lili iese din camera părinților ei.*)

MAMAIA : Eu zic să te duci pe terasă, să bei un pîhărel înainte de masă ; vin acuși să vă servesc. (*Către Lili.*) Domnul doctor a auzit că lui Lotti i s-a făcut rău și a venit să ne dea o mină de ajutor. Îi e mai bine, nu ?

LILI : Mai bine.

VIGH : Ce-a supărat-o ?

LILI : Pe dumneata, doctore, te interesează din punct de vedere profesional ? Pentru că eu nu mă pricep într-atît la diagnostic, încît să facem un schimb de experiență.

MAMAIA : Dar, drăguțul de el... are intenții bune...

VIGH : Aș avea o rugăminte. Una singură.

LILI : Porunciți, vă rog.

VIGH : Să nu crezi cumva că sînt un ticălos. Nu, în ciuda celor întîmplate, nu sînt.

LILI : Am să încerc să fac abstracție de dumneata. Așa îți convine ?

VIGH : Nu așa vedeam lucrurile, dar e o chestiune de formulare. Să zicem, mai bine, așa : să lăsam timpul să decida asupra relațiilor dintre noi.

LILI : Pentru că ai sentimentul că timpul lucrează în folosul dumitale ?

VIGH : Da.

LILI : E un tîrg cinstit. Cu o condiție : dispari și renunță să-mi trimiți atenții costisitoare.

VIGH : Sînt două condiții.

LILI : Ai, în schimb, avantajul timpului. Timpul, al cărui beneficiu ți-l cedez.

VIGH : Bine. Accept. Dar, întii, voi lua masa.

LILI : Ospătează-te, fără sfială !

MAMAIA : Du-te pe terasă, vă servesc îndată. (*Vigh pleacă demn. Lili pornește în urma lui, ca după un duel.*) Ia stai ! (*Lili se oprește.*) Ce se întîmplă acolo, în cameră ?

LILI : Pace bună. Maică-mea ține mai mult la rangul ei, taică-meu, mai mult la maică-mea... Și-atît.

MAMAIA : Ce-și spun ?

LILI : Nimic. Poate, acum, că am ieșit eu...

MAMAIA : Stai un pic. Dévényi ăsta a venit la tine ?

LILI : Poate mai degrabă la tine, tu ai tot căutat să-i obții favorurile.

MAMAIA : Nu v-ați mai văzut ?

LILI : Nu !

MAMAIA : Atunci, ce vrea cu Kovács ?

LILI : Întrebă-l.

MAMAIA : ăsta vrea să-ți placă, zornevoie.

LILI : Nu mai spune !

MAMAIA : Și o să-l nenorocească pe Kovács.

LILI : Ai răbdare și-om vedea. Vrea să-mi placă sau vrea să-l nenorocească, ambele variante sînt posibile, dar nu concomitent.

MAMAIA : Să ne lase în pace ! Ia-l de aici și convinge-l.

LILI : Nu l-am adus eu... Și nu eu am să-l iau de-aici. Și așa avea o respectuoasă rugămintă : lasă-ne, rogu-te, în pace. Destul i-ai mâncat tatei sufletul. Eu n-am vrut să mă bag în treburile celor mari. Dar, dacă n-ai să-l lași în pace, am să fac tărăboi. Sînt dispusă să-ți accept aerele de doamnă...

MAMAIA : Prostuțo !

LILI : ...dar pe taică-meu nu-l părăsesc ! Asta să-ți intre bine în cap.

MAMAIA : Habar n-ai ce vorbești ! Prostuțo ! *(Kovács iese din dormitor, se apropie de masă și își toarnă un pahar cu apă. Bea.)* Stăm la masă.

LILI : Nu mi-e foame.

MAMAIA : Mănincă cei cărora le este.

(Pleacă fiecare dintre ele în direcții diferite. Kovács se așază pe un scaun, privește în gol.)

I.OTTI *(din ușa dormitorului)* : De ce-ai fugit ? *(Kovács tace.)* Să înțeleg că m-ai refuzat ?

KOVÁCS : Nu e genul meu.

LOTTI : Genul meu e că te iubesc.

KOVÁCS : Adineauri mă urai.

LOTTI : E același lucru.

KOVÁCS : Pentru mine, n-aș zice.

LOTTI : Acest Vigh îmi este indiferent. Cu desăvîrșire indiferent.

KOVÁCS : Și, totuși, ai vrut să pleci cu el.

LOTTI : Ți-am mai spus că n-a fost decît o înscenare.

KOVÁCS : Teatru...

LOTTI : Crezi că te-aș fi putut părăsi ?

KOVÁCS : Eu cred ce vād.

I.OTTI : Atunci, hotărăște repede ce crezi și ce nu. Cînd am zis că vreau să plec, ai rîs de mine, iar acum, cînd îți spun că de fapt n-am vrut, faci același lucru.

KOVÁCS : Ți se pare că rîd ?

LOTTI : Ai îndoieli.

KOVÁCS : E adevărat, dar nu rîd. Asta e cu totul altceva.

LOTTI : Pentru că, între timp, prinzi teren sub picioare. Acum îți poți permite să-ți lingi rănile vanității. În cādere, omul e lipsit de vanitate.

KOVÁCS : Deșteptăciunea ta mă tulbură întotdeauna...

LOTTI : Ca și prostia mea. Fiindcă, oricît ar fi de ciudat, sînt și proastă. Într-un cuvînt, sînt și eu om. Cu toate că-mi place frumosul — rochiile la modă, spectacolele, muzica. N-am ascuns niciodată că le prefer ședințelor. De asta ziceau toți prietenii tăi că sînt mic-burgheză.

KOVÁCS : Asta a fost demult.

LOTTI : Aș ! Și azi sînt la fel. Dar te iubesc. Te fac fericit. Îți creez conștienții propice de lucru. În fond, am interes să poți munci așa cum trebuie. Deci, sînt cointerestat în procesul de dezvoltare a societății... Așa că, de ce aș fi eu un om de nimic ?!

KOVÁCS : În concluzie, mă iubești din interes.

LOTTI : Nu există iubire fără interes. Întotdeauna iubim ceva, sau pe cineva, pentru un lucru anume. Dacă punem problema așa, aș putea spune că motivul dragostei ce mi-o porți sînt sinii mei.

KOVÁCS : Ce-i drept, sînt frumoși.

LOTTI : Și, oare, nu e jignitor ? Poate mă iubești de asta, poate și de altceva. Așa și eu. Îmi place să fii cineva în societate. Dar nu de asta țin la tine.

KOVÁCS : Am avut întotdeauna sentimentul că lumea ține la mine pentru că sînt maleabil.

LOTTI : Cum adică ?

KOVÁCS : Că sînt o vită de povară, a cărei ambiție supremă e să-i mulțumească pe ceilalți.

LOTTI : Veșnicul tău complex de inferioritate !

KOVÁCS : Se prea poate. Eu mamă n-am avut, n-am știut niciodată ce înseamnă să te ierte cineva. Ai făcut o poznă, o greșeală, dar, pentru că, natural, aparții cuiva, ca un copil mamei lui, ești iertat. Măninci bătaie, plîngi și cineva plînge alături de tine. Nu, eu a trebuit să plătesc pentru toate, nimic nu mi s-a convenit. Lumea asta e, așa, un fel de „uite ce-ți dau, spune-mi ce-mi dai“. Ai stat în pușcărie ? Ajungi director. Îl saluți tu întîi pe muncitor ? Ești cumsecade. Nu poți ajuta pe careva să-și rezolve necazurile ? Ești un ticălos. De ce nu se întîmplă ca la jocul de cărți ? Acolo, punctajul e dinainte știut. Uite-te la Dévényi, ăsta e un om fericit. N-a făcut nimic pentru regimul nostru, și iată că l-au

- făcut director general. El, un lucru știe sigur : oricare ar fi miza, valoarea lui rămâne aceeași.
- LILI (*vine de dincolo*) : Uf, slavă Domnului. Se simte în casă altă atmosferă.
- LOTTI : Vai de mine, pe sărmanul Dévényi l-am uitat cu toții.
- LILI : E pe terasă cu Tataia, se cinstesc.
- LOTTI : Ca să vezi ! Mă duc să-l invit în casă. (*Iese*)
- KOVÁCS : Cheamă-l !
- LILI : Vreau să-ți spun doar atât : te iubesc și te stimez.
- KOVÁCS : De ce ?
- LILI : Ce prostii ești în stare să întrebi, când ai prea mult timp liber...
- KOVÁCS : Eu mi-aș iubi tatăl, chiar dacă ar veni zilnic pe șapte cărări acasă.
- LILI : Și, eu ce să fac, dacă al meu nu bea ?!
- KOVÁCS : N-am obținut niciodată nimic pe degeaba. N-am cîștigat niciodată la loto. Nu ți se pare nedrept ?
- LILI : Nu știu. Psihiatrie n-am învățat încă.
- KOVÁCS : Deci, mie nu-mi acordă nimeni credit, pentru că eu sînt Kovács Joska din strada Cărbunelui ? Sînt un fel de pom de Crăciun, care, după bunul-plac al unora, e împodobit cu titluri și calități, iar cînd i-a trecut sezonul, e azvirlit la gunoi.
- LOTTI (*intră însoțită de Dévényi*) : Vă rog să mă iertați.
- DÉVÉNYI : Vai de mine, Lotti dragă...
- LILI : Taică-meu are complexe...
- DÉVÉNYI : Dumneata ești medicul...
- LILI : Numai că la asta nu mă pricep. Are ideea fixă că nu e iubit pentru calitățile lui umane, ci pentru meritele lui de odinioară.
- DÉVÉNYI : Eu n-aș lua asta în rîs. Am și eu asemenea sentimente, fără să am merite din trecut. Într-un cuvînt, am nevoie să cred că sînt un suflet și nu o riglă de calcul.
- LILI : Asta e o piatră aruncată în grădina mea ?
- DÉVÉNYI : Cînd am venit, eram crispat, plin de rețineri ; n-am experiență în meseria de mîntuitor, dar m-am întors pentru că aveam nevoie de fericirea voastră. Am venit la culesul roadelor. De ce nu mă ironizezi, domnișoară ? Apropo, tovarășe Kovács, să nu uit : inginer-șef și mîna dumitale dreaptă va fi Lajosfalvi.
- KOVÁCS : Cine ?
- DÉVÉNYI : Vrei să spui că nu se pricepe ?
- KOVÁCS : Poate că, de priceput, se pricepe, dar nu e indicat.
- DÉVÉNYI : De priceput, sigur nu se pricepe, dar e cît se poate de indicat. Vărul lui mi-a fost coleg și acum e director general la Aprovizionare. (*Ride.*)
- KOVÁCS : Bine, bine, înțeleg eu, dar...
- DÉVÉNYI : ...dar, cum zice poetul : spiritul ia cunoștință de finitul infinitului.
- LILI : Nu cred că se referă tocmai la asta.
- KOVÁCS : La urma urmei, dumneata dispui.
- DÉVÉNYI : Ai să primești o listă... cu numele celor pe care va trebui să-i numești. Aș dori ca atmosfera asta destinsă să dăinuie în casa voastră. Aș vrea să mai vin pe la voi, tovarășe Kovács. Fii atentă, domnișoară ! Aș vrea să vin ca... eu spun lucrurilor pe nume : ca binefăcător. Aici, unde, după cele întîmplate, va fi firesc să fiu primit cu dragoste. Chiar și de dumneata, domnișoară. Aici, unde pot să joc rolul celui sigur de sine. Al uriașului cumsecade, care-ți insuflă poftă de viață. Domnișoară, ar trebui să cercetezi unde sînt ascunse acele bogate zăcăminte de dragoste, de căldură, de solidaritate, de care e nevoie în aceste clipe de intensă efervescență socială și despre care s-au scris cîndva cuvinte atît de frumoase, în cărțile vechi. Știm doar : cucerim creste neumbrate, mutăm munții din loc, schimbăm cursul apelor. Viața e grea, crivățul suflă uneori împotriva. Trebuie să strîngem rîndurile. Cum se cheamă asta, Lili ?
- LILI : Ce ?
- DÉVÉNYI : Sindromul asta...
- LILI : N-am învățat încă.
- DÉVÉNYI : Ai să înveți. Din păcate.
- LOTTI : Curios, te credeam de alt soi.
- DÉVÉNYI : Ți-ai imaginat că sînt un ins banal...
- LOTTI : Dacă ți-aș răspunde în stilul dumitale, aș zice că da.
- DÉVÉNYI (*sărutîndu-i mîna*) : Mulțumesc. Stilul meu... Deci, iată, mi-am și cucerit un mic altar în această casă, unde arde candela *stilului meu*. Sînt fericit.
- TATAIA (*intră cu sticla de vin și cu Mamaia după el*) : Nu pot aștepta sfîrșitul festivităților, pentru că doctorul ăsta e vesel, nu glumă, și-i e tare sete. Torn în el ca-ntr-un butoi și mi-e că nu mai rămîne.
- DÉVÉNYI (*luîndu-l de braț pe Kovács*) : Pe dumneata, tot Lajosfalvi te preocupă ? Lasă lucrurile în voia lor, cumva tot o să iasă.
- MAMAIA : Văd că domnii directori se înțeleg de minune.
- LOTTI : Ai dori să se certe ?
- MAMAIA : Tataie, scoate paharele de cristal, să nu creadă cumva că ei ne-au făcut oameni.
- TATAIA : Mie mi-e somn.
- MAMAIA : Scoate paharele !
- TATAIA : De cincizeci de ani, dorm după-amiaza.

MAMAIA : De cincizeci de ani, dormi întruna. E timpul să te trezești.

TATAIA : Așa zici tu ?

MAMAIA : Chiar așa. (*Iese.*)

TATAIA : Să fiți atenți, domnilor șefi, e foarte instructiv. De cincizeci de ani, muncesc din zori pînă-n noapte și, cu toate astea, le stau tuturor în cale. Statul n-are nevoie de mine, pentru că, în loc să-mi beau agoniseala, mi-am deschis o prăvălie. Nevastă-mea zice că sînt prost și mototol, pentru că, în loc să opun rezistență, am tras obloanele. Fiică-mea nu m-a considerat destul de nobil. Federația de fotbal nu m-a legitimat, fiindcă aveam origine proastă. Cu ce i-am greșit eu omenirii, de mă respinge ?

KOVÁCS : Stai aici lingă noi, Tataie, și nu te mai vâicări.

TATAIA : Nu stau, domnilor ștabi, nu stau.

KOVÁCS : Ne face plăcere, de ce nu stai ?

TATAIA : Nu-mi place lucrul de mîntuială. (*Grav.*) Eu am fost pantofar, nu cîrpati. Am fost domn și am rămas. M-am uzat ? Nici o nenorocire, dar peticele nu le-am suferit. Nici pe haine, nici pe visurile mele. (*Iese.*)

LOTTI (*strigă după el*) : Ai băut prea mult.

DÉVÉNYI : *In vino veritas.* Asta e părerea lui despre noi.

LOTTI : Îl și vezi avînd o părere ! Cînd e treaz, busola lui e Mamaia, cînd e beat — paharul.

DÉVÉNYI : Tovarășe Kovács, vād că te-ai intristat.

KOVÁCS : Nu... dar eu țin la bătrîn.

LOTTI : Aici, azi, bem cu toții în sănătatea domnului, Dévényi.

DÉVÉNYI : Și a tovarășului Kovács.

LOTTI : Pentru el, pe urmă.

DÉVÉNYI : Întîi pentru el. În sănătatea tovarășului director Kovács !

LOTTI : Trăiască !

(*Ciocnesc.*)

DÉVÉNYI (*către Lili*) : Fă-mi plăcerea și ciocnește și cu mine o dată.

(*Lili îl privește, n-are replică și, în fine, ciocnește.*)

VIGH (*intră*) : Unde e chirurgul ăla de căpute ? ! A ! Aici are loc o chermезă.

LOTTI : Dumnezeule, ăsta e beat-turtă...

VIGH : Și, pe mine nu mă invită ni-meni ?

LILI : Am crezut că... ai și plecat.

VIGH : Aha, înțeleg, asta înseamnă că sînt evitat.

LOTTI : Nu, domnule doctor, dumneata n-ai fost invitat.

VIGH : Slabă replică de comedie...

LILI : Slabă, poate, dar adevărată, sigur.

VIGH : Asta o spui dumneata. Pe dumneata nu te iau în seamă, pentru că mă urăști.

LILI : Nici măcar...

VIGH : Ai fost învățată să mă urăști, educată astfel, înțelegi ? Nu-i nimica.

LOTTI : Tataia o să mă bage în mor-mînt. De ce i-a dat să bea atîta ?

VIGH : Cum ?

LOTTI : Du-te și te culcă.

VIGH : Parcă era vorba de o crimă, adineauri.

LOTTI : Era vorba să te duci acasă, despre asta era vorba.

VIGH : Și, crima ? Crima nu mai are loc ?

LILI : Ce crimă ?

VIGH : Habar n-am, dar mă gîndeam că mai e nevoie de un personaj : victimă, ucigaș, mi-e totuna !...

LILI : ...personaj să fie !

VIGH (*se întoarce spre ea*) : Ah, iar dumneata ?

LOTTI : Veniți, domnule doctor, am să vă duc sus în cameră.

VIGH : Nu vă îngrijorați, doamnă, n-am să rămîn pe capul dumneavoastră. Aș vrea să risc doar o singură întrebare, în cadrul acestei atmosfere festive.

LOTTI : Jóska, nu-i îngădui, te rog eu !

KOVÁCS : Las-o baltă, domnule doctor.

VIGH : O singură întrebare.

LOTTI : Oare n-ai auzit ?

VIGH : Una singură !

DÉVÉNYI : Lăsați-l să pună și el o întrebare, ce se poate întîmpla ?

VIGH : Asta așa e. Ce se poate întîmpla ? Să zicem, ce se poate întîmpla cu demnitătea mea de om ?

LOTTI : Jóska, te rog, dă-l afară.

KOVÁCS : Nu este oaspetele meu, nu l-am chemat, nu l-am hrănit eu. Doar am întrebat tot timpul : ce caută aici ?

VIGH : Formularea întrebării e ireproșabilă. Ce caută doctorul la familia Gálfi ? Sau : cum stăm cu demnitătea ?

LOTTI : Jóska, te implor, dă-l afară, scoate-l pe nerușinatul ăsta de aici !

KOVÁCS (*se îndreaptă spre el*) : Haidem, domnule doctor !

DÉVÉNYI (*strigînd*) : Stai locului, ai înnebunit ? De scandal ai dumneata nevoie acum ?

KOVÁCS : Dar vedeți că...

DÉVÉNYI : Ce să vād ? Vremea reacțiilor spontane a trecut, tovarășe Kovács, dumneata vezi ceea ce vrei și ceea ce trebuie să vezi. Ce nu trebuie, nu vezi.

VIGH (*ride gros*) : E bună, nu ? Grozav haz are.

DÉVÉNYI : E beat. I se poate întîmpla oricui. Vorbește vrute și nevrute. Asta e situația. Mai bine zis, e o situație care nu ne îndreptățește să dăm cu bîta în baltă.

VIGH : Acum pricepi ? Dumneata nu mă poți lua la palme, chiar dacă aş merita-o. Da, pe cuvînt de onoare, o merit. Şi, încă cum ! Pentru că sînt un individ lipsit de caracter. Dar dumneata nu mă poți bate, pentru că dumneata ești un om demn. Nu e ciudat ?

LOTTI : Să chemăm un taxi și să-l ducem la hotel.

VIGH (*brutal*) : N-am vorbit cu dumneata, vorbeam cu un om demn.

DÉVÉNYI : Să nu faci scandal ! Nu fi mitocan.

VIGH : Ba sînt. Am fost întotdeauna. Sînt un țaran hrăpăreț. Țaran bogat, făcut din coate-goale. Singurul meu ideal în viață a fost să pun mîna pe tot ce se poate. Pentru că, la rîndul nostru, am fost jefuiți de tot ce aveam. Alții se îmbogățeau, noi muream de foame. Eu am întors foaia : acum mă îmbogățesc eu.

DÉVÉNYI : N-ai întors-o dumneata !

VIGH : Și, îți convine mai mult așa ? Voi ați devenit luptători pe țărîm social. V-ați căutat în felul ăsta fericirea. Am luptat și eu, dar pe cont propriu. Vreți să știți ce cred ? Nu sînt cu nimic mai rău decît voi. Eu le-am luat oamenilor banii, voi — iluziile. Asta e toată diferența. Ceea ce nu mă necăjește deloc. Dar la întrebarea pe care v-am pus-o, n-ați răspuns : cum rămîne cu demnitatea mea ?

LOTTI : Iar începi ?

VIGH : N-am încetat nici o clipă !

LOTTI : Dacă aici nu se găsește nici un bărbat care să mă apere, îlucid eu, îl strîng de gît !

VIGH : O să fie un spectacol pe cinste ! O să schimbăm titlul piesei. În loc de *Othello, maurul din Veneția — Desdemona, victima dezlănțuită*.

LILI (*se ridică și, lent, se îndreaptă spre doctor*) : Las' pe mine, mamă ! Domnule doctor, dumneata mi-ai comunicat în repetate rînduri că mă iubești.

(*Lotti plînge.*)

VIGH : Nu știu ce vrei. Mă tem de amabilitatea dumitale.

LILI : Mi-ai spus sau nu mi-ai spus că mă iubești ?

VIGH : Trebuie să fi spus, pentru că te ador.

LILI : Mă bucur.

VIGH : Nu cred, nu e genul dumitale. Dar lasă-mă să isprăvesc ce am început.

LILI : Domnule doctor, acum m-ai jignit. VIGH : Cum ?

LILI : Așa, că nu vrei să mă ascuți.

VIGH : Pricepe, azi, aici, trebuie să curgă sînge ! Și, dacă altcineva nu îndrăznește s-o facă, pentru că, vezi doamne, vrea să fie director, îmi voi înfige

singur cuțitul în inimă. Cavalerismul are legi stricte, fiica mea.

LILI : Chiar așa, îți sînt sau nu fiică ?

VIGH (*speriat*) : Poftim ?

LILI : Și, ăsta e cavalerism ? Îmi zici mereu : fiica mea, fetița mea dragă, te iubesc foarte mult. Și cînd, o dată, vreau și eu, în sfîrșit, să vorbesc cu dumneata, nici nu mă ascuți.

VIGH : Nu înțeleg.

LILI : Tocmai despre asta e vorba ! Dacă sînt fetița dumitale, ascultă-mă și, în primul rînd, vino cu mine.

VIGH : Dumneata știi ?

LILI : Ce ?

VIGH : Păi, că... (*O privește pe Lotti.*)

LILI : Că-mi spui așa ? Toată lumea știe.

VIGH : Și domnul Kovács ?

KOVÁCS : Ce să știu eu ?

LILI : Știe și că nu ți-am permis să-mi spui așa.

VIGH : Deci, nu mă recunoști ?

LILI : Ce să recunosc ?

VIGH : Pe mine, ca tată.

LILI (*privind-o pe Lotti*) : Dumneata aiurezi, domnule dragă ? !

VIGH : Ai spus că știi.

KOVÁCS : Ce-ar fi trebuit să știe ? (*Se ridică.*)

DÉVÉNYI (*îl apostrofează*) : Tovarășe Kovács ! E beat. Nu vezi ?

LOTTI : E un individ josnic.

VIGH : Da ? Va să zică, iar m-ați dus de nas ?

LOTTI : Iar soțul meu suportă o asemenea situație ! Așa ești tu ! Ca director, ai fost la fel. De-aia vor să te numească din nou.

VIGH : Dacă-i pe-asa, ca să mă distrez copios, am să spun lucrurilor pe nume : da, Lili e fiica mea !

LILI : Prefer să fiu a cerșetorului de la colț.

LOTTI : E-n regulă, doctore, ai cîștigat. Iată, în sfîrșit, un bărbat care știe să lupte pentru o femeie.

LILI : Asta ai s-o plătești scump, doctore !

VIGH : Am și plătit, fetița mea, cum am plătit totul, cu vîrf și îndesat. Timp de douăzeci de ani, te-am putut privi doar ca un străin. De douăzeci de ani tinjesc după o îmbrățișare și de douăzeci de ani simt că mă urăști, că mă privești ca pe un intrus sau, în cel mai bun caz, ca pe un ageamiu. De douăzeci de ani mi-e silă de mine pentru ceea ce s-a întîmplat. Și n-am liniște. Cu cît cîștig mai mulți bani, cu atît viața mi se pare mai fără rost. Cu cît se înmulțește numărul aceloră căroră le redau bucuria de a trăi, cu atît mai tare mă sufocă gîndul că eu n-am parte de ea... M-am înșurat de trei ori, de fiecare dată pentru cîteva luni. N-am suferit pe nimeni alături de mine, pentru că

mi-am zis că familia mea nu poate fi decît acolo unde se află copilul meu...
KOVÁCS : Foarte interesant. Continuă !
VIGH : Iartă-mă, domnule Kovács... dumneata ești un om foarte cumsecade. Vinovat sînt eu. Am locuit aici în timpul studenției. Lotti era foarte frumoasă. Mă îndrăgostisem de ea. Intenționam s-o iau de nevastă. Soacra dumitale insista însă prea mult ; m-am speriat, am ezitat, n-am luat-o. Dar accidentul se întîmplase deja. Am implorat-o să renunțe la copil, dar ea, nu și nu, și s-a măritat cu dumneata.

L.OTTI : Nemaipomenit !

DÉVÉNYI : Cum, așa, dintr-o dată ?

VIGH : Pesemne că nu chiar așa dintr-o dată, probabil că între timp îi făcea curte și domnul Kovács.

LOTTI : Pe ici-pe colo, logica șchioapătă, dar ce contează, important e să ai o convingere și să lupți pentru ea.

DÉVÉNYI : Pe această femeie, pe care zici că o mai iubești și azi, n-o zugrăvești în culori prea trandafirii. E o mare greșeală de tact, domnule doctor.

VIGH : E un portret fidel, domnule. Lotti era foarte tinăra cînd i-a fugit, din punct de vedere social, pămîntul de sub picioare. Se sfîrșise epoca rochiilor frumoase, a bijuteriilor scumpe, a modului de viață domnesc. De pe o zi pe alta, Tataia devenise, din proprietar, un simplu pantofar. Această situație, ea n-o putea îndura. Nu era învățată să muncească. Facultatea n-o atrăgea, n-o amuza. Soluția era ori să se sinucidă, ori să se mărite. A făcut ce-a făcut, în disperare.

LOTTI : Dă-i-nainte !

VIGH : Nu mai am nimic de spus. Aici se sfîrșește istoria, aici se sfîrșește totul.

LOTTI : Ei bine, atunci restul ai să-l spui în fața instanței.

VIGH : Ce, vrei să mergem la tribunal ?

LOTTI : Bineînțeles. Am să te dau în judecată.

VIGH : Oare, pentru delict de onoare ? Te întreb, atunci : a cui demnitate a fost jignită, dacă nu sînt indiscret ? Sau crezi că demnitatea înseamnă că, director fiind, îți poți cumpăra nevastă, copil ? Ce fel de demnitate e asta — și a cui ?

LOTTI : M-ai înțeles greșit. Te dau în judecată pentru pensie alimentară.

VIGH : Bine ! Să știi, Lotti, că îmi pare foarte rău că nu putem trăi alături. Cinismul dumitale îl egalează pe al meu.

LOTTI : Nu se știe niciodată ce aduce ziua de mîine.

PÓLI (intră, cochet îmbrăcată) : Vai, domnule doctor, dacă dumneata arăți în halul ăsta, cum o să mă fac eu soră medicală ?

VIGH : Dacă dumneata arăți așa cum arăți, ai să te faci, n-ai grijă.

PÓLI : Să vă fac o cafea tare...

VIGH : Lasă, cînd ajungem acasă.

PÓLI : Am să am eu grijă de dumneata.

VIGH : Nu e nevoie, sînt lucid. Sînt treaz, Póli. Odată și odată omul trebuie să se trezească. Ei bine, domnilor, rămîneți sănătoși... Lili dragă, eu îți spun doar...

LILI : Ai spus și pînă acum prea destul, domnule.

VIGH : Atîta doar : că poți conta pe mine.

LILI : Voi conta întotdeauna pe mine în-sămi, domnule.

(Vigh pleacă sprijinit de Póli. Kovács, în centru, privește pierdut în gol.)

DÉVÉNYI : Eh, prietene, ai avut parte de destule pe ziua de azi.

LILI : Cine m-a pus să deschid gura ? Eu am provocat totul !

DÉVÉNYI : Da' de unde !

LILI : Mai bine îmi mușcam limba.

DÉVÉNYI : Acum s-a terminat. E cazul să uităm.

LILI : Am să mă duc să-mi fac probe de paternitate ; e un examen concludent.

DÉVÉNYI : Nu vreau să mă amestec în treburile voastre, dar nu ai dreptul să te îndoiești de mama dumitale.

LILI : Dar să întrețin îndoielile tatălui meu, am dreptul ?

DÉVÉNYI : Ce-i drept, problema se poate pune și așa.

LILI : Nu se poate trăi decît cu certitudini. Îndoielile te rod pe dinăuntru, distrug ce a fost și ce va să fie. Mamă, de ce nu spui nimic ?

LOTTI : Ce să mai spun ?

LILI : De ce nu spui că totul nu e decît o născocire a Mamaiei, care nu s-a împăcat niciodată cu ideea că n-ai devenit nevasta doctorului Vigh ? ! De ani de zile, îl ametește pe nenorocitul ăsta.

LOTTI : Pentru că toate astea mă plictisesc. M-am săturat !

LILI : Poate vrei să pleci cu Vigh ?

LOTTI : Eu ? Eu sînt la mine acasă. Cine nu se simte în casa lui n-are decît să plece. (Iese.)

LILI : Pe cuvînt de onoare, tată ! E născocirea Mamaiei. Ea singură a inventat totul.

DÉVÉNYI : Ce situație infernală !

KOVÁCS : Aș vrea să te rog ceva.

LILI : Ce anume ?

KOVÁCS : Împachetează-mi, te rog, cîteva lucruri de primă necesitate.

LILI : Vrei să pleci ?

KOVÁCS : Concluzia e clară : cine nu se simte în casa lui n-are decît să plece. În sfîrșit, o vorbă răspicată.

LILI : Te înțeleg. Mă duc să fac bagajul.
KOVÁCS : Un singur geamantan. După
restul vin altă dată.

(*Lili iese.*)

DÉVÉNYI : Tovarășe Kovács... vrei să te
desparți ?

KOVÁCS : Ori de mine, ori de ea.

DÉVÉNYI : Știi ce înseamnă asta ?

KOVÁCS : Cum să nu știu ? O cumplită
singurătate.

DÉVÉNYI : Crede-mă, îmi pare rău, din
tot sufletul.

KOVÁCS : Asta e, domnule.

DÉVÉNYI : Astea sînt situații care azi se
judecă foarte aspru.

KOVÁCS : Ce anume ?

DÉVÉNYI : Situația de familie. Știi, di-
vorțul nu e prea bine văzut.

KOVÁCS : Credeți că mie îmi convine ?

DÉVÉNYI : Atunci, toate cele bune, to-
varășe Kovács.

KOVÁCS (*se ridică, îi întinde mîna*) :
Plecați ?

DÉVÉNYI : Îmi pare rău că n-am reușit.
Vedeți, într-o situație atît de încurcată,

în zadar aș vrea eu să vă numesc...

KOVÁCS : Ah, da ! Funcția de director ?
Oricum, pentru asta n-aș avea timp

acum. Voi fi foarte ocupat. Cu mine
însumi.

DÉVÉNYI : Transmite sărutări de mîini
lui Lili.

KOVÁCS : Mai treceți s-o vedeți.

DÉVÉNYI : Bucurosi.

KOVÁCS : Și, chiar dacă nu s-a putut,
mi-a făcut deosebită plăcere să stăm
de vorbă.

DÉVÉNYI : Cu bine.

(*Își dau mîna. Dévényi pleacă. Kovács
alege niște fotografii, mărunțișuri. Lili
intră, aducînd un geamantan.*)

KOVÁCS : Ai și isprăvit ?

LILI : Îndată. (*Intră în camera ei, lăsînd
ușa deschisă.*)

KOVÁCS (*în timp ce împachetează, pri-
vind îndelung diferite obiecte*) : Cîte
amintiri ! Mi-e cam greu. Știu un cîn-
tecel, îl fredonam întotdeauna cînd
eram tare necăjit. Îl fredonam și, spu-
nînd cuvintele în gînd, îmi înghițeam
lacrimile : „Să te întorci de la drum
lung, nu se poate... Să-ți tăinuiești dra-
gostea, nu se cade...” Era un mod de
a mă apăra. Mă simțeam victima unei
implacabile legi a naturii. Acum s-a
demonstrat că această lege a naturii nu
reprezintă supremul adevăr. Oricît ar
fi drumul de lung, întoarcere există.
Iar sentimentele, oricît ar fi de puter-
nice, pot fi tănuite.

LILI (*vine, aducînd alt geamantan*) : Gata.

KOVÁCS : Ți-am spus că nu iau decît
puține lucruri.

LILI : Puține am pus.

KOVÁCS : Ți-am spus că-mi ajunge un
singur geamantan.

LILI : Uite-l colo.

KOVÁCS : Și, asta ?

LILI : Asta e al meu.

KOVÁCS (*brusc*) : Nu !

LILI : Ce anume, nu ?

KOVÁCS : Nu-ți pot cere una ca asta !

LILI : Vrei să spui că n-o să am con-
fortul de acasă ?

KOVÁCS : Nu, în general...

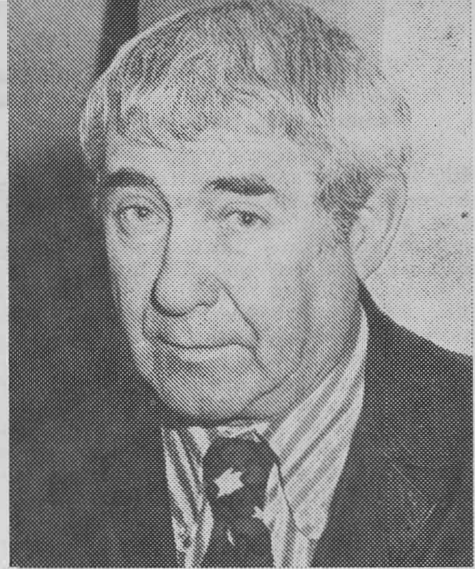
LILI : Mi-ai spus odată că eu sînt vi-
itorul.

KOVÁCS : Ești.

LILI : Pot să accept că n-ai fost un di-
rector bun, că ai greșit, s-ar putea ca
nici de-acum încolo să nu iei Pre-
miul Nobel, totuși, după toate cîte s-au
întîmplat, crezi că viitorul ar putea
rămîne... cu ăștia ? (*Se îmbrățișează.*)

KOVÁCS : Fetița mea dragă ! Care-mi
vei fi urmaș ! Chiar dacă n-am dat
lumii nimic, dar tu, în ciuda cusuru-
rilor mele, ții la mine, înseamnă că
n-am trăit degeaba. Să ne dăm mîna.
Copilul și urmașul meu, viitorul...

C O R T I N A



— Stimate maestre, sînteți jucat în toată lumea, iubit de publicul românesc, și, desigur, căutat de teatrele din România. În ultimele două stagiuni, Comedie de modă veche și Serenadă tîrzie s-au jucat numai cu sălile pline, în mai multe teatre din țară. Recent, noua dumneavoastră piesă, Jocuri crude, a văzut lumina rampei la Teatrul Național din Craiova. Fiindcă ați fost pus, direct sau indirect, în fața a numeroase montări Arbuзов, mă grăbesc să vă întreb dacă acceptați ideea, aproape încetățenită, că regizorul are dreptul să intervină în textul scriitorului.

— Nu are dreptul, dar se bagă. Noroc că dramaturgii nu poartă pistol; dacă l-ar avea, întotdeauna i-ar împușca pe

tere, dar nu știe unde s-o folosească. Pe acești regizori, ca să rămînem în limitele metaforei, eu nu-i socotesc bărbați,

ALEKSEI ARBUЗOV

despre: frumusețea teatrului agitatoric ● teatrul pentru actori
● plăcerea de a influența viața spectatorului

regizorii care le-au pus piesele în scenă.

— Sînteți, deci, hotărît împotriva regizorilor care prelucrează textul dramatic ?

— Există o lege care nu dă voie regizorilor să modifice piesele. Dar regizorul poate, în schimb, să... taie pagini întregi, pe motiv că textul este... prea lung. Or, cînd regizorul taie un text, înseamnă că a intervenit în viziunea scriitorului.

Dar sînt și regizori care îți lasă piesa întreagă, nu mută o virgulă, dar impun o astfel de interpretare actoricească și scenografică, încît pe scenă apare cu totul altceva decît a gîndit dramaturgul.

Este adevărat că, atunci cînd regizorul este o mare capacitate artistică, deși apelează la metodele de mai sus, piesa poate apărea spectatorului mult mai bună decît la lectură. Dar, într-un asemenea caz, dramaturgul nu se mai poate considera autorul piesei.

Necazul cel mare este că foarte mulți regizori nu luptă pentru afirmarea textului, ei pentru afirmarea propriului lor nume. Și, cînd „lucrează” pe text, ei sînt aidoma aceluia flăcău care are multă pu-

ci mai degrabă femei, cu prea multe substanțe cosmetice, cu mult ruj și mult fard.

— Cum ați devenit dramaturg ?

— Mi-am început activitatea de om de teatru ca regizor și actor. Apoi, am plecat din teatrul profesionist pentru a conduce munca de agitație prin teatru în Uniunea Sovietică. Devenisem directorul unui teatru agitatoric itinerant. Am sosit atunci, în 1930, că a mă ocupa de agitația prin teatru e mult mai important decît a pune în scenă, într-o instituție teatrală de prestigiu, *Hamlet*.

Primele mele texte de teatru sînt cele pe care le-am scris pentru teatrul itinerant pe care-l conduceam. Era o dramaturgie mai puțin literară: aș numi-o, azi, o literatură de animație teatrală. De animație în jurul unor importante probleme politice de actualitate.

L-am iubit foarte mult pe Maiakovski, nu în primul rînd ca autor de teatru, ci ca personalitate politică. Maiakovski este omul care și-a dăruit întreg talentul vieții politice.

În toate programele de atunci ale teatrului nostru itinerant, erau inserate puținele poeme ale lui Maiakovski.

— Spuneți-ne câteva amănunte despre teatrul itinerant pe care l-ați condus. Cum funcționa el ?

— Se mai numea și vagonul de agitație. Într-adevăr, era un mic tren ; acolo trăia întreaga trupă, acolo aveam biblioteca, și, cînd ploua, tot acolo, în vagonul în care era improvizată o mică scenă, ne desfășuram activitatea teatrală, în fața celor 200 de spectatori care încăpeau în vagon. Era, desigur, greu, dar noi eram tineri și totul ni se părea vesel. Acel timp al teatrului itinerant mi-e foarte drag : este timpul în care am cunoscut viața, timpul în care (nu este o expresie demagogică) m-am întilnit cu poporul. Acest timp este cel care mi-a dat mult de gîndit și care m-a făcut să optez hotărît pentru arta dramaturgiei.

— Cîți membri aveau trupa vagonului de agitație ?

— Zece actori și doi tehnicieni. Acești oameni erau și autori de texte, și scenografi, și machiori, și mînuitori de decoruri, îndeplinind absolut toate operațiile necesare într-un teatru.

— Credeți că a fost necesar un asemenea teatru ?

— Atunci, da. Erau anii colectivizării agriculturii. De multe ori, spectacolul era întrerupt spre a porni la luptă. S-a tras asupra noastră, s-a aruncat cu benzină pentru incendierea vagonului. Atunci am început să scriu, pentru că ne trebuiau texte adecvate programului politic și nu aveam. Trebuia să folosesc nume și situații concrete. Vrînd-nevrînd, trebuia să scriu.

— Pe urmă ?

— Am devenit scriitor. Am descoperit puterea de a scrie, precum și puterea scrisului ; am văzut că oamenii pot fi influențați. Chiar și astăzi, cred, scriu piese cu teză, cu scopul vădit de a schimba ceva în om ; în orice caz, nu prea îndepărtate de această țintă. Doresc mult, și acum, ca acei care îmi văd piesele să fie influențați. Doresc ca ideile umaniste ale pieselor mele să influențeze, după spectacol, viața oamenilor.

Doresc, așadar, ca oamenii din sală să înțeleagă piesa, dar nu numai atît : să acționeze în sensul mesajului ei. Iar cînd actorii și regizorul piesei sînt foarte buni, se realizează un deziderat fundamental al teatrului : să-i creeze omului o senzație de odihnă și de plăcere intelectuală.

— Ce vă face să credeți că teatrul, în general (și teatrul dumneavoastră, în special), influențează viața oamenilor ?

— Sînt unul dintre cei care primesc numeroase scrisori. Între ele sînt și mărturisiri de genul acesta : „Am văzut a-seară **Comedie de modă veche** și mi-am adus aminte că trei ani de zile nu mi-am văzut mama. Vă spun că am luat chiar acum bilet la primul accelerat și mă duc s-o văd“. Este unul dintre sutele de exemple în care spectacolul l-a făcut pe om să ia atitudine în legătură cu viața sa.

— În România, piesele dumneavoastră sînt căutate de public. De fapt ați ajuns la acea formulă de teatru proprie, care îl face pe spectator să recunoască indubitabil o piesă de Arbuzov.

— Dacă traducătorii din țara dumneavoastră sînt foarte buni, desigur că lucrul acesta se poate întîmpla.

— Am scris nu de mult despre **Serenada tîrzie, pusă în scenă la teatrul bucureștean Giulești, și am fost obligat, nu numai de contextul premierei, să subliniez calitatea textului arbuzovian.**

— Titlul **Serenada tîrzie** nu-mi aparține. El a fost dat piesei mai întîi într-o montare de la Odesa. Piesa se numește **În această frumoasă casă veche**. La Odesa s-a jucat acum trei ani, cu formidabilul actor care este Mihail Vodionoi, Artist al Poporului al U.R.S.S., director de teatru și regizor. Este unul dintre cei mai buni actori ai Uniunii Sovietice, chemat mereu la Moscova și la Leningrad ; dar el refuză, de fiecare dată, să vină.

— Scrieți teatru și pentru anumiți actori ?

— Am scris piese pentru actori. Sînt, poate, singurul care scrie pentru ei. Stau la masa de scris și mi-i aud vorbind. Replicile curg cu intonațiile lor.

De multe ori mă gîndesc ce ipostază ar putea juca un anumit actor. Și mă trezesc scriindu-i acestui actor ceea ce el nu a găsit nicăieri să joace.

Și, pentru că am ajuns, inevitabil, la obiceiurile mele privind scrisul, aș vrea să vă spun că nu mă pot apuca de o nouă piesă, pînă nu o văd pe ultima pusă în scenă la adevărata ei tensiune. De pildă, nu-mi place chiar foarte mult cum a fost pusă în scenă, pînă acum, în Uniunea Sovietică, **Jocuri crude**. Aștept să văd montarea acestei piese la Teatrul Comsomolului. Pînă nu mă eliberez de **Jocuri crude**, nu pot să scriu. După ce mă eliberez de obsesia ultimei piese, altele, arzînd mocnit sub fruntea mea, mă așteaptă să le aștern pe hîrtie.

Paul Tutungiu

CRONICA DRAMATICĂ : Nevoia de program ; „Evl mediu întâmplător“ (Teatrul Mic) ; „Marea lumină albă“ (Teatrul „Nottara“) ; „Ușa nu e încuiată“ (Teatrul Național din Tirgu Mureș — secția maghiară) ; „Floriile unui geambaș“ (Teatrul „Bulandra“) ; „Povestea dulgherului și a frumoasei sale soții“ (Teatrul de Stat din Turda) ; „Așteptându-l pe Godot“ (Teatrul Național din București) ; „Gin-Rummy“ (Teatrul „Bulandra“) ; „Revelion la baia de aburi“ (Teatrul „Ion Vasilescu“) ; „Program special L. B.“ (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț) ; „Jocuri de poezi — jocuri de copii“ (Teatrul „Țândărică“) ; „Legenda năului“ (Teatrul de păpuși din Craiova) — semnează : RADU ALBALA, VALERIA DUCEA, ALICE GEORGESCU, MIRCEA GHIȚULESCU, MIRA IOSIF, VIRGIL MUNTEANU, CONSTANTIN RADU-MARIA, TEODOR SUGAR p. 42

CARTEA DE TEATRU

MIHAI DIMIU : „Shakespeare — un psiholog modern“ de Mihai Rădulescu p. 59

MIRCEA GHIȚULESCU : „Martor al Thaliei“ de Ștefan Oprea p. 60

REPREZENTATIA Nr. ...

CRISTINA DUMITRESCU : „Zoo“ (Teatrul Național) ; „Romantșoșii“ (Teatrul Giulești) p. 61



Telex-„Teatrul“ p. 61, 62, 63, 67

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Coca Andronescu și Dionisie Vitcu p. 62
TV

CONSTANTIN RADU-MARIA : „Capcana“ de J. P. Miller p. 64

TEATRU RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU : O restituire p. 63

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

VALERIA DUCEA : Giurgiu — Inițiativă și continuitate în viața culturală a orașului p. 66

NOTE

STAN VLAD : O carte consacrată creatorilor păpușari p. 67

LECTURI DIN CLASICI

LEONIDA TEODORESCU : Dramaturgia lui Leonid Andreev (VIII) p. 68

NOTE

I. N. : Pe marginea unei monografii p. 69

URMAȘUL MEU, VIITORUL
piesă în trei acte
de HUSZÁR SANDOR

p. 70

MERIDIANE

PAUL TUTUNGIU : Un interviu cu Aleksei Arbutov p. 95

Foto : Ileana Muncaciu,
N. Șvaico, Marx Jozsef

REDACTIA ȘI ADMINISTRATIA

Str. Constantin Mille
nr. 5—7.

Tel. 14.35.88 și 14.35.53

Jan 35



SANDA MARIA DANDU

*„Crezi că marile declarații trebuie să fie neapărat zgomotoase ?
Uite, îți fac o confidență : îmi plac mult mai mult sensurile
presimțite, pauzele, tăcerile...”*

(Aurel Baranga, *Siciliana* — 600 de spectacole
la Teatrul „Ion Vasilescu“)



I. P. „Informația“ c. — 2123

44 200

www.ziuaconstanta.ro

Lei 7