

Nu voi ascunde nici o clipă că vorbesc aci și *pro domo*. Am scris și eu două volume de teatru, al treilea este în curs de apariție, și am sentimentul, după prea puținele confruntări cu publicul, că nici mie, nici lui, nu ne-ar dispăcea niște întâlniri mai dese.

Dar, deși m-a oboșit lupta cu morile de vânt, mă bucur a redescoperi în mine,

neatinsă, aceeași dragoste pentru sala de spectacol și pentru scenă cu care m-am pomenit din copilărie, aceeași dragoste pentru confracții mei dramaturgi talentați și împătimiti de același amor, aceeași încredere în capacitatea funciară a neamului meu de a rîde homeric și de a trăi fiorul tragic al existenței.

Scriu teatru din bucurie.

■ SILVIU STĂNCULESCU

O datorle de inimă și de conștiință

Beneficiar, laolaltă cu toți cetățenii patriei, al largului democratism manifestat la alegerile din 9 martie, iată-mă investit, ca urmare a votului oamenilor, cu mandatul de deputat în Marea Adunare Națională.

Începe, astfel, pentru mine, o etapă de activitate mult mai plină de răspunderi și îndatoriri, decît pînă acum. Activităților din domeniul profesiei li se vor alătura participările la rezolvarea unor probleme edilitar-gospodărești, cît și altele, ce țin de ridicarea spirituală a celor ce mi-au acordat încrederea lor.

Ca lucrător și activist în domeniul artei, voi milita și mai consecvent, pentru o sporită responsabilitate, față de societate și față de noi înșine. Va trebui să răspundem marelui interes al publicului față de teatru, cu opere care să-i satisfacă nevoia de adevăr și meditație.

Utilizînd forța de comunicare de care se bucură spectacolul, pentru înscenarea unor piese încărcate de semnificații, teatrul își valorifică posibilitățile de a trezi adînci rezonanțe în conștiința publicului.

Modalitățile care deschid numeroase căi de adresare, de influențare a publicului, sînt cele așa-zis „dinafara“ teatrului. Sînt ani de zile de cînd practic, cu certe rezultate și mari satisfacții, forme ce-mi prilejuiesc un contact direct, nemijlocit cu toate categoriile de public. Ele sînt: recitalurile, dialogurile cu temă, simpozioanele, dezbaterile. Inițiate cu prilejul unor momente aniversare sau al unor sărbători, ele au devenit, cu timpul, un bun obicei, contactele cu unele întreprinderi, instituții, școli sau universități permanentizîndu-se.

Nu de mult, Clubul „T-4“ a organizat o dezbatere cu tema „Tineretul și arta contemporană“, la care au luat parte elevi de la Liceul „Matei Basarab“ și de la alte două școli. Discuțînd despre aspecte legate de film, arte plastice, teatru și literatură, am realizat, împreună cu elevii,

o cuprinzătoare privire asupra cîtorva opere și personalități. Îmbucurătoare s-au arătat interesul, spiritul selectiv și nivelul de cunoștințe ale tinerilor. Seriozitatea comentariului, precum și o critică judicioasă, mi-au confirmat utilitatea unor asemenea inițiative. Un alt exemplu, o întâlnire tot cu tinerii, de astă dată la I.P.R.S. Băneasa.

Desigur, actorul trebuie să vină cu arta sa în mijlocul oamenilor, să-și împlinească forța de creație din marea lor disponibilitate pentru frumos și bine. Scena trebuie să fie, în același timp, o tribună pentru exprimarea celor mai alese gînduri despre oameni, pentru oameni, și un instrument al educării lor estetice și morale. Iată de ce repertoriul teatrului trebuie să fie în permanentă în acord cu motivația umană contemporană, cu problematica deosebit de complexă a timpului nostru socialist. Sarcina noastră majoră, exprimată cu clarviziune de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, este de a ne ancora mai puternic în realitatea contemporană, de a prezenta spectacole cu un puternic mesaj educativ, patriotic, care să contribuie la dezvoltarea conștiinței socialiste a maselor, la formarea personalității multilaterale. Este o datorie de inimă și conștiință ca, la indemnul și la chemarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, în cadrul Festivalului național „Cîntarea României“, să creăm și să promovăm o artă în spiritul celui mai autentic umanism revoluționar, propriu societății noastre socialiste. Avem prilejul, astăzi, de a fi artiști-cetățeni, participanți activi, alături de întregul popor, la conducerea și edificarea societății noi. De aceea, prin tot ce întreprindem, trebuie să răspundem cu demnitate încrederii imense ce ne este acordată. Este un crez și o realitate pentru care trăim și muncim. ■

Teatre muncitorești în Capitală

Inițiativa — de înaltă sorginte — de a se înființa, în Capitală, teatre muncitorești a început a fi pusă în practică de Comitetul de cultură și educație socialistă al municipiului București. Așadar, încă de la bun început să cunoaștem, în cadrul anchetei noastre, opinia președintelui acestui comitet, conf. univ. dr. Ghiță Florea: „Crearea teatrelor muncitorești înseamnă, în primul rînd, transpunerea în viață a unei nobile și generoase idei a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Prin crearea unor astfel de instituții artistice se îndeplinește unul dintre țelurile marelui Festival național «Cîntarea României» — ridicarea nivelului calitativ al artei amatoare, apropierea artei profesioniste de mișcarea artistică de mase. Teatrul muncitoresc se definește printr-un spațiu cultural amplu; o astfel de instituție artistică are profunde implicații în opera de educare multilaterală a omului contemporan, de modelare a personalității umane prin mijloacele specifice artei. Se aduce, astfel, o contribuție la satisfacerea într-un mod superior a cerințelor de ordin spiritual — teatrul muncitoresc avînd o largă deschidere, constituind cadrul propice pentru ample manifestări cultural-artistice. Este, în fond, unul dintre marile cîștiguri ale timpului pe care îl trăim, împlinind dorința de artă și frumos a creatorilor bunurilor materiale ale societății noastre”.

Teatrul muncitoresc „23 August”

Primul spectacol, cu care începe istoria teatrului muncitoresc, a avut loc la 16 noiembrie 1979, în cinstea celui de al XII-lea Congres al partidului. Teatrul muncitoresc „23 August” — prima instituție artistică de acest gen din țara noastră — și-a deschis porțile eu un spectacol cu un titlu sugestiv: Anotimpul speranței de Viorel Cacoveanu, în regia lui D. D. Neleanu (Teatrul Mic). Sala de teatru de la clubul întreprinderii „23 August” — elegantă, modernă, excelent utilată, ce seamănă cu sala de concerte a Radioteleviziunii, cu o capacitate de opt sute de locuri — a fost plină pînă la refuz. De atunci pînă la sfîrșitul lunii martie, Anotimpul speranței a fost prezentat de opt ori la sediu și de cîteva ori în... deplasare, la cluburile altor întreprinderi.

Cunoscutul regizor D. D. Neleanu lucrează de 27 de ani cu actorii amatori, mulți ani, punînd în scenă spectacole la teatrele populare din Onești și din Rîmnicu Vilcea.

„Îmi place să lucrez cu actorii amatori — *ne mărturisea el*. Au un entuziasm cuceritor, care te ajută să treci peste orice obstacole. Crearea Teatrului muncitoresc „23 August”, sub patronajul Teatrului Mic, mi se pare a fi o formulă dintre cele mai bune în ce privește participarea directă a oamenilor muncii din producție la înfăptuirea actului de cultură. Colectivul Teatrului Mic, din care fac și eu parte, a privit, de la bun început, cu deosebită seriozitate rolul ce-i revine. Legăturile noastre cu această mare platformă industrială a Capitalei sînt mai vechi și statornice; stagiunea 1979—1980 a Teatrului Mic s-a deschis cu spectacolul *Se ridică ceața*, prezentat în sala clubului întreprinderii „23 August”. Dar, odată cu crearea teatrului muncitoresc, colaborarea noastră a căpătat valențe noi. Condiții materiale existau. Se punea problema alcătuirii formației de teatru. Mai toți actorii de frunte de la Teatrul Mic au participat direct la munca de selecționare a talentelor din rîndul muncitorilor, tehnicienilor și inginerilor din întreprinderile din această zonă. Odată cu începerea repetițiilor pentru prima premieră, s-a alcătuit repertoriul pentru întreaga stagiune. După *Anotimpul speranței*, vor urma piesa *Concurs de frumusețe*, și apoi *Bună seara, Maria*.

Aici, la „23 August”, se prezintă atît spectacole ale noului teatru muncitoresc, cît și spectacole ale teatrelor profesio-

niste, îndeosebi ale Teatrului Mic. Mă gândesc că, în perspectivă, vom putea realiza și o altă materializare a conlucrării dintre arta amatoare și cea profesională, și anume ca teatrele muncitorești să prezinte spectacole pe scenele teatrelor profesioniste. În acest fel, un public tot mai divers va putea lua cunoștință de înfăptuirile artiștilor amatori“.

„Pentru noi constituie o adevărată minerie faptul că primul teatru muncitoresc din București a fost creat la Întreprinderea „23 August“ — veche citadelă industrială, unde-și desfășoară activitatea lor de creatori ai unor bunuri materiale multe mii de oameni ai muncii — *ne spunea Marin Guran, directorul clubului Întreprinderii „23 August“*. Afluența de spectatori de la fiecare spectacol demonstrează, odată în plus, dragostea pentru cultură a muncitorilor. În prima montare — cu o piesă inspirată de un fapt real, revelatoriu în ce privește dragostea și într-ajutorarea în muncă — au jucat lucrătorii de la întreprinderile „23 August“, I.M.U.A.B. și I.P.L.U., printre care: Dumitru Manu, Ionel Panțuru și Aurel Tiță — lăcătuși, Vasile Moiceanu — modelator, Dorin Lazariade și Dan Gheorghiu — proiectanți, Lidia Olteanu — controloare de calitate, ing. Ion Nedelescu — cercetător științific, Dumitru Soare — merceolog, Constanța Marinescu — arhitectă.

În prezent, tot în regia lui D. D. Neleanu, se repetă piesa lui Tudor Popescu *Concurs de frumusețe*, a cărei premieră va avea loc în luna mai. În acest spectacol evoluează mulți dintre cei care joacă și în *Anotimpul speranței*, precum și câțiva actori amatori noi: Lavinia Naghi și Eugenia Balaș — proiectante, Ion Iosif Popescu — subinginer, Loredan Ionescu — proiectant. La acest al doilea spectacol, amatorii au început să preia și o serie de atribuții tehnice. Așa, de pildă, Viorica Lazariade, funcționară, execută machiajul, iar arhitectul Sorin Popescu, sonorizarea“.

Printre sutele de spectatori prezenți în sala Teatrului muncitoresc „23 August“, l-am întâlnit și pe maestrul Nicolae Niculescu de la Întreprinderea „23 August“.

„Sînt încântat de spectacolul văzut acum — *ne-a spus maestrul Nicolae Niculescu*. Tema piesei este foarte interesantă și actuală. Și eu am lucrat cu tineri care, datorită unor greșeli, păreau excluși din societate. Cu răbdare și înțelegere, cu multă grijă, i-am ajutat să revină pe drumul cel bun, să învețe o meserie și să devină oameni de bază în colectiv. Spiritul partinic, muncitoresc a acționat pozitiv asupra lor. Cele ce-am văzut pe scenă sînt adevăruri din viața noastră de toate zilele, cu care noi ne confruntăm permanent. Felicitări autorului că a reu-

șit să realizeze o piesă inspirată din viața noastră de uzină. Sînt, apoi, și mai mulțumit că această piesă a fost jucată aici la noi, în acest lăcaș de cultură al muncitorilor. I-am văzut, în chip de actori, pe tovarășii noștri de muncă și apreciez că au jucat cu convingere, că au trăit pe scenă ceea ce trăiesc în viața uzinei. Am venit la spectacol cu soția mea, Victoria, care lucrează tot la „23 August“, ca tehniciană proiectantă. Am comentat împreună spectacolul și nu avem decît cuvinte de laudă pentru tovarășii noștri de muncă, oameni ce-și sacrifică din timpul lor liber pentru a se dărui artei amatoare“.

Teatrul muncitoresc Pipera

Dacă ar fi să ținem seama doar de numărul locuitorilor săi — peste 400.000 — sectorul 2 din București este cam tot atît de mare cît orașele Brăila și Galați la un loc. O mare așezare urbană, în cadrul căreia o nouă instituție artistică devine o necesitate. Inaugurarea Teatrului muncitoresc Pipera îi răspunde în modul cel mai potrivit.

Factorul determinant al bunei activități, chiar de la început, a Teatrului muncitoresc Pipera, îl constituie preocuparea constantă, am putea spune chiar pasiunea celor ce conduc treburile acestui sector, pentru desfășurarea unor activități artistice complexe, eficiente. Primul secretar al Comitetului de partid al sectorului 2, tovarășul Ion Popa, ne spunea:

„Activitățile artistice ce se desfășoară în sectorul nostru, la Casa de cultură «Mihai Eminescu», la Casa de cultură a tineretului, la cluburile muncitorești și în toate instituțiile și întreprinderile din raion este bogată, variată și atractivă. Dovadă stau și numeroasele premii și confirmări publice obținute de formațiile artistice din sectorul nostru în cadrul celei de-a doua ediții a marelui Festival național «Cîntarea României». Ne-am pus însă problema să extindem și să permanentizăm cele mai multe dintre activitățile artistice. Puternica bază materială creată ne-a dat puțința să trecem la o nouă calitate, la loc de frunte înscriindu-se înființarea Teatrului muncitoresc Pipera. Avem, la Pipera, unul dintre cele mai frumoase cluburi din Capitală, cu o excelentă sală de spectacole. Noi apreciem acest teatru ca o unitate reprezentativă pentru sectorul 2. Ne propunem ca Teatrul muncitoresc Pipera, cu sprijinul

efectiv, pe multiple planuri, dat de prestigiosul Teatru „Nottara“, să aibă o activitate permanentă. Înțelegem prin aceasta organizarea unor stagioni ca ale oricărui teatru profesionist, cu repertoriu variat, cu program precis de spectacole, care să fie cunoscute publicului. În afara unui colectiv larg de actori amatori, selecționați dintre cei mai talentați tineri din unitățile sectorului, vom pregăti în timp și personalul tehnic necesar, tot din rîndul amatorilor“.

Teatrul muncitoresc Pipera a fost inaugurat cu piesa dramaturgului Horia Lovinescu Ultima cursă, pusă în scenă de regizorul George Rafael. Al doilea spectacol, realizat de Alexandru Ciprian, a înfățișat cunoscuta piesă a lui Aurel Baranga Mielul turbat. Cea de-a treia premieră, aflată în pregătire, va fi piesa unui autor, să-i zicem așa, local. Este vorba despre piesa Ploaia din noaptea de vară de Liviu Gheorghiu, economist la Centrala pentru prelucrarea lemnului de la Pipera. Acest autor dramatic, ieșit chiar din rîndul celorlora cărora le este destinat în primul rînd actul de cultură înfăptuit prin crearea teatrului muncitoresc, nu ne este complet necunoscut. În cei 18 ani de cînd lucrează la Pipera, s-a mai manifestat pe planul creației artistice. În anul 1973 i s-a transmis la radio scenariul intitulat Fereastră, iar în 1979, al doilea scenariu radiofonic, sub titlul Caii pe fulgerătură. Fereastră lui Liviu Gheorghiu a cunoscut și o adaptare TV.

„Îmi place să scriu — ne mărturisește Liviu Gheorghiu — și, de cîte ori am timp, pun pe hîrtie ideile, subiectele pe care viața în producție mi le oferă cu dărnicie. Piesa pe care am oferit-o cu bucurie tînărului teatru muncitoresc de la noi, inspirată de un fapt real întîmplat în industria de prelucrare a lemnului, este povestea unor tineri care-și află adevăratul sens al vieții lor în munca în fabrică.

Crearea Teatrului muncitoresc Pipera constituie și pentru mine un puternic stimulent. Mă și gîndesc la noi subiecte. Sînt convins că acest nou tip de instituție teatrală are perspective frumoase“.

Am vizitat Teatrul muncitoresc Pipera, în zilele cînd pe scena acestuia aveau loc repetițiile generale la Mielul turbat. Pe scenă, tineri a căror vîrstă nu depășea cu mult 20 de ani. Rolul principal, Spiridon Biserică, este interpretat de un proiectant, Alexandru Sava, care ne spune :

„Am mai jucat teatru în liceu, am recitat în brigăzile artistice, dar un rol, în adevăratul înțeles al cuvîntului, nu am jucat. Sînt emoționat și impresionat de ceea ce fac acum. La început am avut chiar multe temeri. Dar regizorul Al. Ci-

prian de la Teatrul «Nottara» m-a ajutat, m-a sfătuit, m-a învățat, mi-a dat încredere. Mi-a insuflat mie, ca și colegilor mei, din pasiunea pe care o pune el în realizarea spectacolului“.

La rîndul său, graficianul George Drăghici, de asemenea interpret în spectacol, ne împărtășea că vine „cu dragoste la repetiții. Joc teatru fiindcă-mi place, fiindcă mă pasionează. Las alte preocupări la o parte, ca să fiu cît mai mult în apropierea scenei. După mine, arta amatoare se face cu mult suflet. Nu-i suficient să vii la activitatea artistică ; trebuie să faci totul ca să fie frumos, să încînte pe colegii tăi de muncă atunci cînd te vîd pe scenă“.

Cu același entuziasm ne-au vorbit și alți artiști amatori : mecanicul Victor Mică, strungarul Ion Folea, metodistul Aurel Manoliu, economistul Doina David, laboranta Valeria Buzamat și mulți alții dintre cei vreo treizeci de artiști amatori ai tînărului teatru muncitoresc.

Teatrul muncitoresc „Grivița Roșie“

Cei peste cinci mii de oameni ai muncii de la Intreprinderea de utilaj chimic „Grivița Roșie“, ca și toți cei ce locuiesc în această zonă cu trecut istoric, au acum un teatru al lor, muncitoresc. Spectacolul inaugural a fost realizat cu concursul colectivului Teatrului de Comedie. Ion Lucian și Virgil Puicea sînt autorii spectacolului Șase autori în căutarea unui personaj — inspirat din viața și munca oamenilor marii întreprinderi bucureștene.

Artiștii amatori de la Grivița Roșie, avînd în tehnicianul Constantin Nistor un îndrumător și un animator, un autor și un interpret, au prezentat un montaj literar vibrant. Printre interpreți : lăcătușii Ion Cioară și Marin Iordache, sudorița Elena Șerban, electricianul Florea Mitu, strungărița Cristina Hîrju, Alexandra Matei, Trandafir Pandele, Haralambie Mirică, Anca Rădulescu.

Conducerea Teatrului de Comedie, ca și întregul colectiv, începînd cu actorii și terminînd cu personalul tehnic de scenă, privește cu deosebită seriozitate răspun-

derea ce și-a asumat-o, de a contribui la buna desfășurare a activității acestui tineră teatru muncitoresc.

„În ce ne privește, vom face tot ce depinde de noi ca noul teatru muncitoresc «Grivița Roșie» să devină o unitate artistică cu o puternică personalitate, o prezență activă și permanentă în viața teatrală a Capitalei — ne spunea actorul Valentin Plătăreanu, directorul adjunct al Teatrului de Comedie. La primul spectacol am fost în mijlocul publicului; am constatat că este un public receptiv, cu dragoste pentru teatru. Noi, cu toții, sîntem bucuroși să-i ajutăm pe cei ce au pasiunea de a juca teatru. Am selecționat deja un număr de tineri talentați. Lucrînd cu ei, îi vom învăța secretele artei actorului, îi vom ajuta să devină cît mai siguri și încrezători. Avînd sprijin și din partea forurilor din întreprindere (așa cum au sportivii, bunăoară), sîntem convinși că vom realiza cu amatoriile spectacole cu virtuți estetice, și desigur etice, deosebite.

Se repetă piesa *Accident* de Cristian Munteanu, în regia lui Tudor Florian, jucată în întregime de amatori. Premiera va avea loc la începutul lunii mai. Între timp, pregătim un spectacol Caragiale, intitulat *Mofturi*, precum și *Risete în labirint* de Mariana Marinescu. Cu aceste montări vom putea realiza o stagiune permanentă a noului Teatru muncitoresc «Grivița Roșie»“.

„Avem toate condițiile ca activitatea teatrului nostru muncitoresc să se desfășoare la un înalt nivel — ne asigură președintele comitetului sindical al întreprinderii de utilaj chimic «Grivița Roșie».

prinderii de utilaj chimic «Grivița Roșie», Nicolae Florea. Apreciem ca deosebit de binevenit sprijinul pe care ni-l dă Teatrul de Comedie. Fără acest sprijin competent, cred că am fi pornit-o mai greu la drum. Echipe de teatru am mai avut noi, dar multe s-au autodesființat după primele spectacole. Acum se pune problema unei activități continue și ne preocupăm să creăm un colectiv de bază, stabil, al teatrului muncitoresc“.

La rîndul său, animatorul activității culturale de la cunoscuta întreprindere grivițeană, Constantin Nistor, ne-a spus:

„Noi avem oarecare tradiție în ce privește activitatea teatrală. Cu ajutorul actorilor profesioniști de la Teatrul de Comedie, s-au făcut acum noi selecții. În piesa *Accident*, jucată numai de amatori, printre interpreți se află: Gheorghe Dobrescu, lăcătuș, elev al școlii populare de artă; Dănuș Isar, lăcătuș; Doina Fratea și Emilia Croitoru, operatoare; Emil Apostoiescu, contabil; Gheorghe Vernescu, operator. Cu acești tineri, ca și cu alții ca ei, la fel de talentați și cu dragoste pentru teatru, vom susține cam trei spectacole pe lună. Ne gîndim, totodată, la alcătuirea unui repertoriu adecvat, la stimularea unor oameni ai muncii să scrie piese inspirate din realitățile întreprinderii. Colaborarea dintre profesioniști și amatori s-a dovedit din nou deosebit de stimulatorie în ce privește realizarea unor spectacole ce răspund interesului celor cărora le este dedicat actul de cultură — oamenii muncii“.

La încheierea anchetei noastre, am solicitat din nou părerea președintelui Comitetului de cultură și educație socialistă al municipiului București, Ghiță Florea, insistînd asupra cadrului în care trebuie să se desfășoare activitatea teatrelor muncitorești: „**Buna funcționare a teatrului muncitoresc presupune o strînsă colaborare a tuturor factorilor educaționali, în baza unor planuri comune de acțiune și, deopotrivă, o precisă delimitare a responsabilităților.** Se cuvine să precizăm, în primul rînd, că teatrul muncitoresc aparține comitetului sindicatului din întreprindere în cadrul căreia funcționează clubul ce constituie sediul teatrului. Dar o serie de atribuții însemnate revin teatrelor profesioniste. Este firesc, dată fiind competența lor, ca teatrele profesioniste să propună repertoriul teatrelor muncitorești pe toată durata stagiunii artistice. Fiecare teatru profesionist care are în patronajul său un teatru muncitoresc asigură regizor (acesta este dator să contribuie activ la selecționarea artiștilor amatori), scenograf pentru fiecare premieră, asigură baza materială a spectacolului (decor, costume, reezită neconsumabilă și alte detalii tehnice legate de scenă); de asemenea, asigură personalul tehnic de scenă pentru fiecare premieră și elaborează materialele publicitare. În ce privește personalul tehnic de scenă, teatrele profesioniste au datoria să formeze cadre din rîndul amatorilor, care să preia toate atribuțiile tehnice ale spectacolelor.

Prin preocuparea permanentă a tuturor factorilor interesați, teatrele muncitorești pot deveni foarte repede puncte de referință pentru mișcarea teatrală de amatori, un factor important în educația teatrală a unor mase largi de oameni ai muncii“.

Stan Vlad



Din repertoriul stagiunii *ION COCORĂ* vă recomandă:

„O NOAPTE FURTUNOASĂ“ de I. L. Caragiale
Teatrul Giulești

Alexa, Visarion retranscrie fabula dramaturgică dintr-o perspectivă eseistică personală, profundă și plauzibilă. Imaginea finală argumentează limpede și deplin motivat subtextul politic al mutațiilor ce se produc la nivelul intrigii. Un spectacol cu idei originale, cu relații puternic tensionate, cu o formă ce-l detașează de montări anterioare.

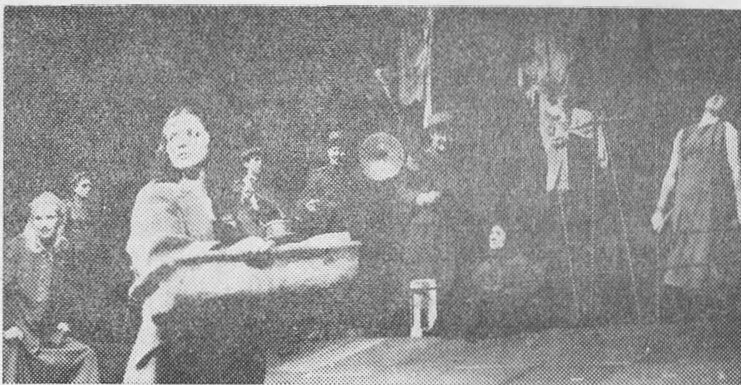


„CUIUL SAU IEPURII“ de D. R. Popescu
Teatrul Bacovia din Bacău

Regizorul I. G. Rusu, interpreții Anca Alexandra, Mircea Crețu, ca și scenografa Gloria Gămulea-Iovan, propun, în premieră absolută, o parabolă cu un fond existențial răscolitor, un dialog cuceritor prin autenticitate și imprezizibil.

„WOYZECK“ de Büchner
Teatrul Național din Cluj-Napoca

O construcție regizorală care ilustrează resursele creatoare ale regizorului Mircea Marin. Actorii, prezenți permanent în scenă, nu sînt doar interpreții unor personaje cunoscute, ci alcătuiesc și o colectivitate umană eterogenă, cu reacții și atitudini ce impun o stare de spirit specială.



„TITANIC-VALS“ de Tudor Mușatescu
Teatrul Maghiar de Stat
din Cluj-Napoca

O reprezentație excelentă, plină într-adevăr de patimă și fantezie regizorală și actoricească, încît spectatorul se simte silit să renunțe la eventualele idei preconcepute despre spectacolul de teatru și... piesa lui Mușatescu. Aureliu Manea nu reproduce intriga, ci creează o supra-realitate a ei, dilatînd situațiile și caracterele pînă la granița fantasticului.



„CUI I-E FRICĂ DE VIRGINIA WOOLF?“ de Edward Albee
Teatrul „A. Davila“ din Pitești

O performanță de rigoare în organizarea acțiunii, într-un spațiu de joc particularizat și dramatic tensionat. Un exemplu strălucit de conlucrare creatoare între regizor (Costin Marinescu), scenograf (Mihai Mădescu și actorii Ileana Zărnescu, Ion Roxin, Nina Zărnescu și Sorin Zavulovici).



„RĂCEALA“ de Marin Sorescu
Teatrul de Stat din Sibiu

Cu o nejustificată întîrziere, Răceala cunoaște a doua versiune scenică. Un prilej fericit pentru regizorul Iulian Vișa de a reveni în rîndul regizorilor tineri importanți. Personalitatea sa se impune prin modul în care constringe materia dramatică în tiparele unei viziuni originale, și în semnificația pe care o dă unora dintre personajele-cheie.

Ion Ghișe, în rolul pribegitului Pinzaru

■ A. I. BRUMARU

Dramaturgia lui Mihnea Gheorghiu

Prefațindu-și dramaturgia adunată, pînă acum, în cele două volume (*Unul în doi*, 1975 ; *Istoriile dramatice*, 1977), Mihnea Gheorghiu simte obligația de „a se divulga” recomandînd eventualului realizator scenic formula „teatrului în teatru”, o convenție prin urmare, fără pretenția de a-și proiecta autorul în față ; teatrul său reprezintă „istorii dramatice” ; în fine, „istoriile adevărate” de la care pleacă îi îngăduie a rosti doar „o samă de cuvinte”.

Nu găsesc aci cunoscuta teamă ce-l îndepărtează pe creator de recile scheme ale definiției, nici tipicul academic, devoțiunea aceea față de simplitate, de pus, de fapt, mereu sub bănuială pentru o subtilă perfidie. A da prea multe explicații, înainte de a desfășura opera, înseamnă a spune prea mult numai despre viața mecanică a acesteia ? Cîteodată, poate, e bine să încerci a-i deruta pe contemporanii prea zeloși în a aplica etichete.

Se știe că un simplu conspect, fără nota marginală deductivă, iar nu se poate da despre nici o operă literară. Supuse, de pildă, numai la prima operație, pieșele și scenariile lui Mihnea Gheorghiu (*Capul, Zodia taurului, Patetica '77, Mușchetarul român, Fierul și aurul*, aceasta tipărită în revista *Teatrul*, ian. 1979) par să nu aducă nici o surpriză. (În toate, însă, indicațiile de mizanscenă, uneori supranumerose, îl deconspiră pe omul de teatru ; ele descoperă ceva mai mult de atît : stratul și substratul cultural care au însoțit ființa nouă a operei.)

Capul, subintitulată „dramă-spectacol”, este dedicată lui Mihai Viteazul, scrierea urmînd datele cunoscute, din unghiul istoriei : politica voievodului muntean, de unificare a țărilor române în contextul diplomatic general-european, înfruntările interne, naționale și social-economice, toate însă în perspectiva unei conștiințe sporite prin semnificația apoteotică a omului. Oare nu prin el — cel menit a rămîne doar o jertfă istorică, după fărîmarea în pulberi a trupului terestru — le revine și lucrurilor un sens ? Îndemînarea scriitorului rezidă în aceasta : e vorba de spectacol („teatrul în teatru”,

invocarea „măștilor” ș.a.) ; spectacolul oferă, prin topirea datului istoric într-o realitate jucată („experiența estetică”) o lumină ce se proiectează asupra datului însuși. Noul corp, estetic, este opera care devine acum, ca să reiau pe cineva, un real expresiv : o lume a sensului pregătită să o primească pe aceea dinafară.

Cu *Fierul și aurul (Burebista)*, realizată dramaturgic ca scenariu de film, lucrurile nu stau, în mare, altfel. Epica e „agravată” însă de ființa neguroasă a enigmaticului Burebista, ce oprise expansiunea mondială a Romei, aflată sub Iuliu Cezar. În replică, în stilul cu o notă erudită compactă, se remarcă repede distanța ce ne desparte de fabuloasa vechime ; autorul nu relatează doar, rece și impersonal ; transportarea în stratul mitic are loc pe o claviatură abia atinsă. Arta lui Mihnea Gheorghiu constă și aici în răgazul pe care lumea reflectată ni-l oferă încă : unul pentru dezvăluire (esențial, dealtfel, oriunde în „experiența estetică”), necesar spre a-i surprinde expresia. Există la autorul nostru ceva ce găsim numai la artistul autentic : o proximitate niciodată atinsă a realului, o chemare a acestuia de a se exprima în și prin artă.

Artistul se angajează mai ales în realitatea pe care ne-o propune. *Zodia taurului* (care reia mai vechile preocupări din *Întîmplări din marea răscoală și din Tudor din Vladimiri*), dar în special *Patetica '77* (dramatizare după Duiliu Zamfirescu) au nuclee ideologice precise. În prima piesă, de pildă, scopul aparent e reconstituirea unui reportaj dramatic despre revoluția Vladimirescului, dar, după lectură, transpare îndată (ca și în cazul *Pateticei*) intenția de a rediscuta, prin filtrul actualității, rețeaua politică a veacului 19, determinant pentru destinul României moderne. În ambele lucrări sînt puse, sub ochiul competent al contemporaneității, evenimente mai cețoase din cronica neatîrnării românești (diplomația zonelor de influență și a echilibrului de putere), apar unele interese și personalități necercetate public îndeajuns, se operează revalorificări și restituții, sînt anulate cîteva preconcepții, altădată primejdioase. Aici Mihnea Gheorghiu este, ceea

ce se numește, frecvent, un scriitor politic. Dar este el astfel numai pentru că redeschide dosare uitate ori răscolește arhivele secrete, sigilate istoric sau „socialmente necesar“? Se înțelege, nu numai pentru aceasta. Politicul e, la autorul nostru, o chestiune de viață, mai mult, de subiectivitate. Într-un interviu (*Litere și filosofie* — în „Lucafașul“, iunie 1979) dramaturgul spune: „Teoria reflectării nu putea pretinde la mai mult decât să imbrățișeze spațiul exemplelor, de la care se reclamă orice generalizare apriorică. După părerea mea, ea nu a elaborat suficient una dintre datele filosofice cele mai proprii îndemnulului («tendinței») politizării artelor într-un univers spiritual politizat la maximum, cum este al nostru, și anume *valoarea politică*, revoluționară a *subiectivității artei*, există adică

un «potențial revoluționar al subiectivității», «omul sfințește locul»“.

Revenind la piesele lui Mihnea Gheorghiu: ce este acolo viața, dacă nu una a sensului politic? Trăind-o, omul își capătă identitatea ce-l definește în însăși existența sa. Realitatea operei dramatice a acestui scriitor este o realitate politizată: așteptînd ceva de la operă, așteaptă, oare, altceva decât ca sensul politic să i se adreseze?

Fără a fi tezist-problematică, dramaturgia lui Mihnea Gheorghiu, gravă, responsabil interogativă, presupune întrebările în realitate: nu le extrage, dar le răspunde cu realitatea însăși. Este o dramaturgie a artistului ce angajează politicește realul și se angajează, tot așa, prin opera însăși, înălțată pe scutul durabil al acestei realități.

■ CONSTANTIN RADU-MARIA

„Simfonia tinereții“ de Gheorghe Bărbulescu și Tiberiu Vidra

Cunoscută unei părți a publicului românesc prin monumentalul spectacol de la Teatrul din Botoșani, în regia lui Constantin Dinischiotu (spectacol despre care ne-am pronunțat în revista noastră), a apărut, acum, la Editura Eminescu, piesa de teatru *Simfonia tinereții*, încercare dramatică aparținînd autorilor Gheorghe Bărbulescu și Tiberiu Vidra. Cartea are o ținută grafică sobră și cuprinde frumoase ilustrații semnate de Viorea Mărginean, inspirate din locurile istorice ale satului natal al președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Piesa ne vorbește patetic despre tinerețea revoluționară a secretarului general al partidului, autorii prelucrînd un material istoric de un intens dramatism, cunoscut întregului popor, așa că schimbarea numelor proprii ale persoanelor implicate, real, în conflict, exprimă, mai degrabă, sentimentul lor de modestie în ce privește actul de reluare dramaturgică a unor fapte dramatice în sine, pecetluite, azi, de măreția omului politic.

Trama piesei și nodul conflictual se constituie în miezul primei acțiuni revoluționare a tînărului secretar al Uniunii Tineretului Comunist al regiunii Prahova, care, organizînd apărarea publică la procesul comuniștilor, este, la rîndu-i, implicat,

arestat ca instigator și trimis din post în satul natal. Aici îl așteaptă familia, învățătorul, copiii, tovarășii de joacă formați moral sub îndrumarea lui. Sînt evocate, în incheiere, momente din activitatea revoluționară a secretarului Uniunii Tineretului Comunist din România în timpul insurecției armate, la organizarea căreia tovarășul Nicolae Ceaușescu a participat nemijlocit. Nu insistăm, așa cum am spus, faptele sînt bine cunoscute oricărui român, meritul autorilor constă în aceea de a le da, pentru prima oară, chip artistic, mijlocindu-ne, prin teatru, o imagine a tinereții celui ce conduce azi destinele țării. Personal, eu văd în această scriere mai mult un scenariu de film decât o piesă de teatru, și asta nu numai pentru că tectonica ei este specific epică (sînt 14 tablouri, ce urmăresc cinematografic curgerea reală a evenimentelor), ci pentru că abundă, aci, scenele de mase, cum e și firesc, cînd încerci să fi-xezi cadrele referențiale ale unei personalități politice. Căci un purtător al idealurilor poporului și un apărător al intereselor vitale ale muncitorimii se ridică din mijlocul masei muncitoare. Piesa ne insinuează ideea unei predestinări revoluționare, căci sufletește eroul, tînărul Culae (numele din piesă), are o

sensibilitate acută la durerile poporului asupra, reacționând, în orice condiții, cu cunoscuta-i fermitate, calitate etică și politică ce l-au așezat, azi, în rîndul marilor conducători de state. Este piesa unui destin exemplar, și din acest punct de

vedere este educativă pentru tinerele generații, arătîndu-le că numai printr-o forță morală neabătută se poate păstra vie flacăra revoluției comuniste în neîntreruptă înfăptuire.

NOTE DE LECTURĂ

■ **MIRCEA
MANCAȘ**

Etica adevărului în piesa contemporană

Problema definirii adevărului, a căutării lui pasionate pentru a-l instaura drept criteriul de valorizare a acțiunilor umane și a justifica statutul aparte al omului, ca ființă înzestrată cu conștiință, a constituit întotdeauna o preocupare fundamentală a filozofiei și eticii și, totodată, element esențial al artei, comun tuturor ipostazelor ei. Căci eticul și esteticul nu coexistă ca două entități distincte, ci sînt valori spirituale ce se contopesc și în operă, și în conștiința individului, fiind generatoare de valori concrete, în măsură a oferi posibilitatea înțelegerii și interpretării sensului existenței și a sesizării fondului universal și peren al artei.

Evident, teatrul își trage seva și diversitatea tematică din explorarea analitică a contradicțiilor și conflictelor dintre oameni, realizînd distincția între valoare și nonvaloare, atît în ce privește opoziția dintre ideologii, cît și în ce privește contrastul temperamentelor. De la Shakespeare, Calderón sau Lope de Vega pînă la Wedekind, Ibsen și Strindberg sau chiar la existențialiștii contemporani (A. Camus, J. P. Sartre), adevărul a fost legat de responsabilitatea morală a omului (la ultimii, cu accentele desperării), constituind un pivot al idealurilor umanității; iar astăzi, în teatrul epocii socialismului, etica personajelor — avînd la bază respectul adevărului, refuzul oricărui compromisuri — se înscrie în aria transformării socialiste a țării, ca rod al pfaecerilor revoluționare, în care se concretizează forța gîndirii materialist-dialectice în practica vieții colective.

Fără îndoială, precizarea soluțiilor juste, pe care numai cunoașterea adevărului o poate determina, nu e o operație sim-

plă. Complexitatea aspectelor realității, pe de o parte, tendințele de subiectivizare a situațiilor, pe de alta, interpretarea existenței în raport cu variate criterii de valoare, deschid calea unor eventuale erori, confuzii sau denaturări în analiza faptelor și atitudinilor omenești. La acestea se adaugă și condiția specifică a adevărului în artă. Căci adevărul artistic nu este de ordinul reflectării directe, nemijlocite, ci se realizează prin capacitatea operei de artă de a cuprinde realitatea în întregul său, de a-i sesiza esența și sensul, investindu-le cu forță de convingere. Pentru a exprima conținutul pasionant al contradicțiilor și conflictelor, literatura și teatrul trebuie să depășească „fața vizibilă” a realității. Și trebuie să recunoaștem că puterea de seducție a artei teatrale depinde de modul în care reușește să-l determine pe spectator să participe pînă la colaborare cu opera reprezentată.

Pe de altă parte, criteriul adevărului se contopește, în gîndirea contemporană, cu criteriul etic. Nici o individualitate nu-și poate desfășura existența ermetic izolată, fără contact cu lumea exterioară. Lipsită de un principiu călăuzitor, ea riscă să devină anarhică. De aceea, o personalitate ce se afirmă prin creația de valori originale, care aspiră la integrarea în cultura universală, adoptă un ideal etic umanist, în măsură a interesa și implica colectivitatea în mijlocul căreia trăiește.

Genul de artă care oferă, poate, cele mai largi posibilități de reflectare imagistică a realității, care dezbate semnificațiile acțiunilor omenești și contribuie la clarificarea problematicii vieții, participînd la un proces de filtrare și stratificare a atitudinilor, țelurilor și modalităților de realizare concretă, e, incontestabil, teatrul,

în dubla sa ipostază: text și spectacol. Funcția modelatoare a constituit întotdeauna un postulat al existenței sale, iar astăzi, mai mult ca oricând, influența teatrului asupra profilului spiritual al omului în societatea socialistă mi se pare neîndoieabilă. Stau mărturie, în acest sens, creațiile sale active, dinamizante, în care imaginea scenică reprezintă o accentuare a trăsăturilor esențiale și definitorii pentru spiritul umanist-revoluționar al epocii, un efort de orientare a maselor pe linia progresului socio-cultural, o pledoarie fermă pentru disjungerea categorică a adevărului de eroare, a ideologiile constructiv-revoluționare, de ideologiile retrograde, bazate pe inegalitatea socială și acceptând privilegiile claselor exploataatoare.

Teatrul este, astăzi, un ferment de acțiune, iar relația moral-adevărat se exprimă în dialectica raportului individ-societate. Creatorul de artă contemporan refuză izolarea, elitismul. Căci rațiunea de a fi a operei e legată de forța ei de penetrație în mase, de capacitatea ei de a transmite anumite idei, în scopul de a germina atitudini, convingeri, ecou al marilor teme ale idealurilor umanității și, implicit, deschidere spre universalitate. De aceea, etica personajelor în teatru se înscrie în sfera acțiunii politice revoluționare, concretizând în formă artistică fondul eroic caracteristic constructorilor vieții noi.

Conștiinți de rolul formativ, pe plan caracterologic, al artei, atenți la ritmul elanului colectiv, dramaturgii noștri urmăresc o explorare nuanțată a stărilor sufletești, plasând conflictele de conștiință în lumina noului umanism, în virtutea căruia *omul* — factor hotărâtor în prefacerile revoluționare, dar și obiect al condiționării sociale — reprezintă obiectivul central al politicii statului socialist. Ei se străduiesc să infuzeze cele mai înalte valori spirituale în viața de fiecare zi, fără a pierde din vedere examinarea raporturilor interindividuale. Inițial, spiritul înnoitor al noii dramaturgii s-a afirmat în formularea limpede a pozițiilor în lupta de clasă (*Cumpăna* — Lucia Demetrius; *Cetatea de foc* — Mihail Davidoglu; *Surorile Boga* — Horia Lovinescu); victoria socialismului, ca sistem economic și de organizare politico-socială, a aprofundat conflictul în planul conștiinței. Diagrama dialecticii sociale s-a îmbogățit cu explorarea dialecticii spirituale, participând la lupta împotriva reziduurilor de mentalitate istoricește perimate. Psihologicul și-a recăpătat locul în cunoașterea și aprecierea actelor individuale, în raport cu etica revoluționară. Un îndelungat și aprofundat proces de analiză a comportării, cu scopul de a descifra, îndărătul aparențelor, adevărul personajului, în desfășurarea vieții, constituie cea mai cuprin-

zătoare sursă tematică a dramaturgiei actuale.

Desigur, preocuparea pentru reconstituirea veridică a epocii și pentru caracterizarea eroilor prin prisma influenței asupra contemporanilor s-a evidențiat și în piesa istorică. Bălescău, Petru Rareș, Horia, Tepeș, Ștefan cel Mare (protagoniștii pieselor de Camil Petrescu; respectiv, Horia Lovinescu; Paul Everac — Al Voitin; Marin Sorescu; Paul Cornel Chitic — Paul Anghel), chiar Andrei Dumșa (din *Patima fără sfârșit* de Horia Lovinescu) sînt vizionari, intuiesc direcția progresului, iar hotărîrea lor de a se integra cursului ascendent al istoriei merge pînă la sacrificiul eroic al vieții. Dar aprofundarea dilemelor de conștiință se realizează îndeosebi în dramaturgia consacrată contemporaneității, ce se inspiră din eferescența construcției socialismului. Adevărul nu are aci numai o funcție gnoseologică, ci și una etică, axiologică.

Oricare dintre piesele ce apar frecvent în repertoriile teatrelor noastre este purtătoare a fermentului ideologic revoluționar. De la *Ștafeta nevăzută* (Paul Everac) la *Puterea și Adevărul* (Titus Popovici), eroii, factori determinanți în acțiunea de construcție a noii vieții sociale, deținători ai puterii politice, trăiesc un tulburător și dureros proces de conștiință, la sfîrșitul căruia, debarasîndu-se de leștul egoismului, descoperă adevărul și dobîndesc satisfacția morală a actului de dreptate împlinit. Gama aspectelor și a conflictelor abordate, pe portativul tematicii căutării adevărului, ocupă o arie largă în creația dramatică actuală. Încercarea de a descoperi sensul unor gesturi aparent inexplicabile, de a sesiza fondul autentic al comportamentului sau de a investiga viața unor personaje, pentru a cunoaște substratul atitudinii lor, s-a concretizat în conflicte de reală tensiune dramatică. Chiar atunci cînd sînt mai puțin reprezentative, ca valoare de generalizare, ele aduc o mărturie a efortului de a corecta eroarea, de a restabili echilibrul moral. Uneori conflictul se reduce la o simplă contrapunere de atitudini ambigue, la confuzia generată de gesturi sau reacții neașteptate. E cazul personajelor piesei *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu, doi prieteni uniți printr-un trecut comun de luptă, dar despărțiți de decenii (savantul Marcu Onofrei și activistul de partid Oniga), a căror comunicare psihică e amenințată să înceteze. Strania comportare a celui de-al doilea (motivată de starea rea, încă nemărturisită, a sănătății sale) creează o tensiune greu suportabilă; dar piesa, în desfășurarea ei, e o afirmare răspicată a respectului pentru adevăr și o pledoarie pentru sinceritatea indispensabilă în relațiile din noua societate.

Ar putea fi amintite aci și alte piese ale lui Paul Everac (*Simple coincidențe, Un fluture pe lampă etc.*), în care imperativul examenului de conștiință, întru respingerea falselor valori, este solid demonstrat artistic; precum și — cu aceeași îndreptățire — confruntarea dintre adevăr și iluzie, sub aura simbolicului, din piesele lui D. R. Popescu *Pisica în noaptea Anului Nou, Rugăciune pentru un âisc-jockey* (ultima, cu acea nuanță de tristețe pentru destinul omului neprevenit, rătăcind în căutarea unei împliniri iluzorii). Chiar într-o piesă construită ca o polemică între două lumi, concepții și moduri de viață deosebite pînă la opoziție (*Acord* de Paul Everac), răzbate — deși oarecum disimulată, din necesități de gradăție dramatică — convingerea în triumful valorii etice. În același sens, al pasiunii pentru adevăr, trebuie considerate și piesele *Liliacul înfloarește spre toamnă* de Tudor Popescu — în care reabilitarea unui tinăr inginer, frinat în efortul său

inovator, constituie esența conflictului — și *Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu, în care intriga aparent polițistă nu umbrește problematica; cazul reporterului Eugen, personaj central, care, cu orice risc, nu renunță la descoperirea adevărului, deși trece prin situații grele, atestă excepționalele resurse de tărie și echilibrul de nezdrcinut pe care i le conferă omului claritatea valorilor morale.

Astfel, tema adevărului se dovedește a fi — chiar atunci cînd e doar subînțeleasă — o temă centrală a dramaturgiei actuale, punct de reper în dezbateră oricărei probleme de etică, în combaterea lipsei de fermitate în opinii și în risipirea sentimentului de incertitudine ce se insinuează, uneori, în viața cotidiană. Adevărul e o pîrghie a construcției socialiste; prin cei mai înaintați eroi ai săi, teatrul îi apără prestigiul și-i asigură ponderea morală în societatea contemporană.

„Rampă“, acum 50 de ani aprilie 1930

„Rampă“ își păcălește cititorii ea și anul trecut: nu apare pe 1 aprilie! ● E primăvară, și poezia anotimpului ne aduce o piesă din alte vremi, **Dama cu camelii**. Nottara, Valentineanu, Agepsina Macri dau forță unor personaje care au făcut epocă. ● Ionel Perlea conduce, la Opera Română, repetițiile cu **Othello**. ● „Punctele de vedere“ ale incomodului D. I. Suchianu, afirmate în **Adevărul literar** și în **Viața românească**, apar în volum. ● N. Vlădoianu și N. Kirițescu au încredințat lui N. Kanner montarea revistei **Poftiți, vă rog!** Tănase încă tace, dar tot s-a aflat că „a dat o fugă“ la Paris, unde a angajat balerine de la Folies Bergère... Meci revuistic între „Alhambra“ și „Cărăbuș“. ● Dintr-o tabletă a lui Camil Petrescu: „Armonia eminesciană a fost muzica prin care sufletul românesc s-a

organizat în el însuși“. ● Chaplin se opune cu îndrăjire filmului sonor. Fundează chiar o „societate“ pentru producția filmelor mute. O utopie savuroasă. ● Succesul unei piese românești, în acest an de criză financiară: **Mușcata din fereastră** de V. I. Popa atinge 50 de reprezentații într-o stațiune. ● V. Maximilian împlinește 30 de ani de teatru. Amicul său Ion Manu fixează jubileul în revista **Maximilian-bar**. Se vor perinda „la bar“ Constantin Tănase, Marilena Bodescu, I. Morțun, Tanți Cutava, N. Soreanu... Frumos gest colegial! Ce le va servi Nenea Max? ● Gazeta anunță volumul lui Argezi **Închisoarea** (capodopera cu titlul definitiv **Poarta neagră**). Un amănunt util istoriei literare. ● La adunarea generală a Societății autorilor dramatici, președintele Ion Minulescu n-a putut nu-

măra decît... 6 membri prezenți. Imperturbabil, Nenea Minu a epuizat meticulos întreaga ordine de zi! ● Noi piese ale dramaturgilor români (unele, pînă azi, în manuscris): Octavian Goga — **Profetul**; Tudor Argezi — **Tăcerea lumii**, piesă pentru copii; Hortensia Papadat-Bengescu — **Povirnișul**; Camil Petrescu — **Danton și Act venețian**; Lucian Blaga — **Cruciada copiilor**. ● G. M. Zamfirescu forțează porțile de aur ale Teatrului Național — își pune singur în scenă comedia tragică **Sam**. ● N. Iorga declară lui I. Massoff: „Hotărît, sînt contra oricărei forme de comercializare în materie de artă. Nu concep artă comercializată!“ Este protestul savantului la un proiect de lege a teatrelor, înjositor pentru creatori, emanație tristă a crizei economice. ● Această lună culturală fără evenimente teatrale se salvează, totuși, din anonim: în librării, primul tom din clasică ediție critică a operelor lui Caragiale, îngrijită de Paul Zarișopol.

Ionuț Niculescu

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

Brașov

„Contemporan '80“ (I)

Locul marcant pe care-l ocupă Festivalul de teatru contemporan, aproape instituționalizat la Brașov, în suita manifestărilor tradiționale de cultură teatrală, s-a relevat din nou, la cea de a III-a ediție. „Contemporan '80“ s-a impus ca un eveniment al vieții artistice naționale, reunind în a sa acoladă — într-un forum profesional — un eșantion de 12 spectacole proeminente și o amplă și consistentă dezbateră. Un afiș substanțial, reprezentativ pentru starea actuală a dramaturgiei originale și, într-o bună măsură, corespunzător posibilităților de prospectare a cimpului dramaturgiei străine, a constituit premisa valoroasă a acțiunii, baza și argumentul de lucru pentru o aplicată și responsabilă consultare colectivă a repertoriului. Ecoul puternic stîrnit în rîndurile publicului (care literalmente a luat teatrul cu asalt la piesele românești, indeosebi), titlurile prestigioase ale dramaturgiei originale aduse pe generic, calitatea reprezentațiilor, nivelul înalt al analizelor la obiect, temele propuse în secțiuni specializate, raportate la subiectul general, mărturisesc reușita festivalului și a colocviului brașovean, conceput și realizat în cadrul larg al Festivalului „Cîntarea României“, sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, a Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Brașov. Și, firește, sub auspiciile Teatrului Dramatic din oraș.

Afișul

a exprimat cu precădere o direcție relativ nouă a dramaturgiei noastre, reunind numele unor dramaturgi importanți, sub titluri inedite pentru marele public. Horia Lovinescu, D. R. Popescu, Paul Everac, Marin Sorescu, Sütö András, Romulus Guga, Tudor Popescu au fost prezenți la rampă cu scrieri majore, cele mai multe apte să figureze în repertoriul permanent al teatrului românesc. Afișul a fost interesant prin diversitatea stilistică, prin pluralitatea formulelor și prin liniile orizontului tematic; incitant prin originalitatea demersului artistic, prin calitatea scriiturii dramatice, stimulate evident de competiția cu celelalte genuri. Afișul a fost proaspăt. A predominat noutatea, premiara absolută, ediția princeps, chiar dacă unele opere sînt mai demult cunoscute prin tipar. Direcția la care ne referim concentrează tema filosofică și preocuparea morală, meditația de amplă deschidere spre ontologic și universal, implicarea curajoasă în problemele ce obsedează lumea contemporană. A scăzut ponderea narativă, s-au estompat tendințele descriptive, în favoarea dezbaterii de idei, căutîndu-se răspunsuri proprii la marile întrebări ale existenței.

Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu sau *Pluta*

Meduzei de Marin Sorescu, scrieri remarcabile, de vîrf, în bibliografia autorilor, drame de factură complexă, de un realism transfigurat prin demers alegoric, analizează șansele recuperării condiției umane, pledînd în egală măsură pentru triumful valorilor autentice în tabloul conflictelor ireductibile. *Evul mediu în împlător*, noua piesă a lui Romulus Guga, operă cu un ton original în peisajul dramei românești contemporane, pamflet tragicogrotesc la adresa unui univers represiv, dotat, acesta, cu subtile și disimulate mijloace de pervertire a umanului, a lărgit, iarăși, considerabil, unghiul de investigare a lumii de azi, îmbogățind instrumentarul dramaturgiei. În alt registru, de lirism oniric, la granița realului cu irealul, se situează *Scoica de lemn* de Fănuș Neagu, alt argument în demonstrația îmbogățirii tiparelor stilistice și a incursiunilor tematice, a procesului devenirii calitative ce se săvîrșește, sub ochii noștri, în literatura dramatică. Satira (în récesiune o îndelungată perioadă) a fost prezentă prin piesa sarcastică a lui Tudor Popescu, *Cuibul*, virulent atac la adresa imposturii și demagogiei, a incompetenței mistificatoare. *Un pahar cu sifon* de Paul Everac, dramă realist-psihologică, scriere „de gen“, — mai puțin elocventă în ansamblul creației dramaturgului — folosind investigația reportericească în cercetarea realului, s-a distins prin modalitatea — la

modă — a restrîngerii la două personaje. Dacă adăugăm acestor titluri dramele ce interoghează istoria, pentru a produce rezonanțe adînci în prezent, *Muntele* de D. R. Popescu, poetic discurs dramatico-politic, cu inserții folclorice, despre dreptatea apărătorului și incriminarea agresivității, și *Floriile unui geambaș* de Sütő András, dramă-avertisment împotriva iluzionării și tergiversării în dinamica transformărilor sociale, vom conveni asupra valorii pieselor prezente în festival. Ele au convins publicul că șansa succesului teatrului românesc se află în miinile dramaturgilor, că dramaturgia noastră la ora actuală fertilizează conceptul contempora-

neității, producînd opere convingătoare prin cutezanța ideilor, prin rafinarea expresiei și adîncimea problematică.

Mai sărac s-a arătat, de astă dată, afișul piesei străine, reflectînd pe de o parte precaritatea informației (aspect asupra căruia vom reveni), iar pe de alta, modul, adesea hazardat, de includere în repertoriu. Selecția, renunțînd, firește, la lucrările de larg consum, la titlurile comerciale, care au pătruns pe multe scene, s-a oprit la *Haina cu două fețe* de Stanislav Stratiev, comedie feroce, ce situează la paroxism absurditatea birocrăției, și *Soldatul necunoscut și soția lui* de Peter Ustinov, fabulă consistentă, cu limpezi tilcuri antirăzboinice, dar și cu

Premiile Festivalului

Premiul pentru cel mai bun spectacol (ex-aequo) :

■ **HAINA CU DOUĂ FEȚE** de Stanislav Stratiev, regia Alexandru Tocilescu, Teatrul Giulești.

■ **SOLDATUL NECUNOSCUȚ ȘI SOȚIA LUI** de Peter Ustinov, regia Eugen Mercus, Teatrul Dramatic din Brașov.

Premiul pentru cea mai bună opțiune repertorială pentru o piesă din dramaturgia românească contemporană :

■ **JOCUL VIETȚII ȘI AL MORȚII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ** de Horia Lovinescu, Teatrul German de Stat din Timișoara.

Premiul pentru cea mai bună opțiune repertorială pentru o piesă din dramaturgia străină contemporană :

■ **HAINA CU DOUĂ FEȚE** de Stanislav Stratiev, Teatrul Giulești.

Premiul pentru regie (ex-aequo) :

■ **FLORIN FĂTULESCU**, pentru realizarea spectacolului *Pluta Meduzei* de Marin Sorescu, la Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani.

■ **CRISTIAN HADJI-CULEA**, pentru realizarea spectacolului *Evul mediu* întîmplător de Romulus Guga, la Teatrul Mic.

Premiul pentru scenografie (ex-aequo) :

■ **VIRGIL MILOIA**, pentru scenografia spectacolului *Soldatul necunoscut și soția lui* de Peter Ustinov, la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara.

■ **GEORGE DOROȘENCO**, pentru scenografia spectacolelor *Scoica de lemn* de Fănuș Neagu, la Teatrul „Nottara”, și *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, la Teatrul German de Stat din Timișoara.

Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol masculin :

■ **MIHAI STAN**, pentru rolul *Funcționarul*, în spectacolul *Haina cu două fețe*.

Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol feminin :

■ **LEOPOLDINA BĂLANUȚĂ**, pentru rolul *Victoria*, în spectacolul *Evul mediu* întîmplător.

Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol secundar (ex-aequo) :

■ **MIRCEA ANDREESCU**, pentru rolul *Inventatorul*, în spectacolul *Soldatul necunoscut și soția lui*, Teatrul Dramatic din Brașov.

■ **MAKRA LAJOS**, pentru rolul *Rebelul*, în spectacolul *Soldatul necunoscut și soția lui*, Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara.

obscurității în interpretarea mecanismelor istoriei, scrieri care au relevat un militantism etic în interesante paginări teatrale.

Confesiunile paralele,

conduse de criticul Valentin Silvestru, au adus față în față parte dintre realizatorii montărilor și un public numeros, format din critici, teatrologi, regizori, directori de teatre, activiști culturali și, firește, autori dramatici. În această secțiune, deosebit de productivă, a colocviului, dedicată analizei la obiect a spectacolelor, procedeu intrat în practica secției de critică a A.T.M., s-au auzit câteva utile măr-

turii de creație, s-au „developat“ unele „filme“ din laboratorul de regie, și s-au emis temeinice judecăți de valoare, vizând valorificarea scenică a piesei contemporane. Așadar, în microinterviuri ad-hoc, s-au „confesat“ regizorii Eugen Mercus, Alexandru Tocilescu, Florin Fătuțescu, Cristian Hadji-Culea, Brandy Barasch, Valentina Balogh, Valeriu Paraschiv, directorul și actorul Sinka Károly, secretarii literari Mariana Coruțiu, Zeno Fodor, Nicolae Velea, și au fost „interpe-lați“ de critici dramatici, literari și mulți alți oameni de teatru, și îi numim pe Natalia Stancu, Victor Parhon, Ion Cocora, Horea Popescu, George Genoiu, Margareta Bărbuță, Antoaneta C. Iordache, Mariana Ioan, Victor Ernest Mașek, Ștefan

Premiul pentru debut (ex-aequo) :

■ MICAELA CARACAȘ, pentru rolul Lisbeth, în spectacolul Floriile unui geambaș de Sütő András, Teatrul Național din Tîrgu Mureș.

■ MIRELA CIOABĂ, pentru rolul Femeia, în spectacolul Pluta Meduzei.

Premiul special al juriului pentru prezentarea unei premiere absolute :

■ Scoica de lemn de Fănuș Neagu, la Teatrul „Nottara“.

Diploma revistei „Teatrul“ :

■ COSTACHE BABII, pentru rolul Dromichaites, în spectacolul Muntele de D. R. Popescu, Teatrul Dramatic din Brașov.

Diploma revistei „Astra“ :

■ SINKA KÁROLY, pentru rolul Arhiepiscopul, în spectacolul Soldatul necunoscut și soția lui, Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara.

Diploma revistei „Vatra“ :

■ PETER SCHUCH, pentru rolul Tatăl, în spectacolul Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă.

Diploma revistei „Tribuna“ :

■ OCTAVIAN DIBROV, pentru scenografia spectacolului Evul mediu în-timplător.

Diploma revistei „Ateneu“ :

■ GHEORGHE DĂNILĂ, pentru rolul Dincu în spectacolul Cuibul de Tudor Popescu, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

Diploma Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale :

■ EUGENIA BALAURE, pentru rolul Frincu în spectacolul Cuibul.

Mențiuni :

■ BRANDY BARASCH, pentru regia spectacolului Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă.

■ LUMINIȚA BLĂNARU, pentru rolul Soția, în spectacolul Soldatul necunoscut și soția lui, Teatrul Dramatic din Brașov.

■ DAN IVĂNESCU, pentru rolul Müller, în spectacolul Floriile unui geambaș

Oprea, Valeria Ducea, Emil Poenaru, Mi-rună Ionescu, Ștefan Iureș, Cornel Pop, Doina Modola, Ileana Berlogea, Dan Cul-cher, Laurențiu Ulici, Doina Papp, Stelian Vasilescu. Din aceste fertile schimburi de opinii desprindem câteva idei privitoare la fiecare spectacol.

● *Scoica de lemn de Fănuș Neagu la Teatrul „Nottara“*: În absența creatorilor spectacolului, discuțiile, laconice, au punctat caracterul insolit al textului și al montării (regia, Dan Nasta), ridicând câteva întrebări privitoare la teatralitatea piesei, străbătută de intens lirism, la statutul personajelor, nediferențiate caracterologic, din pricina limbajului poate excesiv poetic, în care metafora atinge, în sine, o strălucire cu adevărat fabuloasă.

● *Pluta Meduzei de Marin Sorescu la Teatrul de Stat „Valea Jiului“ din Petroșani*: S-a elogiât opțiunea repertorială, relevându-se profunzimea demersului filosofic și semnificațiile metaforice ale textului; a fost salutăată inițiativa grupului de tineri, care au realizat, în condiții dificile, o montare adecvată stilistic (regia, Florin Fătulescu), fidelă polisemiei operei. Scenografia (Elena Buzdugan) și semnele ei vizuale au incitat la numeroase interpretări contradictorii. S-a imputat accentuarea registrului tragic în dauna unor mai binevenite accente parodice, dar, în ansamblu, această reprezentație (care a scos dintr-o îndelungată mediocritate teatrul din Petroșani) a fost considerată ca un succes al festivalului și un indubitabil câștig pentru actuala stagiune.

● *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu la Teatrul German de Stat din Timișoara*: S-a subliniat calitatea demersului regizoral (Brandy Barasch), care a generat o montare radical diferită de premiera bucu-reșteană, meritorie prin coerența interpretării și viziunea constructivă. S-a elogiât scenografia (George Doroșenco) care a dat tonul reflexiv necesar.

● *Un pahar cu sifon de Paul Everac la Teatrul Național din Craiova*: În unanimitate au fost amendate lectura regizo-rală mediocră (Valentina Balogh) și inter-pretarea pedestră, care au accentuat slă-biciunile piesei, neizbutind să-i releve ca-litățile. Caracterul ilustrativ, foiletonistic al montării și, mai ales, jocul exterior, simplificator al protagonistei au suscitat un mare semn de întrebare: de ce s-a adus spectacolul în competiție?

● *Muntele de D. R. Popescu la Tea-trul Dramatic din Brașov*: a prilejuit discutarea interpretării moderne a isto-riei și a stilului potrivit reprezentațiilor ce sondează trecutul, spre beneficiul pre-zentului. Cu unele obiecții la ilustrati-vismul scenografiei (Romulus Peneș), a fost apreciat temeiul politic al lecturii re-gizorale (Eugen Mercus), elogiindu-se de

asemeni jocul laconic, centrat pe idee al interpretului regelui get, văzut ca un „homo politicus“, as al tratativilor diplo-matice, iscusit strateg al apărării acestui pământ.

● *Cuibul de Tudor Popescu la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț*: S-a vali-dat opțiunea repertorială, s-a apreciat ca-racterul „deschis“ al piesei, care per-mite variațiuni în lectura scenică. Spec-tacolul se distinge prin independență regi-zorală (Valeriu Faraschiv), dar pierde din eficiență prin supradimensionare pleonast-ică a sensurilor, anulându-se, prin zoo-morfismul interpretării, eficiența atacu-lui satiric.

● *Floriile unui geambaș de Sütö An-drás la Teatrul Național din Tirgu Mureș*: s-a aplaudat intrarea în circuitul scen-eilor românești a acestei valoroase drame (în admirabila traducere, premiată de Uniunea Scriitorilor, a regretatului Tudor Balteș). S-a apreciat soliditatea montării (regie, Dan Alecsandrescu), articulațiile interpretării, regretându-se insuficiența explorare a cadrului istoric, care a dus la diminuarea forței de atac a ideilor.

● *Haina cu două fețe de Stanislav Stratiev la Teatrul Giulești*: Interes de-osebit a stîrnit mărturia regizorală (Ale-xandru Tocilescu) despre sursele comicu-lui, care stau la baza montării, printre autorii citați numărându-se Bulgakov, Ilf și Petrov; s-a apreciat omogenitatea jocului caricatural, aderența interpreților la decor (Constantin Russu), supunerea registrelor spectacolului la numitorul unei viziuni integratoare. Forța asanatoare a rîsului a devenit categoria estetică a spectacolului.

● *Soldatul necunoscut și soția lui de Peter Ustinov, la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara și la Teatrul Dramatic din Brașov*: s-au încrucișat puncte de vedere adverse asupra valorii textului, stabilin-du-se, în consens, potențialul lui de tea-tralitate, care a și generat două montări radical deosebite: un joc colectiv, care a antrenat întreaga trupă, alternînd culori, ritmuri și ipostaze caracterologice într-o tonalitate ironic-burlescă, pe scena ma-ghiară din Timișoara (regia, Sik Ferenc, din R. P. Ungară). Un spectacol progra-matic despre pericolul militarismului și al războaielor de agresiune, pe scena din Brașov, unde patosul și tonul grav înlocuiesc, treptat, jocul și persiflarea, proiectînd, în prim-plan, inocența unui cuplu manipulat cu cinism de către instituții „fixe“, ori modificate numai formal de-a lungul istoriei. (Regia, Eugen Mercus.)

● *Evul mediu întîmplător de Romulus Guga la Teatrul Mic*: seriozitatea inter-vențiilor, profunzimea analizei, mărturi-ile scriitorului și ale regizorului au trans-

format discuția la spectacolul Teatrului Mic într-o aplicație practică asupra repertoriului contemporan, într-un seminar de lucru cu concluzii generalizatoare, valabile pentru întreaga problematică a colocluiului. Piesa lui Romulus Guga a fost considerată ca un moment important, revelator al dramaturgiei originale, ca o lucrare majoră, ce intervine de pe pozițiile intelectualității noastre în disputa continuă dintre principalele poziții ale ideologiei contemporane. Piesa a fost supusă unor investigații multiple, ce au probat, pe rând, caracterul ei politic, de afișată implicare ideologică, calitatea de avertisment împotriva tendințelor „noi drepte“ ce proliferază azi în lume. S-au detaliat tezele polemice folosite de autor, indicându-se subtilitatea cu care ne-a înfățișat resorturile gândirii totalitare și ale spiritului inchizitorial, felul în care a demascat rezistența unor structuri anacronice, apte să se disimuleze sub protejele înfățișări actuale; s-a vorbit despre originalitatea expresiei, despre capacitatea operei de a-și crea propriul gen, disociindu-se influențele literare, filiațiile expresioniste, motivele de tip brechtian, de filonul autentic, inconfundabil stilistic, derivat din modalitățile și preocupările românești ale scriitorului. În egală măsură a fost comentat și explicat spectacolul, considerat la rîndul său ca un act artistic remarcabil, un succes al tinerilor creatori (regia, Cristian Hadji-Culea, scenografia, Octavian Dibrov), care au dat textului maximum de expresivitate și de atracțiozitate teatrală, limpezindu-i sensurile, clarificându-i finalitatea.

S-a subliniat audiența montării în rîndurile unor largi categorii de spectatori, a căror reacție s-a dovedit stimulatorie și pentru artiști. S-a considerat că prin piesă teatrul își exercită menirea de tribună a educației politice, de instrument al educației civice.

Cenaclul Festivalului

a apărut ca formulă nouă în program: prezentarea unei opere tipărite care n-a intrat încă în circuitul repertorial. Tema zilei: dramaturgia lui Paul Cornel Chitic. Un referat introductiv (Mira Iosif) a încadrat piesele lui Chitic în categoria teatrului politic, tangent la modalitățile „agitprop“, specificînd consonanța lor, sincronismul cu producțiile și experiențele genului, practicat intens pe scară mondială, ca formă de cristalizare teatrală a unei efervescențe sociale radicale. S-a analizat structura operei, s-au reliefat mecanismele compoziționale, procedeele teatrale și tehnicile specifice de sensibilizare a ideilor. După prezentarea unui act din *Europa, aport, viu sau mort!* (în

lectura unui grup de studenți de la I.A.T.C. îndrumați de regizorul Hadji-Culea), discuțiile s-au constituit într-o puternică pledoarie pentru dramaturgia acestui scriitor de autentică angajare politică. Vorbitorii (V. E. Mașek, Laurențiu Ulici, Natalia Stancu, Ileana Berlogea, Victor Bibicioiu, Theodor Mănescu) s-au referit la programul estetic riguros urmărit de autor, la consecvența lui tematică — ipostazele revoluției în diferite faze ale istoriei —, la gravitatea atitudinii, la formula „inconfortabilă“ a unui teatru de atac, stimulator pentru colectivele teatrale interesate de stilizări globale, de venenții sintetizatoare, puse în slujba unui conștient ideologic specific. Deși participarea practicienilor scenei a fost redusă, sperăm că acest cenaclu al festivalului va da roade și piesele lui Paul Cornel Chitic vor găsi în cele din urmă drumul către public.

Tema-cadru

a colocluiului final, „Contribuția teatrelor la constituirea unui repertoriu general conform sarcinilor artistice și educative ale mișcării teatrale românești actuale“ a fost pusă în relief de două referate, substanțiale și incitante, susținute de Margareta Bărbuță, reprezentanta secției de critică a A.T.M., și Victor Bibicioiu, instructor la Direcția artelor și instituțiilor de spectacole din C.C.E.S. Punctele lor de vedere au luminat pozițiile cîștigate, cota valorică atinsă de piesa originală, eforturile în conspectarea hărții teatrale a lumii, demonstrîndu-se caracterul militant, programatic, al repertoriului, zona lui fierbinte, — direcția contemporană — adînc integrată în edificiul politicii culturale a partidului. Dar atît referatele cît și dezbaterile, care au urmat, s-au oprit cu precădere, cum era și firesc, asupra neîmplinirilor existente, asupra lacunelor și obstacolelor vădite, asupra unor deficiențe tematiche și carențe de informare, criticîndu-se, într-un tir concentric, deprinderile rutiniere, prejudecățile dogmatice, indiferențele mascate sau interesele mărunte care mai acționează, grevînd nefast realizarea programului teatral. Diversitatea unghiurilor de abordare, din perspectiva dramaturgului, a secretarului literar, a criticului (mai scăzută a fost prezența factorilor de decizie din teatre), multitudinea aspectelor vizate, caracterul judicios al cerințelor formulate la adresa celor care compun lista pieselor jucate într-o stagiune, au dat discuției un caracter constructiv, subliniindu-se necesitatea continuei adînciri a democratizării operațiilor de selecție și întocmire

a repertoriului, calitate specifică muncii noastre, stabilind un climat creator, de responsabilitate colectivă.

Au fost amendate pozițiile birocratice, anacronismele în procedură, fetișurile, care frânează accesul piesei noi către scenă, pledându-se pentru relația directă, eficientă, dintre dramaturg și teatru (dramaturgii Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, Romulus Guga, Paul Cornel Chitic, I. D. Sirbu). S-a invocat răspunderea politică și culturală a constructorilor afișului, s-a elogiât curajul civic în introducerea valorii, s-a amintit necesitatea privirii de perspectivă, datorate generațiilor viitoare (Dina Cocea, președintă a A.T.M.). S-au făcut considerații asupra repertoriului, avându-se în vedere nevoile artistice și educative ale publicului, necesitățile formative ale actorilor și regizorilor, ca și cerința epocii față de teatru ca oglindă a lumii în care trăim (profesorul Ion Zamfirescu). S-a cerut dramaturgiei, în speță piesei originale, un răspuns mai direct la solicitările realității un plus de angajare în sfera realismului, o selectare mai exigentă a literaturii „esopice”, supralimentate cu metafore, parabole și alegorii (dramaturgul Theodor Mănescu). S-a detaliat rolul secretarilor literari în metodologia repertorială, deplîngându-se do-

cumentarea deficitară, informația superficială, mimetismul propunerilor, evocându-se, totodată, piedicile întâlnite la diverse foruri locale, ciocnirea inițiativelor creatoare, a elanurilor pozitive de oboseli și comodități funcționărești. S-au produs, pentru o informare globală, lungi liste de titluri din dramaturgia contemporană, din diferite zone geopolitice și de cultură, criticându-se, din nou, îngustimea perimetrului cultural cercetat la ora actuală, caracterul întâmplător, lipsit de ferme criterii valorice, care persistă în compunerea afișului „piesei străine” (profesorii Ileana Berlogea, Ioana Mărgineanu).

Concluziile, formulate de Constantin Măciucă, director adjunct în Consiliul Culturii și Educației Socialiste, au preluat parte din observațiile formulate, lansînd un număr sporit de sarcini tuturor celor care își aduc contribuția la compunerea caietelor de titluri.

Confruntare deschisă pe terenul principal al activității teatrale, „Contemporan '80” a fost o acțiune de prestigiu a cărei eficiență se va dovedi neîndoios pe parcurs.

Mira Iosif
Valeria Ducea

Pitești

Reuniunea studiourilor de teatru

Cu cîțiva ani în urmă, aflîndu-mă la teatrul din Pitești, pentru vizionarea unui spectacol, mi-a fost arătată cu mîndrie, de către cîțiva actori, modernă sală mică — sala studio, amenajată undeva, sus, în podul clădirii. Era, pe atunci, o noutate, în acest domeniu, și luase ființă, la propunerea și în concepția arhitectonică a lui Liviu Ciulei. Nu am auzit, însă, ca sala aceea mică să fi impus vreun spectacol cît de cît mai acătării, cu toate că s-au mai făcut încercări. Teatrul piteștean, în ciuda clădirii renovate și a existenței unor actori dotați, vegeta, se complăcea în mediocritate.

Iată că la începutul primăverii acestui an, teatrul iese din anonimul aprinzînd brusc toate luminile rampei. De necrezut, teatrul intră din plin, brusc, fără acele mutații selective, cuceriri treptate și recesiuni, în lumea artei.

Pentru această intrare, el și-a pregătit — cel puțin așa se pare — o strategie și o tactică.

Strategia stă în simplitatea planului de a surprinde și a-și însuși noutatea.

În toată țara, au apărut acele săli mărunte, încropite de oamenii teatrelor, pe unde s-a putut. Ideea simplă a piteștenilor a fost de a organiza la ei acasă *prima reuniune a studiourilor de teatru*. Pentru aceasta, s-au insinuat, pe ici, pe colo, pentru a convinge factorii responsabili și a smulge aprobări. Directorul Constantin Zărnescu și actorul Ion Focșa au meritul, dincolo de profesie, de a fi și niște harnici răzbătători. Nu că n-ar fi întîlnit un consens de conștiințe, fiindcă ideea plutea în aer — cum se zice — dar una e să fii de acord cu ea, și alta, să participi la realizarea ei în fapt de viață. Sprijinul a venit din partea Comitetului județean de cultură și educație socialistă Argeș, prin președintele său Petre Popa, și, cum era de așteptat, din partea Asociației oamenilor de artă și a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, de pre-tutindeni unde s-au găsit entuziaști pentru nou.

Tactica piteștenilor a constat în pregătirea pe neașteptate a surprizei; nu aceea de a fi gazde primitoare, pline de soli-

ctudine și curtenie pentru invitați — aceasta era de așteptat (e un obicei al nostru, în genere, și mai abitir prin Argeș, de a-i face pe oaspeții să se simtă bine); tactica a stat în surpriza pe care ne-au făcut-o de a ni se arăta ca vedetă. Căci, deși fără premii, spectacolele date în sala studio a teatrului din Pitești, devenită pentru trei zile inima orașului, n-au trecut fără distincții. Or, de la început trebuie să spunem că, în cadrul acestei emulații fără juriu, spectacolul piteștean *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* a intrunit sufragiile tuturor și, deci, marele premiu de suflet. (Păstrăm referințele critice pentru o cronică separată, pe care această revelație a studioului de teatru o merită pe deplin.)

Tot aici am urmărit revenirea în formă a unui regizor care obosise, Mihai Radoslavescu, cu un triptic intitulat *Hoții de iluzii*, în care sînt întrunite, pe o idee regizorală subtilă și generoasă, trei piese scurte, diferite tematic și stilistic: *Hoții* de Dumitru Solomon, *Omul de paie* de Mircea Săndulescu și *Experimentul* de Ion Băieșu. Subtilitatea regiei constă în dezvoltarea unitar ideatică a tripticului, iar generozitatea, în posibilitatea schimbării registrelor de joc, pe care actorii Ion Foța, Dem. Niculescu și Marta Savciuc le parcurg, de la ironia acidă, subțire a lui Dumitru Solomon, la grotescul terifiant al lui Mircea Săndulescu, și la gluma, farsa ludică, eiheratoare a lui Ion Băieșu.

Dintre invitați, s-au prezentat teatre cu o bogată experiență de studio. Teatrul Giulești ne-a arătat în regia lui George Bănică două piese scurte: *Rochia* de Romulus Vulpescu, parabolă modernă a vîrstelor semnificative, în interpretarea actrițelor Irina Mazanitis și Agatha Nicolau și în scenografia Eugeniei Bassa Crișmaru, și *Autograful* de Paul Everac, satiră de actualitate, în interpretarea Mariei Pătrașcu, a lui Radu Panamarenco și a lui Sebastian Radovici. Scenografia: Ion Bălăceanu. Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani a prezentat, în regia lui Mihai Velcescu și scenografia lui Constantin Molocea, o antologie de versuri, despre simbolica numerelor, din poezia românească și universală, intitulată *Orfice-pitagoreice*. Au interpretat Marina Maican și Mihai Velcescu. Un alt spectacol, în regia actorului Constantin Măru și în scenografia lui Mihai Pastramagi, sub titlul *Nemaipomenitele întîmplări ale unui chibrit și ale unei Clitemnestre*, a cuprins schițele dramatice *Focul*, *Urmărirea* și *Superba, nevăzuta cămilă* de Dumitru Solomon. Au interpretat: Mihai Păunescu, Toma Vasile, Constantin Ghiniță, Stela Gheasim, Cătălina Belenchi, Alexandru Stamate și Constantin Măru. Teatrul „Ma-

ria Filotti” din Brăila a îmbogățit spectacologia brechtiană cu o piesă, inedită pentru noi, intitulată *Dialoguri între exilați*, în regia și scenografia lui Gheorghe Miletineanu și în interpretarea actorilor Bujor Macrin, Marin Benea și Marilena Negru, pentru care rezervăm cuvenita cronică.

Două spectacole-recital, ne-au prezentat Teatrul Național din Craiova, prin cunoscuta actriță Anca Ledunca, și Teatrul „Victor Ion Popa” din Bîrlad, prin actrița Elena Petrican. Prima a interpretat fragmente din romanul-confesiune al lui Edith Piaf, alese și dramatizate de Tania Massalitinova. Cea de-a doua, rolul actriței din *Premiera* de John Cromwell, în regia Magdalenei Klein. În fine, cu un spectacol de calitate, după piesa *Cuiul și iepurii*, de D. R. Popescu, a venit Teatrul Bacovia din Bacău. Regia: I. G. Rusu. Interpreți: Anca Aleksandra și Mircea Crețu.

În ultima zi a acestei reuniuni, în aceeași sală în care s-au desfășurat spectacolele, participanții s-au întrînit într-un colocviu, avînd ca scop precizarea funcțiilor studioului, în îndeplinirea programului de creație al unui teatru dramatic. Lucrările au fost conduse de criticul Valentin Silvestru. După o primă parte, în care s-a demarat mai greu — ah, aceste cronici citite de critici desemnați în prealabil! Au fost lecturi care au împiedicat, un timp, discuția liberă, stabilirea unui dialog viu pe tema dată — în fine, s-a ajuns la expuneri vii, libere, mai democratice, despre rosturile unui studio teatral, în starea actuală a teatrului.

S-au relevat dintre vorbitori, prin nou-tatea și bogăția ideilor despre funcțiile studioului, regizorii: Dan Nasta, Mircea Cornișteanu, Gheorghe Miletineanu, Costin Marinescu și Radu Boroianu, care au insistat pe funcția (calitativă) a studioului de a fi un stimulent în perfecționarea spectacolelor de pe scenele mari. Aceasta s-ar realiza prin fixarea unei cote valorice cît mai înalte pentru spectacolele puse aici, atît în privința alegerii repertoriului cît și în ce privește desăvîșirea mijloacelor de expresie regizorale și actoricești. Posibilități există, cu atît mai mult cu cît un studio nu este legat de politica încasărilor. Loc de muncă intensivă, stare de spirit specială, microcentru de inițiere, stație pilot, sau oricum a mai fost numit studioul, s-a cerut ca el să-și păstreze o libertate relativă față de teatru (scena mare), tocmai pentru a îndeplini cu succes funcția de înnoitor al mijloacelor de expresie teatrală și a participa, prin mobilitatea sa, în ceea ce privește repertoriul la efervescența unor idei de estetică teatrală în curs de constituire, astfel ca el să

poată lupta împotriva manierismului, ca și a oricăror forme de osificare de care sînt pîndite scenele mari.

Profesorul Ion Zamfirescu a rostit o alocuțiune, în care a replicat, printre altele, că trebuie ca fiecare teatru, să urmărească, prin studioul său, formularea unei doctrine sau a unui program spectacologic ; altfel nu ar fi posibile spectacole de valoare pe scenele mici. El a văzut studioul ca teatru-școală prin care publicul să fie instruit și educat, nu numai pentru îndrăzneala de a accepta noul, dar chiar pentru a-l configura la rîndu-i. O idee prețioasă a fost ca studiourile să sprijine poezia, aducînd în prim plan vocația actorului recitator. Printre altele, profesorul Ion Zamfirescu a formulat și primejdiile care pîndesc studioul de teatru, primejdiile reziduale ale activității sale specifice. Dintre ele subliniem : experimentalismul, esoterismul, speculativismul și intimismul. Au mai luat cuvîntul, aducînd precizări interesante sau adăugînd nuanțe noi la definirea conceptului de teatru de studio : Elena Sebeșan, de la Direcția artelor din C.C.E.S., Petre Popa, președintele Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Argeș, Th. Mănescu, redactor șef-adjunct al revistei „Teatrul“, Sergiu Nicolaescu, redactor-șef al revistei Argeș, Angela Ioan,

secretar literar la Teatrul Giulești, Dumitru Solomon, dramaturg, Carol Isac, secretar literar al Teatrului Bacovia din Bacău, Constantin Zărnescu, directorul teatrului din Pitești, și alții. În încheiere criticul Valentin Silvestru, după un scurt, dar relevant istoric al teatrului de studio (relevant pentru funcțiile sale actuale), a arătat că studioul are menirea de a atrage un public nou, care ocolește de obicei scena mare, și care, paradoxal, se află echidistant și neasemănător față de marele public ; pe de o parte, publicul mai cultivat, iubitor de ultimele formații de teatru, și pe de altă parte publicul tînăr, cu un gust genuin, nepervertit de producții de serie. Ca atare, activitățile studioului trebuie stabilite în funcție de aceste categorii de public.

Participanții la colocviu : gazde și oaspeți și-au manifestat dorința ca această fructuoasă întîlnire, plină de învățăminte pentru teatrul nostru în general, să cunoască noi ediții, urmînd ca Piteștiul să devină orașul reședință al unor întîlniri sau festivaluri de teatru de studio anuale, sprijinind, astfel, propășirea teatrului românesc.

Constantin Radu-Maria

NOTE

Odobescu și teatrul

În 1965, Tudor Vianu iniția ediția academică Al. Odobescu, munca fiind continuată de profesorul Al. Dima, îngrijitorul tomului doi, care cuprinde tot scrieri literare și istorice. Aproape un deceniu va trece pînă ce vom avea sub priviri tomul patru, cuprinzînd **Tezaurul de la Pietroasa**, ediție monumentală, premiată de Muzeul literaturii române (1976). Azi citim tomul opt, ultimul îngri-

jit de regretatul Al. Dima, însumînd **Correspondența** (1847—1879). Planurile editoriale anunță, pentru acest an, tomul trei. Primim acest prim lot de corespondență (din cca 3.000 de foi) drept o restituire fără precedent în bibliografia clasicului Odobescu.

Secțiunea de corespondență privind teatrul, din perioada directoratului (1874—1877), inedită în depozitul Arhivelor Statului, Fond Teatrul Național, dezvăluie un extraordinar spirit administrativ, lucrînd decisiv la consolidarea încă tînărului „Teatrul cel Mare“ (să nu uităm că Odobescu, înfrun-tînd riscuri, a pus pe frontispiciul teatrului, în 1875, numele de „Național“). Preocupat de repertoriul original, el se adresează lui Alecsandri, Millo, Wachmann, ministrului Maiorescu, lui V. A. Urechia, Comitetului teatrelor, în

numele unui înalt principiu de etică națională. Directoratul său, după cum reiese din corespondență, avea un rost patriotic, de consolidare, mai presus de iritățile clipei. Spiritul clasic al lui Odobescu triumfa și de această dată. În anul Independenței, succesorul, Ion Ghica, găsea terenul pregătit pentru înființarea visatei „Societăți dramatice“ — triumf tîrziu, dar sigur, al mai multor generații, al căror țel fusese de a așeza Teatrul Național sub controlul exclusiv al statului.

Cînd vom cunoaște toate actele directoratului Odobescu, vom putea studia un important capitol din istoria teatrului nostru — acela al instituționalizării depline a primei noastre scene.

I. N.

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

Oradea

Săptămîna teatrului scurt

(II)

HOȚII DE ILUZII spectacol-coupé

Teatrul „A. Davila” din Pitești

Regia : **MIHAI RADOSLAVESCU.**
Scenografia : **CONSTANTIN RUSSU.**

HOȚII
de Dumitru Solomon

Interpreți : **ION FOCȘA, DEM. NICULESCU.**

OMUL DE PAIANTA
de Mircea Săndulescu

Interpreți : **DEM. NICULESCU, ION FOCȘA, MARTA SAVCIUC.**

EXPERIMENTUL
de Ion Băieșu

Interpreți : **DEM. NICULESCU, ION FOCȘA, MARTA SAVCIUC.**

Spectacolul lui Mihai Radoslavescu trebuie remarcat. Mai întii, pentru metafora titlului sub care a întrunit, subtil, trei scriitori atît de diferiți ca stil și preocupări problematice. În al doilea rînd, pentru că se poate lăuda că este primul regizor care l-a lansat, pe o scenă de scîndură, pe dramaturgul Mircea Săndulescu. Aici, în textul *Omului de paiantă*, Mihai Radoslavescu a găsit un punct de adîncime psihologică, în realitatea imediată. De la Hoțul de idei al lui Solomon, și de la Hoțul, decăzut din „gloria străbunilor” săi profesionali, al lui Băieșu, pînă la banditul (citește : monstru de răutate, invidie și ură) ascuns într-un contabil-șef de întreprindere (cu, aparent, naive aventuri clasice cu secretara) este un pas foarte serios, care poate că anunță, de pe acum, un drum al noii generații de dramaturgi.

Cei trei interpreți n-au fost strălucitori. Dem. Niculescu a realizat totuși un tur de forță, deseori convingător. Monstruozitatea contabilului-șef a fost bine ratată de Ion Focșa, deși, același actor s-a comportat „ca acasă”, în textul lui Băieșu. Marta Savciuc a fost mai interesantă în rolul Marioarei. Scenografia lui C. Russu nu participă la idei. Ea este indiferentă ca o natură moartă.

MICUL PRINT
dramatizare de Radu Popovici,
după Antoine de Saint-Exupéry
Teatrul „Ion Creangă”

Regia : **RADU POPOVICI.** Scenografia : **SEVER FRENȚIU.**

Interpreți : **ALEXANDRINA HALIC, GABRIEL IENCEC, DUMITRU ANGHEL, JEANINE STAVARACHE.**

Celebra scriere parabolică și filozofică a lui Saint-Exupéry îi inspiră tînărului dramatizator și regizor Radu Popovici o variantă (pentru scenă) lipsită de personalitate. Fără nerv dramatic, această tentativă de literatură dramatică ucide poezia și pasiunea umanistă a regretatului as al literaturii franceze. Scenele curg contabilicește, cu o distribuție improprie intențiilor (și ambițiilor!) regizorale. Alexandrina Halic a fost flatată, desigur, cu rolul Micului Print. Eforturile ei, cel puțin în seara de la Oradea, nu găseau ecouri.

În schimb, Gabriel Iencec a încercat un examen de puritate. Aviatorul său n-a fost în stare să capoteze, deși zbura atît de razant.

Dumitru Anghel, apărînd în atîtea și atîtea „chipuri”, părea neostenit. Vocea

Jeaninei Stavarache, devenită personaj (ce bine este să-ți trimiți numai graiul „în deplasare“, făcând economii la diurna atît de exactă a unui actor!), a umplut, cu timbrul ei plăcut, cadrul scenografic atît de original al lui Sever Frențiu.

FORTISSIMO
de Babits Mihály
Teatrul de Stat din Oradea
Teatrul de păpuși

Regia : LACZÓ GUSZTÁV, SZELE VERA. Scenografia : EPAMINONDA TIOTIU.

Interpreți : BATHÓ IDA, BÁNYAI IRÉN, LACZÓ GUSZTÁV, HALASI BEATRIX, KARALYOS SÁNDOR, KILIN ILDIKÓ, KOVÁCS GYÖRGY, KÖRNER ANNA, OLÁH GYÖRGY, SERES LÁJOS, SZABÓ LÁJOS, TATAI AMÁLIA, WAGNER B. MÁRTA, WEISS EMÓKE.

Acest *Fortissimo* este — cum ne-a precizat afișul — o „coproducție a Teatrului de stat și a Teatrului de păpuși“ din orașul-gazdă. Textul scriitorului antifascist Babits Mihály, afirmat între cele două războaie mondiale, recunoscut în literatura din Ungaria socialistă ca fiind un lucid protestatar împotriva închiderii în sine a intelectualului, militează pentru răspunderea omului de cultură față de destinul semenilor. Biblicul Iov devine aici un simbol transparent și activ al unui imperativ : implicarea intelectualului în viața cetății.

Spectacolul este impresionant prin autentică lui forță plastică, realizată vizual și sonor, mimic și pantomimic. Trupa din scenă este un tot, narația trăiește, în plan mitic și în realitatea imediată, cu o dezinvoltură care nu poate să devină obositoare. Scenografia este, poate nu numai pe alocuri, un complex de metafore cuvîntătoare. „Coabitarea“ cu modalitățile tehnice ale teatrului de păpuși a dus, aici, la imagini atît de grăitoare, încît e păcat că sîntem nevoiți să evocăm numai imaginea împăratului (care ascundea în deschiderea brațelor periculoase plase de păianjen).

OMUL-CIINE
de Osvaldo Dragún
Teatrul German de Stat
din Timișoara

Regia : MICHAEL BLEIZIFFER. Scenografia : colectivă. Măști : MARIA LIDOLT.

Interpreți : IDA JARCEK-GAZA, HERBERT SCHMIDT, NORBERT HAUSER, FRANZ FAULHABER.

Argentinianul Osvaldo Dragún s-a bucurat la noi în țară de o bună primire. Lucrarea *Povestiri care merită să fie povestite* (care cuprinde patru tragicomedii inspirate din viața de fiecare zi) a fost publicată parțial în „Secolul XX“, în tălmăcirea lui Romulus Vulpescu.

Această traducere a fost prezentată, dacă nu ne înșelăm, mai întîi, în 1963, la Tîrgu Mureș. Faptul că întîmplările din textele lui Dragún trebuie să fie povestite și, ca o ilustrare, jucate, intermitent, de același actor — ba, de multe ori, această alternanță de ipostaze (povestitor-interpret) realizîndu-se chiar în cadrul unei singure replici — îl pune pe orice regizor într-o anume dificultate. Michael Bleiziffer a trecut foarte bine acest „examen“. Spectacolul lui, subliniind convenții din tehnica „teatrului în teatru“, mizează în special pe efectele unui cadru scenografic care cultivă clarobscurul și pe dispoziția unor actori pentru pantomimă de bună calitate.

NUNTA
de A. P. Cehov
Teatrul „Mihai Eminescu“
din Botoșani

Regia : PETRU IONESCU. Scenografia : TUDOR GHIMEȘ. Traducerea : M. SORBUL și N. AL. TOSCANI.

Interpreți : TEODOR BRĂDESCU, SILVIA BRĂDESCU, DANIELA DUMITRU, TOMA VASILE, SEBASTIAN COMĂNICI, BORIS PERVOZNIC, TAMARA POPESCU, GEORGE ȚOROPOC, ION LIGI, ION PLĂEȘANU.

Abundent în banalități care nu țin de calitatea textului, acest spectacol uimește prin numitorul comun al nereușitelor : regia — un exemplu de moleșeală, dacă nu de lene a gîndirii ; interpreții, impropru distribuiți, timorați ca niște amatori fără talent ; scenografia — cu de toate, poate-poate „aduce“ a univers cehovian !

**NEMAIPOMENITELE ÎNTIMPLĂRI
ALE UNUI CHIBRIT ȘI ALE
UNEI CLITEMNESTRE**
de Dumitru Solomon
Teatrul „Mihai Eminescu“
din Botoșani

(„Focul“, „Urmărirea“, „Superba,
nevăzuta cămilă“)

Regia : **CONSTANTIN MĂRU.**
Scenografia : **MIHAI PASTRAMA-
GIU.**

Interpreți : **MIHAI PAUNESCU,
TOMA VASILE, CONSTANTIN
GHINIȚĂ, STELA GHERASIM, CĂ-
TĂLINA BELENCHI, ALEXANDRU
STAMATE, CONSTANTIN MĂRU.**

Pe Constantin Măru l-am mai remarcat în urmă cu câțiva ani. El este, incontestabil, un actor care știe să-și pună în lumină talentul de care dispune. Într-o trupă mai ambițioasă, Constantin Măru ar concura cu colegii săi de generație din teatrele bucureștene.

În textele lui Dumitru Solomon, pe care a ținut să le și regizeze, Constantin Măru a ales un limbaj scenic cât mai puțin echivoc și, în același timp — prin dese apeluri la pantomimă —, apt de a fi receptat pe orice meridian. De fapt, spectacolul a redemonstrat că Dumitru Solomon este un dramaturg cu care putem „să vizităm“ oricare scenă a lumii.

SCHIȚE

de **I. L. Caragiale**
Teatrul Național din Cluj-Napoca

(„Situațiunea“, „Atmosferă încărcată“, „Ultima oră“, „O lacună“)

Regia : **ALEXANDRU DABIJA.**

Interpreți : **ION MARIAN, TU-
DOREL FILIMON, DOREL VIȘAN,
GELU BOGDAN IVAȘCU, OCTA-
VIAN LĂLUȚ, TOTU COLOMAN,
VICTOR NICOLAE, MARCEL IUREȘ.**

Premiul I, primit (pe drept cuvânt) de acest spectacol, răspunde de fapt ideilor dramaturgice interesante, pe care atât de tânărul și ambițiosul Alexandru Dabija a știut să le smulgă din textele — se pare — încă insuficient sondate ale lui Caragiale. Replica ambiguă, cu apropouri la un trecut mai apropiat, prezența spon-

tană a „studentilor“ (anume interpretați pentru a ne aminti că opera lui Ion Luca Caragiale este o permanență a vieții, și nu numai a literaturii) ne-au dăruit o reconfortantă senzație de prospețime teatrală. Marcel Iureș, în acel chelner care „doarme pe el“, a adăugat o variantă aproape nouă excelentelor modele din vremea filmului mut.

CUIUL SAU IEPURII
de Dumitru Radu Popescu
Teatrul Bacovia din Bacău

Regia : **I. G. RUSU.** Scenografia :
GLORIA GĂMULEA-IOVAN.
Interpreți : **ANCA ALECSANDRA,
MIRCEA CREȚU.**

Această premieră absolută, dacă n-a fost urmărită de asistență cu sufletul la gură, a avut totuși, în substanța ei, ciudata atmosferă a unei partide de tenis. Prelucrînd vechiul motiv al păcălitorului păcălit, într-un fel de temă modernă (ce s-ar putea numi a criminalului travestit în victimă), Dumitru Radu Popescu pune la încercare, în textul *Cuiul său iepurii*, un întreg arsenal de tehnici dramatice mai mult sau mai puțin cunoscute, dar bine încheigate într-o tragi-comedie (cu mult umor negru) de scurt metraj, pe lungimile de undă ale Agathe Christie.

Dacă „monstrul“ lui Mircea Săndulescu era *decupat* din faptul divers cotidian, cel al lui D. R. Popescu este *închis* pentru galeria maniacilor criminali de maxim rafinament și viclenie. Acest personaj aparține numai imaginarii și el trebuie să existe în text pentru a da naștere unei ecuații capabile să stîrnească torențial pofta de joc a actorilor și să ațîțe, la alte cote, starea de interes a spectatorului. Textul este unul dintre cele mai teatrale ale dramaturgului.

Mircea Crețu este însă un actor prea puțin dăruit de natură, pentru un rol ca Arbăgian. Patetic și răstit, Mircea Crețu a stricat echilibrul acestui inedit cîntar de perfidii ale lui D. R. Popescu. Anca Alecsandra, în schimb, s-a „olivizat“ (pentru că interpretează o Olivie, nu ?) atât de natural, încît premiul juriului îi aparține pe bună dreptate. Gloria Gămulea-Iovan ne-a prezentat o scenografie neconvențională, demonstrîndu-ne astfel că știe bine ce semnificație are *Cuiul*.

PENTRU PUȚINUL CÎNTEC...
Spectacol-coupé
Teatrul de Stat din Oradea

Regia : **MAGDA BORDEIANU.**
Scenografia : **VALERIU CRISTIAN.**
CERȘETORUL

SAU CÎINELE MORT
de Bertolt Brecht
În românește de **PETRE STOICA.**
Interpreți : **RADU VAIDA, LIVIU ROZOREA.**

PICNIC PE CÎMPUL DE LUPTA
de Fernando Arrabal
În românește de **ALEXANDRU BACIU.**

Interpreți : **MIRCEA CONSTAN-
TINESCU, LIVIU ROZOREA, ANCA
MIERE-CHIRILĂ, RADU VAIDA,
VIOREL CORNEA, BALTAZAR
IUHAS, PAVEL MAIER.**

„Coupé“-ul orădean (o simbioză, cu obscură intenție, între Brecht și Arrabal) ne-a dezamăgit. Oricît de antirăzboinic era mesajul spectacolului (deci o problemă de mare interes), tentativa regi-zoarei Magda Bordeianu, de a ne releva un punct de vedere personal, n-a reușit. Intențiile acestei profesioniste au rămas obscure și din cauza unor pripeli în munca de pregătire a spectacolului. Scenografia a fost punctul cel mai slab al acestei prezențe orădene. Actori meritoși au pierdut șansa de a fi remarcați, înscriindu-se într-un joc fidel viziunii directorului de scenă și (poate) tocmai de aceea, lipsit de personalitate.

LA DOI PAȘI, ORAȘUL
de Iosif Costinaș
Teatrul Național din Timișoara

Regia : **EMIL REUS.**
Interpreți : **DANIEL PETRESCU,
ION HAIUDUC, TRAIAN BUZOIA-
NU, GEORGE LUNGOCI, DUMITRU
CRIȘAN.**

O deziluzie completă ne-au oferit (spre sincerul nostru regret) reprezentanții Naționalului timișorean.

Un text văduvit de orice calitate, subdezvoltat artistic, prefațat cu tupeu de însuși autorul său, un debutant care a ținut să ne spună că „am văzut cu propriii-mi ochi cîtă literatură dramatică uscată, convențională, de circumstanță s-a scris, se scrie, se publică și se joacă și care, în mare măsură, alungă publicul din sălile de spectacole. Dar totodată, la antipod“ — oh, da, la antipod — „artiști ai cuvîntului, într-adevăr conștienți de menirea lor, țin piept cu o superbă dîrzenie imposturii și inflației de cuvinte. Din fericire, și unii dintre aceștia sînt publicați ori jucați, scrierile lor întreținînd gustul și dragostea publicului pentru teatru, pentru fluxul de idei și de sentimente pe care acesta trebuie să-l transmită“.

Iosif Costinaș își denumește producția așa-zis dramatică un *teatru al firescului*, avînd și ambiția de a deveni deschizător de drumuri. Actorii — victime ale textului și ale unei mizanscene care nu știe să găsească un cod de comunicare scenică — au evoluat într-un cadru scenografic ce ar putea rămîne, pentru un altfel de spectacol, realmente interesant.

Paul Tutungiu

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

Profesorul Mircea Mancaș a împlinit 75 de ani. Îi a-dresăm vechiului și stator-nicului nostru colaborator cele mai calde urări de bine, din partea întregului colectiv redacțional! ● Paul Findrihan ne înfor-mează că, la Piatra Neamț, a avut loc premiera spec-tacolului Dulcea ipocrizie a bărbatului matur de Tudor Popescu, în regia lui Eduard Covali și sce-nografia lui Vintilă Făcă-ianu. Ne-am împăcat, așa-dar, Paul Findrihan? ● A apărut nr. 50 al „Caie-

tului Teatrului Național“ ● Teatrul de păpuși din Cluj-Napoca împlinește în curînd trei decenii de ac-tivitate. La mulți ani, pă-pușarilor! ● Teatrul Giu-lești, care promovează consecvent dramaturgia o-riginală contemporană, a început repetițiile cu Echi-pa de zgomote de Fănuș Neagu (regia, Alexa Visa-riou) și Noaptea pe asfalt de Theodor Mănescu (regia, Tudor Mărăscu). Suratele bucureștene care se plîng că nu găsesc piese bune ar trebui să ia aminte. ●

Revista „Vatra“ publică în numărul 2 (februariu 1980) un foarte interesant dialog Marin Sorescu-Dorin Tudoran. În același număr, Ion Calion sem-nează un pertinent și cu-rajos articol pe probleme de teatru, intitulat „La Bacău, actori și critici“ ● Teatrul de Stat din Ara-are un nou director : Ovi-diu Cornea. Îi dorim, la început de drum, în-țelepciune și răbdare. ●

(Continuare la p. 34)

VIRGIL MUNTEANU

The quick brown fox jumps over the lazy dog

Ce-o fi cu titlul ăsta? veți întreba. Vă spun eu îndată, numai să nu uit o întâmplare adevărată, petrecută nu cu mulți ani în urmă. Absolut adevărată, vă rog să mă credeți. Un foarte cunoscut, azi, critic literar, pe atunci student la filologie și mare iubitor de teatru, a făcut o prinsoare cu prietenii lui: că se prezintă la examenul de actorie, la Institutul de teatru, și că trece examenul. Amuzați, prietenii au ținut prinsoarea. Nu-i acordau nici o șansă. Pe cât era studentul nostru filolog de frumușel, deștept, bine legat, plăcut, pe atât vorbea de prost. Sisii, stilcea cuvintele, șuierându-le. Era un chin să-l înțelegi. Bun. Și-atunci, ce-a făcut? A scris el însuși o poezie, un lung poem, din care lipseau consoanele inaccesibile pronunției lui. Adică, nici un cuvânt din poem nu avea în compunere sunetele s, ș, ț, x, z. S-a prezentat în fața comisiei, a recitat cu inteligență, cu talent poemul și... a câștigat prinsoarea.

Bine, dar ce e cu titlul? Vă spun eu îndată, numai să nu uit o altă întâmplare. Cu mulți ani în urmă, o mare actriță, nevasta unui important poet și dramaturg, avea necazuri cu criticii de teatru. Ce artistă minunată, scriau ei, în cutare sau cutare ea fost cu totul magnifică, păcut că graseiază. Și, atunci, importantul poet și dramaturg a scris o tragedie în cinci acte, în versuri, care avea o particularitate: principalul rol feminin, rol covârșitor, cu

lungi tirade, cu sute de versuri, nu avea nici o vorbuliță care să aibă în alcătuire pe r. Criticii au înghițit în sec și au spus: bravo, cu r și fără rezerve.

Ce au toate astea cu titlul? Au, dacă mă lăsați să vă mai spun o întâmplare, pînă n-o uit. Să tot fie trei lustri, de cînd, într-o bună zi, profesorii de actorie au observat, vă închipuiți cu ce sentiment, că un student-actor are un picior mai scurt. Să-l dea afară, s-ar fi făcut de ris, studentul era în anul patru. Cum a făcut el ca să nu se observe, atîta amar de vreme, a fost și rămîne taina lui. Dar, așa, șchiop, a ajuns actor. Intre timp s-a apucat de altele, nu mai urcă pe scenă, dar, vorba e, a ieșit el, șchiopul, actor? A ieșit! Aș mai avea să vă spun cîteva întâmplări, dar am bănuiala că veți să știți ce e cu titlul. Ei bine, cu titlul, lucrurile stau așa. Eram la premiera unui spectacol într-un teatru important, mi-a sărit în ochi (mai bine zis, m-a izbit în urechi) un fapt: toți, absolut toți actorii din distribuție aveau defecte de vorbire; glasuri gîjuite sau stinse pînă aproape de mușenie, fălci încleștate, lăsînd vorba să se strecoare chinuit, peltici, fonși și sisiiți își dăduseră întîlnire pe scenă. Era o paradă jalnică. Părea o orchestră care încearcă să dea un concert pe instrumente recuperate dintr-un sinistru. Exact: un concert susținut de interpreți buni, talentați, conduși de o baghetă pricepută, dar

cîntînd pe instrumente infundate sau avînd coardele rupte, sau cutiile de rezonanță plesnite, sau alături mîncate de rugină. Instrumentul, bată-l norocul, purta toată vina. Legat de aceste întâmplări, care de care mai adevărate, mi-a venit în minte o întâmplare. Un englez isteț, care lucra la o fabrică de mașini de scris, pus acolo să fie un fel de controlor de calitate, pus acolo să verifice dacă fiecare mașină de scris ieșită de pe banda de montaj are claviatura întreagă și toate literele la locul lor, altfel spus, pus acolo să stabilească exact dacă, pînă să înceapă să scrie, fiecare mașină poate să scrie, a născocit o propoziție pe care, de atunci, toți controlorii de mașini de scris și toți depanatorii o folosesc neabătut și cu eficiență. A născocit propoziția din titlu: THE QUICK BROWN FOX JUMPS OVER THE LAZY DOG, adică, aproximativ, Vulpea cea brună și iute de picior sare peste ciinele cel leșe.

Propoziția, banală, dacă nu absurdă, are o virtute unică. Ea conține toate, absolut toate literele alfabetului englez. Ajunge s-o scrii, o dată cu litere mari, o dată cu litere mici, ca să-ți dai seama dacă mașina funcționează bine, dacă are claviatura în regulă și toate literele la locul lor. Un test perfect. Mi-am spus atunci, în acea împrejurare nu prea veselă, că cei dornici să devină actori trebuie să fie supuși unui test mult perfecționat, unui test care să nu lase să scape examinătorilor nici un defect al candidaților la actorie, unui test care să aibă simplitatea și suplețea propoziției istețului englez. Aveți vreo propunere?



Cenaclul dramaturgilor

(3)

31 martie 1980



Cea de a treia ședință a Cenaclului dramaturgilor, a fost cel puțin la fel de interesantă ca precedentele. Alături de alți cunoscuți scriitori, a participat și tovarășul George Macovescu, președintele Uniunii Scriitorilor.

Piesa în trei acte Misterul Agamemnon a fost citită nu de actori, ci de autor, Iosif Naghiu. Discuțiile asupra textului au fost conduse de Radu Popescu, președintele Cenaclului, după „obiceiul” pe care criticul deja l-a încetățenit, al dezbaterilor cu replici prompte și nu al solemnității reci. Iată filmul (rezumat) al intervențiilor :

PAUL TUTUNGIU : „Naghiu este un dramaturg important al generației sale și personal îi port multă prietenie. Așteptam, și mai aștept încă, textul care să-l definească cuprinzător. Nu cred că **Misterul Agamemnon** este acel text. Sint, în această piesă foarte lungă, modalități de expresie dramaturgică parcă decupate intenționat din Thornton Wilder și J. B. Priestley : or, anularea granițelor timpului și spațiului (modalitate care definea, între cele două războaie mondiale, un anumit teatru de avangardă) nu mai constituie de mult și pentru nimeni un procedeu modern. Deci Naghiu nu vine cu ceva nou în materie de construcție a unui op teatral. Multe din glumele presărate nu au spirit. Episodul cu farfuriile goale, de asemenea, nu este al lui Naghiu“.

IOSIF NAGHIU : „Dar al cui ?“

PAUL TUTUNGIU : „Al lui Elio Vittorini. Citește **Acești sărmani elefanți**. Sau du-te la Reșița, unde un tânăr regizor a dramatizat și pus în scenă acest roman. Oricum, **Misterul Agamemnon** mi se pare mai mult un eseu. Replicile așazise cu bătaie la realitatea imediată nu sint bine asimilate în textura piesei. Dacă ar fi fost însoțit de muzică, aș fi văzut în acest text o anume tentativă actuală de vodevil. Nu cred că dacă sint în cenaclul nostru, acum, zece regizori, mai mult de doi dintre ei se vor încumeta să ducă tratativele unei înscenări. Remarc arta în sine a unor replici din textul lui Naghiu“.

GHEORGHE DUMBRĂVEANU : „O piesă foarte consistentă, de foarte bună calitate... Undeva Naghiu este influențat de o filozofie existențialistă. M-a emoționat din punct de vedere literar-dramatic“.

PAUL CORNEL CHITIC : „Stimate al meu coleg : din mai multe puncte de vedere, sint foarte nedumerit. Nu cunosc miza textului. Sint în acest text trei grile,

trei distanțări... Ce anume te-a determinat să te ascunzi după cele trei grile, ce anume te-a îndepărtat în spatele lor, ce-ai vrut să comunici? Pentru că, în numele a ce și al cui vorbești? Textul dimitale a trenat foarte tare, multe glume sînt răsuflete. Ai renunțat la umorul adevărat și profund, care îți este de fapt propriu“.

TRAIAN ŢELMARU : „Iosif Naghiu ne-a dat un adevărat spectacol și nu numai o simplă lectură. Textul este de cea mai bună calitate. Mă deosebeste de cei care cred că piesa nu este teatrală. Piesa este foarte spectacular construită, nu în detrimentul valorii ei literare. Există aici un anumit spirit pamfletar. Actorii o vor juca, desigur, cu plăcere. Am avut o mare bucurie venind la acest spectacol-lectură“.

TRAIAN MUNTEANU : „Ceea ce ne propune autorul nu este o noutate în sine. Însă mă întreb : noi doar demitizăm, nu propunem și mituri noi? Textul mi-a plăcut în general. Deși actul doi e foarte lung, te alungă, finalul, ultimul act, m-au atras“.

LIA CRIȘAN : „Piesa se înscrie în categoria celor care trebuie citite cu propriii ochi, pentru că tinde spre eseu“.

CONSTANTIN RADU-MARIA : „Am fost derutat, după ce am ascultat piesa. Am meditat asupra personajelor care vin direct din mit. De ce a plecat Agamemnon de la Troia?“

O VOCE DIN SALĂ : „Pentru că s-a terminat războiul“.

CONSTANTIN RADU-MARIA : „Pentru că nu era un erou. Soarta lui este neeroică. El moare acasă. Agamemnon a pătruns într-o lume derizorie prin repetabilitatea de tip teatral a unei acțiuni tragice, derizoriu de care el însuși se contaminează. E lumea lipsită de valori a Clitemnestrei, ce se degradează prin spectacol. Autorul a vrut și a reușit să scoată farsă din tragedie. Și piesa lui este o farsă tragică. Piesa ar trebui scurtată la jumătate. Ideea a fost mai greu de reținut, așa cum a fost piesa scrisă, așa cum a fost citită. Poate dintr-un soi de timiditate, onestitate, părțile mai frumoase ale textului, Naghiu nu le-a accentuat“.

EUGEN ŢERBĂNESCU : „Sînt, în piesă, două cuvinte care încep cu litera A. Armată și Arta. Între aceste două cuvinte-idei trebuie să căutăm și să înțelegem cheia piesei“.

PAUL ANGHEL : „Piesa mi-a dat unele satisfacții, chiar vii și unele mari insatisfacții și nedumeriri. Nedumeririle și insatisfacția mea țin de structura acestui text, de aporiile pe care le propune piesa. Situația existențială a eroului mitic Agamemnon nu admite parodia; vodevilul, da. Dificultatea provine și din

faptul că povestea este foarte stufoasă. Redus la elementar, subiectul, înfățișat schematic, ar fi acela al unui om care își încurcă posteritatea. Ar fi trebuit să aflăm că cei care poartă mitul mai departe poartă un mit fals. Rămîn multe nedumeriri și îl rog pe Naghiu să încerce să ni le spulbere“.

ȘTEFAN DIMITRIU :

„Despre-Agamemnon, meșter în războaie, Nu știm dac-a murit în pat sau baie. Dar Egist are astăzi alibiul :

Căci sigur e că l-a ucis... Naghiu“.

I. D. ŢERBAN : „Piesa lui Naghiu este un joc intelectual-dramatic de cea mai bună calitate. S-a emis ideea că nu este scenică. Nu cred. De multe ori, piese de foarte bună calitate sînt ocolite de teatre sub motivul că nu sînt scenice“.

FLOREN TORNEA : „Există într-o piesă a lui Naghiu, aflată permanent pe scenă, în fața acțiunii care se desfășoară, un cufăr, despre care nu am aflat nici pînă azi, ce caută acolo. Nu cumva era acest cufăr **Misterul Agamemnon**? Părerea mea este că ne aflăm acum în fața unui elogiu adus de Naghiu teatrului. Naghiu nu demitizează. Agamemnon vine acasă **după** ce mitul lui a pătruns în teatru. Adevărul teatrului îl copleșește pînă la urmă și-l determină să se convertească la adevărul imediat. Îi string mîna lui Naghiu din două motive : 1) literatura lui este de înaltă clasă ; 2) în aceste momente, cînd se cultivă mai puțin literatura în teatru, Naghiu ne dă și literatură și teatru.“

RADU F. ALEXANDRU : „Cea de a treia ședință a **Cenaclului dramaturgilor** îmi reconfirmă un sentiment : lipsa unor criterii, a unor norme unice în judecarea unor piese. Piesa lui Naghiu mi se pare foarte interesantă. Mitul se consumă pe scenă. Piesa se consumă în culise. În paranteză, îmi permit să cred că tragicul presupune o relație, iar relația presupune un accent. În legătură cu întrebarea lui Chitic : Agamemnon, evident, nu este Agamemnon, el este «firul de praf» din toate timpurile. Evident, **Misterul Agamemnon** este o piesă existențialistă, tulburătoare. Ea aduce și grandoearea și banalitatea și chiar vulgaritatea. Repet : piesa se consumă în spatele mitului“.

DOREL DORIAN : „Agamemnon se întoarce după consumarea legendei sale, într-un alt timp istoric. Adevărul istoric este forțat să intre în adevărul legendei. Ideea piesei este clară. De scris, Naghiu știe să scrie. Dar cui se adresează piesa? La un spectacol cu acest text trebuie să vii pregătit, cu mitul elin (al eroilor din Micene) bine lecturat, inclusiv teatrul marilor dramaturgi ai antichității. Sigur că ideea lui Florin Tornea este foarte frumoasă. Oricum, Naghiu ne propune un joc care merită să fie urmărit“.

DORU MOȚOC : „Aș fi foarte fericit dacă stimații colegi ar încerca să discute piesa citită și nu să-i impună acestui text idei dramaturgice mai mult sau mai puțin interesante. Dacă ar fi să ne raportăm la modalitatea de construcție, piesa lui Naghiu ar putea fi socotită, în mod fals, ca un text de avangardă. Piesa lui Naghiu este, din acest punct de vedere, chiar cuminte. Ea nu constituie un element de discontinuitate. Lucrarea de față este un poem și totodată un pamflet. Pe de altă parte, am senzația că Naghiu a tras cu tunul după vrăbii. Sigur că se poate scrie și teatru de replică. Chiar plăcut. Dar ajunge oare aceasta pentru un spectacol de teatru ?”

LAURENȚIU ȚILICI : „Vă mărturisesc că am un moment de stînjeneală în legătură cu folosirea cu prea multă ușurință a unor idei despre mit și demitizare. Eu întreb școlărește : care mit ? S-a spus aici : adevăr istoric. Eu întreb : care ? Decorul piesei lui Naghiu este tragedia greacă veche, în care intră un om. El nu este **accentul** piesei, ci **actorul** piesei. În această piesă există o tragedie jucată de niște oameni care n-au nici o secundă impresia că trăiesc o tragedie. Unul din sensurile interesante ale piesei ar putea fi condiția teatrului. Toată piesa aceasta este o cădere a tragicului în derizoriu. Tragicul este irepetabil, iar ce fac personajele în text este foarte repetabil.

Un alt registru al textului este tentativa parabolei. O parabolă însă, pentru a rămîne ca atare, trebuie să nu aibă nici un element în plus. Naghiu a fost furat de plăcerea de a spune niște lucruri cotidiene. Textul este scos în felul acesta din parabolă. Mai există un registru în prolog. De la prolog la actul trei, este o prăpastie. Actul trei încearcă prea tirziu o recuperare. Este de tapt o revigorare a tragicului uman prin inventarea inversului său. Textul are lungimi nefirești. Asta nu ne împiedică să remarcăm că Naghiu este un calofil. Tipul lui de construcție dramaturgică nu este de avangardă : e un text Diderot, de la cap la coadă, numai că la Naghiu nu se vede teza. Apropo de umor : pe Naghiu nu-l prind glumele groase. Dacă tonul a fost în seara aceasta mai violent, este pentru că toți am venit aici cu sacul la pomul lăudat”.

IOSIF NAGHIU : „Cred că răspunsul cel mai potrivit, la întrebarea lui Chitic, l-a dat tovarășul Tornea. Citind textul, nu întîmplător l-am imitat pe Caragiu. Faptul că personajul Agamemnon poate fi interpretat în fel și chip nu mi se pare a fi o problemă interesantă”.

Mircea Rareș

Replica serii : „Ce fel de tip este Agamemnon, ce fel de erou al epocii noastre ?”

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

(Continuare din p. 30)

Eleva Corina Șchiopu din Timișoara, răspunzînd apelului nostru, ne-a trimis un exemplar din almanahul „GONG '80“, care nu se mai găsește la chioșcuri. Îi mulțumim și îi promitem că nu vom uita să-i trimitem Almanahul „GONG '81“, așa cum ne-am angajat. ● Din emoționanta scrisoare a elevei Corina Șchiopu mai aflăm, printre altele, că idolul ei, Dem. Rădulescu, s-a născut (dacă ar fi să ne luăm după „Dicționarul actorilor de film“) la 31 septembrie 1931. Cum luna septembrie are numai 30 de zile, grațioasa noastră corespondentă se întrebă dacă Dem. Rădulescu s-a născut, într-adevăr. Spre deosebire de dumneaei, noi ne întrebăm dacă nu cumva s-a născut de mai mul-

te ori, că prea e prezent în multe locuri deodată.

● *Teatrul de păpuși din Oradea prezintă spectacolele Cinci băieți, toți isteți de Emanoil Engel, după Clemens Brentano (secția română) și Dulcea farfurie zburătoare de Gianni Rodari (secția maghiară) ● De la păpușării botoșăneni aflăm că repetă Biroul detectivilor particulari de Ryszard Ratuszenski, în regia lui Ion Puiu Stoicescu și scenografia Irinei Borovschi. ● FAIMA mulțumește tuturor celor care au răspuns invitației noastre de a formula observații critice și de a face sugestii cu privire la „Almanahul GONG“. Mulțumește în special lui Mihai Petrovici, ale cărui sugestii vor fi luate în seamă. ● Și, fiindcă veni vorba despre al-*

manah, așteptăm la redacție fotografiile, cît mai multe fotografii din spectacolele teatrelor de pe cuprinsul țării. Ne sînt foarte necesare pentru ilustrarea almanahului „GONG '81“ ● Ștefan Lenkisch și Costel Popovici au scris o piesă pentru marionete și o repetă la Teatrul „Tănărăică“. Piesa se numește Boroboacă. ● Actrița Tina Ionescu-Demetrian de la Teatrul Național e prezentă în librării, cu volumul de versuri „Această albă, simplă floare“. ● Debut editorial al dramaturgului Nelu Ionescu. Găsim în librării volumul său „Pledoarii“. ● Ioan Ieremia repetă, la Teatrul Național din Timișoara, piesa Mobilă și durere de Teodor Mazilu. ●

(Continuare la p. 80)

IDEI LA RAMPĂ

■ N. TERTULIAN

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

Exercițiul cronicii dramatice timp de aproape un deceniu i-a îngăduit lui Camil Petrescu să formuleze treptat un număr de idei originale cu privire la arta regiei și a jocului actoricesc, pe care va încerca să le sistematizeze ulterior în diverse texte, printre care și notele pentru „seminarul de regie experimentală” (1945—1946). Într-o „cronică teatrală” din *Argus* găsim, de pildă, la un moment dat, observația retrospectivă: „...de ani de zile, aci în coloanele «Argus»-ului, luptăm împotriva odioasei «dicțiuni» care e fără îndoială cea mai mare nenorocire a teatrului nostru, căci înseamnă metoda de a rosti în parte cuvintele, fără să ții seama că fraza este organul esențial de expresie”¹. Elogiul cronicarului mergea de astă dată către jocul Luciei Sturdza Bulandra, prin care înțelegea să ilustreze justețea ideii sale generale: „d-na Lucia Sturza Bulandra a zguduit sala fără un cuvânt, fără o «mimică», printr-o simplă privire, o crispare a umerilor și pe urmă o destindere a întregului corp, care au spus mai mult decât orice strigăt”. Cu un prilej anterior el scrisese despre jocul aceleiași actrițe: „D-na Bulandra nu și-a cunoscut bine mijloacele... Arma d-sale în teatru ar fi trebuit să fie totdeauna surîsul. Surîsul ușor emoționat, generos și superior discret. Puține lucruri în teatrul nostru de azi trec mai cuprinzător rampa decât acest surîs al d-nei Bulandra. De ce o fi preferat d-sa de atâtea, de prea multe ori, agitația pa-

tetică, infinit inferioară ca artă și ca efect emoției surizătoare?”². Lui Ion Manolescu, pe care îl caracteriza în 1925 drept „unul din cele mai frumoase temperamente ale teatrului românesc”, nu ezita să-i indice fără menajamente o primejdioasă plafonare a jocului său, recomandându-i pur și simplu „să citească atâtea cărți, a căror ignorare nu poate rămâne nepedepsită”³. Jocul actorilor era judecat de cronicarul *Argus*-ului în funcție de exigențele interioare profunde ale personajelor incarnate (bineînțeleș, în cazul rolurilor de mare anvergură dramatică). O admirație constantă i se arăta lui G. Storin. Camil Petrescu era impresionat de „greutatea covârșitoare a sale personalități”, scriind în cronică din 7 septembrie 1925: „Acest artist merge spre culmi de artă neajunse încă în teatrul românesc”. Jocul lui Moissi în spectacolele trupei de la Vilna îl face însă să pună serios în discuție „legendele că avem cei mai buni actori”: „Iată însă că vine Moissi și timp de trei ani nici nu ne putem gândi să adoptăm repertoriul lui” într-atît amintirea jocului său e „doboritoare”⁴. Marioara Voiculescu, jucînd în travesti rolul principal din *Peer Gynt* de Ibsen (unul dintre marii autori favoriți ai lui Camil Petrescu), întru-nește elogiul superlativ al cronicarului: „Era de susținut o operă destul de retorică de la un capăt la altul. Numai temperamentul acestei actrițe — unic azi la noi între artiști și artiste — putea birui o asemenea greutate”⁵. Admirația pentru Aristide Demetriad, a cărei creație în *Hamlet* o va cita mereu ca memorabilă, nu-l împiedică pe cronicar să se distanțeze critic de interpretarea dată de actor lui Don Quijote. Autenticitatea structurală a personajului, cu liniile lui interioare bine definite, este confruntată cu imaginea lui scenică: Demetriad „n-a adăogat o nouă creație alături de *Hamlet* și *Vlaicu-Vodă*”, deoarece „l-am fi vrut pe cavalerul tristei figuri mai deșirat, mai exaltat, mai halucinat, ca să pară mai puțin fanfaron decât a părut în interpretarea d-sale”⁶.

² Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, *Argus*, XVI, 3756, 18 octombrie 1925.

³ Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, *Argus*, XVI, 3590, 9 aprilie 1925.

⁴ Camil Petrescu, *Trupa de la Vilna*, *Argus*, XVI, 3584, 2 aprilie 1925.

⁵ Camil Petrescu, *Teatrul Marioara Voiculescu*, *Argus*, XV, 3508, 31 decembrie 1924.

⁶ Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, *Argus*, XV, 3457, 29 octombrie 1924.

¹ Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, *Argus*, XVII, 4019, 13 septembrie 1926.

„Paginile de ciornă“ reproduse în „Teze și Antiteze“ sintetizează dezideratul fundamental al lui Camil Petrescu în materie de artă actoricească. Cel care nu va înceta să deplîngă pînă la sfîrșitul vieții absența unor interpreți de dramă pentru rolurile principale din piesele sale („carența interpretului principal“ va fi deplorată cu deosebire în cazul *Mioarei*, dar și al *Sufletelor tari*, unde „tot ceea ce voisem transcendent în ea s-a volatilizat, suflul de nebunie voit a rămas doar în textul scris“) va preconiiza mereu o schimbare de optică în criteriile de judecare a artei actorului: „În definitiv trebuie să se găsească modul ca în Conservator să fie admiși și oameni de cultură și inteligență excepțională. Sînt cîteva roluri în repertoriul mondial care nu merg fără asta. Pentru că la urma urmelor, actorul poate «face» pe oricine, — numai pe inteligentul, nu“⁷.

În cîmpul regiei teatrale, cronicarul dramatic se simțea incontestabil mai aproape de stilul regizoral al lui Paul Gusty decît de cel al lui Soare Z. Soare. Cel care căuta pretutindeni în spectacolul de teatru realizarea „fluxului interior“ al pieselor se arăta mai sensibil la realismul scenic al montărilor lui Gusty, decît la fantezia și grația multora dintre spectacolele realizate de Soare.

Leit-motivul cronicilor lui Camil Petrescu îl forma însă absența în teatrul românesc a unui autentic regizor de dramă (în 1936, el va păstra intactă observația formulată de nenumărate ori în articolele scrise în urmă cu un deceniu): „Trebuie să se știe că oricît de extraordinari regizori de comedie și înscenări fastuoase sînt azi în teatrul românesc — scria el în 1924 —, nu avem nici unul care să poată pune în scenă o dramă. Din cauza aceasta nu se poate juca la noi cu succes nici o dramă în sensul patetic al cuvîntului. Comedie, piesă spectaculoasă, tragedie chiar, cu d. C. Nottara, cîte vreți, drame însă nu“⁸.

Elogiile pentru Paul Gusty, ca și ambivalența judecăților despre Soare Z. Soare, ne îngăduie să pătrundem treptat în concepția despre regie a lui Camil Petrescu. Un spectacol cu *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, regizat de Gusty, atrage din partea cronicarului considerații de un interes mai general (piesa i se părea însă lui Camil Petrescu „departe de profunzimea“ și de „uriașa umanitate“ a operelor shakespeareene capitale): „Regia nu înseamnă numai un reflector și trei pereți

expresioniști, cît căutarea unui sens, canalizarea unei intenții, susținerea continuă de-a lungul replicilor a unui fluid de viață“. Paul Gusty ar fi avut poate „mai puțin temperament pentru dramă“, i-ar fi lipsit poate „viziunea proaspătă, fină și fantezistă a d-lui Soare“, „dar în realizarea unei comedii, în imprimarea unei mișcări convergente ansamblului e într-adevăr demn de a sta alături de Caragiale, cu care a colaborat atît... Ce a obținut în actul patru din casa lui Petrucchio e de o precizie, de o bogăție de efecte, de un adevăr aproape fără pereche în regia românească“⁹.

Cronicile teatrale acordau o atenție particulară *regizorului*, modului în care „structura semnificațiilor“ dintr-o piesă dobîndea o configurație proprie grație actelor de creație și invenție regizorală. În capitolul intitulat „Creația actorului și regizorului“ din fragmentele rămase inedite ale lucrării „Modalitatea artistică a teatrului“ (consultată de noi în manuscris la „Muzeul literaturii române“), el va defini rolul regizorului ca fiind de „a modifica *structura semnificațiilor* unei piese fără să se modifice *structura* devenită *pozitivă* prin înregistrarea ei... Inteligența unui regizor poate lumina cu intenție și iscusință într-astfel desigurile unei lucrări dramatice încît păstrîndu-și realitatea pozitivă ea să apară totuși alta, așa cum o lampă electrică luminează inegal părți dintr-un apartament“. „Trecînd repede peste anumite pasaje, concentrînd atenția (prin modificarea ritmului scenic) asupra altora, trecînd neobservate unele momente cauzale...“ regizorul re-crează expresiv textul „cel puțin cît un mare director de orchestră interpretarea unei simfonii“. Judecățile cronicarului erau orientate *in concreto* de asemenea principii. Scriind despre un spectacol cu *Patricia* de Victorien Sardou, el critica, de pildă, violent conducerea companiei Bularandra-Manolescu-Storin, deoarece nu ar fi știut „ce e o regie a textului propriuzis“: „Debitul verbal al celor ce jucau aseară — avea ceva spasmodic, de pian electric. Nici o gradație în joc, nici un gest neprevăzut, nici un accent omenesc, spontan¹⁰. Sînt, în asemenea observații fugitive, în *nucă*, exigențele acelei regii „substanțiale“, bazată pe ideile de „spontaneitate“ în jocul actoricesc, de „structură“ a spectacolului, de „ritm fenomenologic“, *id est* de organizare ierarhică a semnificațiilor dintr-o piesă, pe care le va dezvoltă mai tirziu.

⁷ Pagini de ciornă, în *Teze și Antiteze*, *Cultura Națională*, București, 1937, p. 320.

⁸ *Camil Petrescu*, *Argus*, anul XV, nr. 3451, 22 octombrie 1924.

⁹ *Camil Petrescu*, *Teatrul Național*, *Argus*, anul XV, 3439, 8 octombrie 1924.

¹⁰ *Camil Petrescu*, *Cronica teatrală*, *Argus*, XV, 3420, 15 septembrie 1924.

Judecățile despre spectacolele realizate de Soare Z. Soare sînt schimbătoare, dar se ghicește mereu, dincolo de admirația față de simțul plastic al regizorului (elev al lui Max Reinhardt), nemulțumirea că i-ar fi lipsit sensibilitatea pentru momentele de interioritate mai profundă, pentru pateticul conținut și pentru „dramele în conștiință”. Un spectacol cu *Bolnavul închipuit* de Molière, comedie în care Camil Petrescu vedea „ceva mai mult decît o farsă, dar nu prea mult”, trezea într-adevăr entuziasmul cronicarului pentru regia plină de fantezie a lui Soare: „...de unde ia acest tînăr regizor toată caldă vervă pe care o comunică ansamblului, acel minunat sentiment al grațiosului în absurd, atmosfera de poezie pe care o capătă întregul spectacol, ritmul susținut ca de un fluid interior? Numai sufletul unui creator poate da acestea. Nu se pot împrumuta”. (Era aci și un răspuns celor care-l acuzau pe Soare că ar imita pe regizorii străini).¹¹ Cu trei ani mai tîrziu, în 1927, după experiența eșuată cu reprezentarea *Mioarei*, pusă în scenă de Soare (peripețiile conflictului cu Soare sînt narate în memoriile *Fals Tratat pentru uzul autorilor dramatice*, reprodus în *Teze și Antiteze*), cel care remarcase nu o dată „fantezia funambulescă” și „verva îndrăcită” a atîtor spectacole montate de acest regizor (v. și cronica la *Kean* de Kasimir Edschmid după Dumas, unde vorbea de însușirile de mai sus, ca și de „dezvățarea savuroasă” a spectacolului), cronicarul distribuia altfel accentele, deplasînd centrul de greutate al aprecierilor în sens negativ, cu un exces însă datorat desigur și resentimentelor provocate de eșecul *Mioarei*: „...d. Soare Z. Soare e un regizor fantezist care în loc de asociații de idei, are asociații de forme și culori... amuzant și cu vervă, e incapabil de cel mai mic efort, de cea mai mică tendință de concentrare și organizare. Nu trebuie să i se dea pe mină decît opere fără conținut, mai mult decît piese. Nici chiar cu atîta conținut cît *Cyrano*...”¹²

Simțul artistic al lui Soare Z. Soare era o evidență pentru Camil Petrescu („E, orice s-ar spune, un artist”), dar cronicarul dramatic se simțea contrariat în principiile și exigențele sale cu privire la arta regiei. „Succesele d-lui Soare au loc alături de text și de actori”, scria el odată într-un text din „Rampa” dedicat

unor aspecte ale regiei contemporane¹³. Cronica cea mai interesantă o vom găsi, însă, cu prilejul reprezentării lui *Faust* de Goethe: implicațiile profunde ale piesei îi oferă lui Camil Petrescu prilejul unei confruntări elocvente între calitățile unui text superior și însușirile specifice ale unui regizor. Scriind despre spectacolul cu *Faust*, realizat de Teatrul Național în 1925, el va deplora de la început faptul că piesa nu a fost încredințată lui Paul Gusty, „el însuși un tip goethean”. Gusty ar fi avut „o minte uimitor de limpede, cu o vastă cultură”, „un temperament sensual în artă”, și o „înțelegere a tinereții”, care l-ar fi predestinat unei înscenări a lui *Faust* de o calitate superioară. Montarea lui Soare Z. Soare, „cînd expresionistă, cînd reinhardt-iană”, îi îngăduie lui Camil Petrescu să circumscrie limitele talentului acestui regizor. „*Faust* cuprinde, în partea întii, unice frumuseți de gândire superioară, de îndoială amară, de sarcasm, de frămîntare interioară. E pe urmă un dor voluptuos de viață, o bucurie de a trăi prin toți porii, o împletire incomparabilă de frăgezime, simplitate și candoare cu setea de plăceri a reîntineritului Faust, cu sensualismul lui cînd vulgar... cînd cald, înălțat și plin de poezie”.

Complexul de calități dramatice și tonalități afective al piesei era descris de Camil Petrescu în linii atît de apăsate pentru a evidenția decalajul între însușirile intrinseci ale textului și înclinațiile unui regizor ca Soare Z. Soare. După o analiză amănunțită a unor erori în înțelegerea stilizării expresioniste, cronicarul se decidea să accepte principiul „că nu trebuie să pretinzi unui artist decît realizări conforme însușirilor, posibilităților lui”: „Domnul Soare e neîntrecut cînd trebuie să realizeze o noapte simplu misterioasă, un interior numai de proporții, o scenă de grație prețioasă (ca în Molière, de pildă). Scena de biserică, cadrul piniței lui Auerbach și, dacă nu m-ar fi supărat arhanghelii, chiar tabloul prologului în cer au intrat perfect în mijloacele Domniei Sale și au fost impresionante”.

În ansamblu, spectacolul era însă respins, deoarece înclinațiile specifice ale regizorului ar fi sacrificat însușirile de senzualism luminos, „de cuvînt cu sevă și detaliu colorat” ale piesei, iar directorul Teatrului Național, criticat de a fi „încredințat... unui regizor care nu poate monta decît nopți, toată setea de lumină și tinerețe strălucitoare a d-rului Faust”¹⁴,

¹¹ Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, Argus, XV, 3410, 4 septembrie 1924.

¹² Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, Argus, XVIII, 4328, 21 septembrie 1927.

¹³ Camil Petrescu, *Umbră și lumină*, în *Rampa*, VII, 1225, 23 noiembrie 1924.

¹⁴ Camil Petrescu, *Teatrul Național*, Argus, XVI, 3727, 23 septembrie 1925.

La moartea lui Soare (în 1944), Camil Petrescu va deplînge, însă, într-un scurt necrolog, publicat în *Revista Fundațiilor Regale*, „sfîrșitul tragic al celui mai bun regizor pe care l-a avut teatrul românesc între cele două mari războaie“ (faptul că Paul Gusty a activat tot mai puțin în perioada interbelică a făcut din Soare „regizorul de bază“ al Teatrului Național). Judecata finală a lui Camil Petrescu menține în esență opiniile formulate în urmă cu două decenii: „Ca regizor, neglijînd uneori textul, Soare Z. Soare a fost mai presus de orice un mare poet al decorului; un neîntrecut artist al plastice scenei... A fost calomniat că se inspira din montările străine. De fapt, avea atîta gust și atîta finețe că ar fi putut da lecție uneori și străinilor“¹⁵. Cu două luni mai tîrziu, la moartea lui Paul Gusty, omagîind cu fervoare personalitatea regizorului, Camil Petrescu își motiva admirația și prin vechea sa idee despre relația text-regizor, pe care Gusty ar fi respectat-o în mod exemplar: „...nu-i plăcea prea mult această regie dintre 1918—1937, care se credea îndreptățită să maltrateze textul în favoarea înscenărilor fantasmagorice...“¹⁶.

Ar fi însă o greșeală să se deducă din asemenea afirmații o adeziune simplistă la teza „primatului textului“. Camil Petrescu a făcut eforturi susținute (manuscrisele sale pregătitoare ale unei „Quiddități a reprezentației dramatice“ stau mărturie) să definească și să circumscrie specificul „teatralității“ în raport cu textul dramatic propriu-zis. El nu numai că nu tăgăduia drepturile invenției regizorale, dar s-a străduit să definească în plan teoretic spațiul de desfășurare a creației regizorului. Punctele sale de reper erau cele două poziții antinomice: cea a „detronării textului“ și „independenței actorului“ (aci erau citați Gordon Craig, Tairov, Gaston Baty) și cea sintetizată într-o formulare extremistă: „actorii sînt sclavii textului“ (Jouvet, Gémier, Bernauer), poziții față de care el căuta să-și fixeze una proprie, intermediară.

Printre fragmentele sale inedite, descoperim chiar formulări radicale, care, luate în sine, ar părea să conteste teza „primatului textului“. Ele trebuie însă restituite contextului și urmărite în nuanțele lor importante. Pornind de la ideea că „textul este numai o parte din structura reprezentației“, Camil Petrescu scria în notele sale cu privire la „Modalitatea artistică a teatrului“: „Trebuie terminat deci cu obsesia textului. Deși textul scris

este esențial, el este însă insuficient, esențial insuficient, are nevoie de un *text complementar gîndit*, uneori mult mai întins, pe care principial autorul ar fi putut să-l descrie în paranteze mai bogate decît textul scris, dar care în genere nu e scris...“¹⁷.

În capitolul intitulat „Pantomima dublură“ din același manuscris, oprindu-se la rolul pantomimei în scenele mute ca mijloc esențial de expresie („Rolul pantomimei gîndite este esențial în teatrul... trebuie păstrată pentru momentele esențiale ale lucrării, tocmai fiindcă e un *mijloc foarte puternic*“), Camil Petrescu își reafirma ideea că în reprezentația teatrală „textul dramatic apare cîpșușit de o altă expresie, extrem de întinsă și intensă, care în genere reprezintă aportul regizorului și al actorilor. Este dacă se poate spune teatrul gîndit de Gordon Craig, conjugat cu textul ca să devină dramatic“.

Autor el însuși al unor texte parantetice de o mare bogăție și densitate a indicațiilor, promotorul „regiei substanțiale“ împingea lucrurile pînă la a arăta că preferă, în reprezentarea lucrărilor sale, „ca un eventual regizor să realizeze textul care urmează intențiile și viața indicate în paranteză, și nu textul vorbit...“

Motivația teoretică este plină de interes, deoarece ea sintetizează poziția lui Camil Petrescu în estetica teatrului, demonstrînd că el acorda mijloacelor extra-verbale de expresie un rol nu mai puțin important decît celor verbale, totul fiind subordonat complexului de intenții al autorului: „socotim că arta teatrului este mai curînd arta actului, decît arta cuvîntului, deci nu cum ni se pare că se crede îndeobște, cuvîntul nefiînd cu alte cuvinte decît completarea actului și întrucît este el însuși act. Sperăm că prin «acte» nu se înțelege, firește, «acte naturale», ci actele vieții substanțiale“¹⁸.

Descoperim, printre caietele și manuscrisele scriitorului recent publicate, o abundență de observații prețioase despre funcțiile regiei și arta actorului, concretizare a tezelor sale generale despre natura actului dramatic. O atenție particulară este acordată *ritmului*: ierarhizarea scenelor în funcție de semnificația lor, deosebirea de tempo și de accent între fazele acțiunii, precizarea „momentelor acute, intense“ și a momentelor secundare, trecerea rapidă peste scenele de conversație etc. Dramaturgul își nutrea

¹⁷ Camil Petrescu, *Modalitatea artistică a teatrului, manuscris inedit consultat de noi la Muzeul literaturii române*.

¹⁸ Camil Petrescu, *Notă regizorală, în Addenda la Falsul Tratat, Teatru, vol. III, Ed. definitivă, 1947, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, p. 523*.

ideile cu observații extrase din propria sa experiență. În „Caietul de regie autentică” găsim astfel exemplificată ideea distribuirii „accentului de semnificație”: „În piese ca *Suflete tari*, pretinse neapărat momentele de lirism muzical, ireal, desemnat”. Cheia unei interpretări juste a textului și a concretizării adecvate în jocul actorilor o formează precizarea și fixarea momentelor nodale: în *Suflete tari*, evidențierea momentelor de „idealism”, „antirealism” și „inactualitate” în structura principalelor personaje înseamnă a fixa în spectacol linia interioară a piesei. Și Camil Petrescu indică pentru fiecare personaj asemenea momente definitorii, prin articularea expresivă a cărora se va inculca sensul piesei: „la Ioana (lectura); Culai (luna), Andrei (scena resemnării), Fata (resemnată), Prințul, Ioana (ce sîntem toți acolo)”¹⁹.

În marile texte dramatice, problema centrală a regizorului era să evidențieze „sensul transcendent al piesei”. Contrariat de neînțelegerea manifestată de mulți critici față de valoarea unei capodopere ibseniene ca *Hedda Gabler*, el indica astfel structura personajului, fără de înțelegerea căruia orice înscenare răminea iremediabil caducă: „ea nu se vrea decât în zona «Frumuseții», a «gestului pur», «dincolo de bine și de rău», neapărat inumană. Este rudă cu mindra și inaccesibila Hérodiade a lui Mallarmé...”²⁰ (Să menționăm aici că o recentă înscenare a *Heddei Gabler*, văzută de noi la Akademie-Theater din Viena, cu toate calitățile ei remarcabile, nu reușea să pună „accentul de semnificație” convenit tocmai pe momentele-cheie, de care era legată evidențierea a ceea ce Camil Petrescu numea „sensul transcendent” al piesei.)

În selecția actorilor, moment decisiv al actului regizoral, fizicul lor juca pentru Camil Petrescu un rol de prim plan. El nu ezita, de altfel, să vadă în efectele prezenței nemijlocite a actorului, cu farmecul și personalitatea pe care le iradiază, o superioritate specifică a teatrului față de toate celelalte arte. „O actriță frumoasă a intrat în scenă și simpla ei prezență scutește pe autorul dramatic de lungile descrieri ale romancierului... Posibilitățile de exactitate desăvârșită, ades în detaliu, cu expunerea intuitivă și sintetică deodată într-un lapsus de timp relativ scurt, arată superioritatea teatrului asupra tuturor celorlalte forme de artă”²¹.

¹⁹ Camil Petrescu, *Caiet de regie autentică*, în vol. Documente literare, p. 418.

²⁰ Camil Petrescu, *Iar Hedda Gabler*, în *Lumea*, I, 10, 25 noiembrie 1945.

²¹ Camil Petrescu, *Teatrul*, nu numai trăit, ci gândit, în Documente literare..., p. 381 și 383.

Sarcina regizorului în selecția actorilor e dificilă, deoarece rareori aptitudinile actorului coincid cu însușirile rolului. Scriind despre Emma Gramatica în *Nora* de Ibsen, cronicarul teatral al *Argus*-ului îi recunoștea mării actrițe meritul de a fi pus în valoare nu doar „feminismul” Norei, dar și „feminitatea” ei; nu se putea însă abține de a remarca decalajul dintre vârsta actriței și cea a personajului, imaginându-și ce a fost în tinerețe rolul, cînd „acest neastîmpăr scenic se întrupa într-un trup care inspira dorințe și pasiuni. E o melancolie nefirșită să vezi că mai tare decât însuși geniul sînt legile materiei”²². Un text intitulat „Text și regizor” enumera spiritual contrasensurile rezultate din incompatibilitățile, oricît de mici, dintre fizicul actorului și natura personajului încarnat: „Actorul pasionat și cald e prea mic de statură, ar fi ridicul lîngă actrița înaltă, iar cel înalt e mlădios ca un morcov. Actrița de temperament și slabă și rolul cere «une belle femme», altminteri nu se poate realiza atmosfera... etc.”²³.

Adversar a tot ceea ce este automatism, rutină și poncif în jocul actorului, Camil Petrescu a propus în notele pentru „seminarul de regie experimentală”, dar și în manuscrisul inedit al „Modalității artistice a teatrului”, un complex de indicații destinate să se constituie într-o tehnică apropiată a artei actorului. Emoția stimulată de o bogăție de reprezentări, cu alte cuvinte, trăirea intens dirijată de gîndire, se afla în centrul interesului său. Un număr important de concepte populează micul său manual de „arta actorului”. Distingem, printre ele, noțiunea de „lavis” al fiecărui rol, „pragul emoțional” sau „tonusul” (înțeles ca o specifică nervozitate): în cazul *Sufletelor tari*, autorul indică drept „lavis” al principalelor personaje „orgoliul Ioanei, timiditatea lui Andrei, a Elenei, melancolia la Boiu, la Magda (devenită în varianta finală Maria Sinești — n.n., N.T.), verva lui Culai”. Rolul „pantomimei dublură”, cu alte cuvinte ansamblul gesturilor în momentele de tăcere, compunerea personajului în clipele cînd „ascultă” replicile celorlalți, prezența sa intensă în scenele cînd reacționează exclusiv cu mijloace extraverbale, rolul „punctuației dramatice”, înțeleasă ca tehnică a respirației, a accentului în frază, a variației debitului, indicarea mijloacelor de a face transparente prin priviri, prin mișcarea corpului, prin mimică, emoția și gîndirea, sînt doar cîteva dintre principalele sale contribuții la unul dintre cele mai importante capitole ale unei autentice științe a teatrului.

²² *Cronica teatrală*, în *Argus*, XVIII, 4376, 16 noiembrie 1927.

²³ Camil Petrescu, *Text și Regizor*, în *Teze și Antiteze*, ed. cit., p. 316—317.

colocviile revistei

TEATRUL

1

VALORIFICAREA SCENICĂ A DRAMATURGIEI ORIGINALE

17
martie
1980

Au răspuns invitației de a participa la acest prim colocviu trimestrial al revistei: Radu F. Alexandru, Andrei Băleanu, Margareta Bărbuță, Radu Beligan, Victor Bibicioiu, Magdalena Boianțiu, Paul Cornel Chitic, Lia Crișan, Elena Deleanu, B. Elvin, Galfalvy Zsolt, Mariana Ioan, Horia Lovinescu, Doru Moțoc, Iosif Naghiu, Florian Nicolau, Adriana Popescu, Dinu Săraru, Vladimir Simon, Natalia Stancu, Tudor Steriade, Leonida Teodorescu, Mihaela Tonitza-Iordache, Radu Walter, Ion Zamfirescu, precum și D. R. Popescu, prin corespondență. Au mai fost invitați și alți dramaturgi, critici, directori de teatru, activiști culturali, care, din diferite motive, n-au participat.

Din partea redacției au fost prezenți: Radu Popescu, redactorșef, Theodor Mănescu, Florin Tornea, Valeria Ducea, Mira Iosif și Paul Tutungiu.

Publicăm stenograma dezbaterilor *

**REDACȚIA PRIMEȘTE, ÎN CONTINUARE, SPRE PUBLI-
CARE, NOI PUNCTE DE VEDERE PE MARGINEA PROBLE-
MELOR DISCUTATE.**

Radu Popescu:

„problema numărul 1 —
dramaturgia originală”

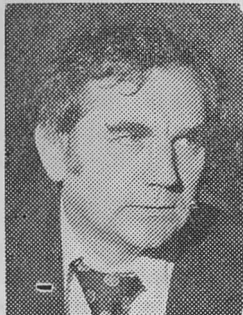
O redacție este ca o scoică, un recep-
tacul de știri, care i se impun, la un
moment dat, ca fenomen obiectiv... Ul-

* Text prescurtat, din considerente
de spațiu.

timii doi ani, și mai ales stagiunea a-
ceasta, ne-au arătat (și asta a pătruns,
dealtfel, în presă și în tot felul de mani-
festări publice) că există, dacă nu o ne-
mulțumire a dramaturgilor față de teatre,
față de modul în care își dezvoltă rap-
porturile lor cu teatrele, există, însă, la
unii dintre ei, ceea ce se numește
„une grogne”... Noi a trebuit să luăm
act, pentru că problema dramaturgiei
originale este, evident, problema numărul
unu, și pentru teatre, și pentru revista
„Teatrul”, și pentru presa de cultură de
la noi din țară.

Știind mai din vreme că nu va putea
să participe la întâlnirea noastră, Dumitru
Radu Popescu și-a comunicat opinia sub

forma unei scrisori. Propun să se dea citire scrisorii, ca și când semnatarul ar fi primul la cuvînt.



D. R. Popescu :

„istoria teatrului
se scrie
din mers“

„Teatrul Național ? ! Da, iată un subiect pentru o discuție *. Ce este, ce vrea ?... Ce sînt, ce vor teatrele care au în firmă un cuvînt atît de mare ? Fiindcă unele, în afara firmei, n-au cine știe ce. Să ne uităm puțin în trecut și să vedem : ce se-ntîmpla cu autorii trecutelor vremi de doamne și domnițe ? Marele Ion Luca, tatăl natural al vitregului său fiu Mateiu, avea în distribuțiile de la premieră pe marii barosani ai scenei de-atunci ! Marii noștri barosani de azi, în ce joacă ? În nimic — nemaifiind vorba de existența unui cîrcotaș ca berarul care și-a luat coada la spinare și-a tulit-o la Berlin ! Deci, socoteala e simplă. N-ai I. L. C. — n-ai nimic ! E drept că, și între cele două războaie, distribuțiile premierelor pieselor românești erau pline de carate ! Și, Bucureștiul rămînea prima scenă a țării ! Dați-mi voie să vă spun că de cîțiva ani Bucureștiul este o cenușăreasă. Dar una sadea, fără nici un pantofior care, la o adică, să-i dea rangul pe care-l merită. Nu. În linie (ca să zic așa) de dramaturgie originală contemporană, Bucureștiul nu este pe nici o linie. Cu mici excepții, care întăresc regula (și lăsînd la o parte prostiile în două sau în trei acte, cu care-și bifează activitatea salarială)... Hai să adunăm bobii : Sorescu, Mazilu, Solomon — unde au avut premierele cu ultimele lor piese ? În provincie. Foarte bine ! Trăiască provincia ! Dar, atunci, se pune întrebarea : nu cumva adevărata provincie se află în București ? Mă mai întreb : Paul Anghel scrie o piesă despre Burebista ! Bravo ! Dar, în loc să i se strîngă mîna pentru condeiul său patriotic, i se întoarce spa-

* Datorită unei confuzii a comunicării (telefonice-interurbane) făcute de redacția noastră, tovarășul D. R. Popescu a crezut că tema colocviului se referă numai la raporturile dramaturgiei cu teatrele naționale. Desigur, însă, că prin însăși unitatea temei generale, el nu s-a limitat la acest subiect.

tele. Piesele lui Solomon zac prin sertarele secretariatelor literare [...] și vremea curge !... Cine e de vină ? Cine scrie ! Mai bine ar cultiva ciuperci și le-ar vinde pe piața organizată. Dar să revenim la oile noastre. Unele sînt negre tuci, altele, bălțate, altele, din provincie, mai albe. Unele teatre au clădiri frumoase. Altele, foarte frumoase ! Și vin turiștii să le vadă, cu autocarul. Foarte bine. Unele servesc drept punct de întîlnire pentru îndrăgostiți, sau pentru cei ce nu cunosc prea bine orașul respectiv... Ca punct de întîlnire, pentru a merge împrecinații acolo unde au pricinii. Alteori, aceste clădiri naționale adăpostesc muzee ale teatrului românesc ! Excelent ! Alteori servesc orașul de ziua pompierilor, cînd se dau spectacole cu fanfară ! Foarte bine. Nu de puține ori, concursul „Cine știe, cîștigă“ (mai rar — „Mai aveți o întrebare ?“) se desfășoară în incinta lor pluşată. Foarte bine ! Sigur că sînt și excepții. Sigur că, în general, noi, oamenii, fiind subiectivi, n-o să fim obiectivi de dimineața pînă seara, și-o să mai comitem greșeli în aprecierile noastre... Eu abia aștept să-mi fie veștejite aceste subiectivități și greșeli, și să mi se spună, răspicat și calm, că mă-nșel, că n-am dreptate, că alta e situația, măi frate, că au loc premiere cu piese autohtone, că marii barosani lasă toate filmele și sușanele de la Televiziune și de la Slobozia, și mor pe bină pentru litera scrisă în românește... Etc., etc. ! Dar eu o să fiu mai departe subiectiv și-o să zic : pentru mine, Teatre Naționale nu sînt clădirile cu această firmă, ci teatrele care promovează și susțin dramaturgia și gîndirea națională. Așa că, pentru mine, teatrul din Oradea, sau cel din Brașov, Bacău, Galați... Ei, da ! Nu, n-am uitat cît a făcut pentru mine și pentru alți colegi, clujeni și neclujeni, Teatrul Național din Cluj-Napoca ! Nu uit nici orașul Tirgu Mureș, nici Timișoara... Ba, îmi mai aduc aminte că, acum un deceniu, parcă am avut și două (sau trei ? !) spectacole cu o piesă (ce piesă ?) la Naționalul din Capitală... Dar s-ar putea să mă-nșel. Este la latitudinea fiecărui director să spună, cu mîna pe inimă : «Nu, domnilor, vă rog să ne credeți, noi l-am jucat pe cutare, sau pe cutare, n-avem nici o vină !» Mai departe : există o lege — unde nu pui, nu răsare. Să ne ținem de ea, cu ghearele și cu dinții. Astfel, nu vom greși cu nimic, și gloria noastră vă crește ! Deși, dacă mă holbez în trecutul imediat trecut, ce piese se socotea că... sînt niște prostii ? ! Iona ? Cu ce-a greșit bietul Iona ? Nu-mi dau seama. Gîndirea e un proces dialectic, nu o dogmă. Asta să fie greșeala lui ? Atunci să-l iertăm, săracul, ca să fim și noi iertați, de dogma ce ne ustură creierul ! Dar, cine-și mai amin-

tește de ce nu s-a mai jucat *Iona*? Sau...? Nimeni? Nimeni! — o să mi răspundă. Al dracului e Nimeni ăsta, îmi zic, și trec mai departe și zic: actorii și regizorii pieselor lui I. L. C. sînt legați de istoria teatrului românesc, fac parte din istoria noastră. Dar cîți regizori de azi, cotați ca barosani, jură pe dramaturgia românească de azi? Și cîți actori sînt legați, cu toate zilele vieții lor, de cuvîntul scris în limba lui Eminescu? Aoleo! Sînt (unii, evident!) care nu știu nici o poezie de Eminescu. (Nu-i posibil? Am fost într-o comisie de angajare la un teatru și...). Dar, să fiu drept! Generația tînără de regizori din România iubește dramaturgia contemporană. Acestor „puști“, le datorăm foarte mult. Permiteți-mi să-mi scot pălăria în fața lui Alexa Visarion, Alexandru Tatos, Dan Micu, Niky Scarlat, Colpacci, Kincses Elemér, Cornișteanu... Dar ce roluri minunate au făcut, în piesele contemporane, atîția actori! (Evident, iarăși extind aria și nu mă opresc doar la Naționale.) Nu-i uit pe bătrînii Eugen Mercus și Horea Popescu, pe Emil Mandric, Victor Tudor Popa... O clipă! Le zic bătrîni, fiindcă sînt trecuți de treizeci de ani, ca și noi, așa-ziișii dramaturgi contemporani... Conchidem, evident, subiectiv: cine cunoaște dramaturgia de azi, este cunoscut de cei în cauză. Firesc. Cum să-l cunoști pe unul pe care nu l-ai întîlnit decît pe stradă?

Mai departe: citesc că, la Londra, Dramaturgul Englez a avut săptămîna trecută o nouă premieră. A fost o sărbătoare a Angliei. Toată presa a scris, radioul n-a mai tăcut din gură!... De față au fost lorzii cutare, sir-ii cutare, confrății cutare, criticii cutare. Din străinătate au fost invitați cutare și cutare! Excelent! Sorescu, Mazilu, Popescu (Tudor) o să se ducă pe la Oradea și pe la Piatra Neamț, pe la Sfîntu Gheorghe (alții, pe la Sfîntu-Așteaptă), pe unde au loc premierele lor; și-o să primească, după spectacol, trei garoafe de la Codlea. Excelent! Și-o să radă o ciorbă de burtă! Excelentă! Și-o să mai fie de față Ion Cocora, sigur Valentin Silvestru, și-o fată de la revista „Teatrul“... Foarte bine! Și, cu acest foarte bine, iată-ne în preajma criticii de teatru de la noi. Critica e mîna dreaptă a dramaturgiei. Pardon! Și mîna

stîngă. Dramaturgii n-au miini să se apere de tot felul de goange. Critica ne apără, ne mîngîie, ne trage de urechi, ne mai șterge cîte-o lacrimă (ce vrei, oamenii — unii! — sînt sentimentali și se dau în spectacol nu numai cînd mîncă ceapă), ne mai dă cîte-o palmă... E firesc! E bine! Ei și cu noi aparținem aceluiași ansamblu. Deocamdată. De cîțiva ani. Și sper că și în viitor...

Am uitat minunata poveste a teatrului comercial cu piesă străină! Săli pline! Planuri îndeplinite! Reclamă: ce teatru Mare! Aiurea! E vorba de o dramaturgie binișor scrisă și care nu pune nici o problemă directorilor, ministerului, tuturor factorilor județeni și raionali! Dar de ce să cheltuim noi atîta energie pe niște pene care, în țările lor, nu sînt nici la categoria muscă? [...]

Putem spune, cu mîna pe inimă, că pentru istoria românilor, Ștefan cel Mare este la fel de mare ca Eminescu. Și viceversa. Așa că e bine să ne uităm și în grădina noastră, nu doar, prea des, la pirul teatral vecin... O țară se construiește prin faptele de muncă și de spirit ale oamenilor ei. Se știe. E adevărat. Dar să trecem mai departe.

După cum vedeți, e ușor să-ncepi să-ți spui o părere. Acesta e un început. Cauzele pentru care teatrele noastre merg așa cum merg sînt cunoscute. Cum să scoatem carul din șanț? Nu știu precis. Sînt sigur că directorii teatrelor știu mai bine. Și, dacă nu pot să facă ceea ce doresc, nu e numai vina lor. Așa rezultă, logic. Dar, uneori, cu logica nu e de glumit, c-o ia razna! Eu aș termina astfel: istoria teatrului se scrie din mers. Nu se uită nimic. Eu, cel puțin, am o memorie de elefant. Și nu sînt singurul elefant din dramaturgia noastră contemporană! Să clădim noi teatre! S-au și clădit, minunate, la Tîrgu Mureș, Craiova, București. Dar să clădim și o cultură nouă în ele. Spre gloria limbii românești și a patriei cinstire!“

RADU POPESCU: Este un punct de plecare, exprimat cu oarecare intoleranță, cu oarecare violență, dar, dat fiind că vine din partea unui dramaturg cu mare experiență, îl putem accepta ca atare.



Iosif Naghiu :

„realismului
i s-a cam
îngustat aria“

Voi citi și eu o scrisoare, a lui Iosif Naghiu către... Iosif Naghiu.

Ni se cere — și nu este pentru prima oară — să ne spunem părerea despre modul în care se valorifică dramaturgia originală pe scenele teatrelor. Fără să avem pretenția că deținem secretul absolut, dar, cu o brumă de experiență, adunată în anotimpurile unor stagiuni trecătoare, pe care nu le-am fi dorit totuși atât de trecătoare, putem presupune că, dacă s-au jucat cite cincizeci de piese românești pe stagiune, ceea ce a rămas semnificativ și memorabil în ultimul deceniu este încă puțin, dacă nu prea puțin. În afară de o *Răceală*, și ea adusă la scenă puțin cam prin tratamente de șoc, celelalte „țepi“ ale dramaturgiei românești nu poartă în virfuri prea mulți lauri. Dispariția lui Baranga... începe să fie tot mai resimțită, iar reentrarea pe scenă a lui Mazilu — ținut, din păcate, pînă acum doi-trei ani, ca rezervă, pe tușa dramaturgiei — nu a căpătat forța reală, într-un sistem care nu asimilează încă jocul său modern, de „libero“, ca să folosim un termen fotbalistic la modă în ultima vreme. Să continuăm. Ar mai fi jocul, tot mai bun și solid, al lui Everac, care împarte replici și piese tot mai utile pentru marcarea unui rezultat bun, pe care îl așteaptă de multă vreme dramaturgia românească, în timp ce apărarea ei este asigurată de solidul și experimentatul D. R. Popescu, cu pase lungi, în timp și în spațiu, ajutînd contra-atacul micuțului și rapidului dribleur Marin Sorescu, un jucător care amenință de fiecare dată „poarta adversă“ cu jocul său, neașteptat, de cuvinte și de parabile. Văzută astfel, partida pare plăcută și, de ce să nu recunoaștem, mai ispitiitoare decît ascultarea unui referat lung și plin de cifre (de la cifre la cifru, nu e decît o distanță de-o literă); dar ochiului experimentat nu-i pot scăpa, nici chiar cu asemenea momente spectaculoase, golurile marcate de necruțătorul nostru adversar care este timpul. Arătînd către valorile nefolosite pînă acum, hai să-l

numim pe Paul Cornel Chitic, cu cele cîteva piese publicate și ne jucate, hai să ne întrebăm ce mai fac Leonida Teodorescu, Dumitru Solomon, și ce mai fac multele piese care zac în sertare, în ciuda unor afirmații optimiste, dar false, venite din cîteva surse cit se poate de autorizate.

Deci, cu aceste cîteva exemple, pozitive, dar și negative, dintr-un deceniu care ne-a promis, cîndva, că va asigura valorificarea dramaturgiei originale, problema rămîne la scenă deschisă, cu toate că, pe planul încasărilor, se zice că situația este prosperă (pentru alții, desigur!), cu ajutorul unor organizatori de spectacole imaginativi și isteți [...] trebuie să recunoaștem că, în materie de dramaturgie originală contemporană, în ultimii ani, evenimentele au cam lipsit.

Vorbînd serios, după 15 ani de activitate — bună, rea — în teatru, cu tristețile și bucuriile inerente acestei activități, am putut observa două tendințe, în dramaturgie. Uneia am putea să-i spunem a necesității imediate, celeilalte, de perspectivă. Iar aceea a necesității imediate — ca și cum timpul ar curge invers — a devenit tot mai predominantă, în vreme ce dramaturgia de perspectivă, care venea ca o propunere mai timidă din partea autorilor, era cam eliminată, sau rămînea într-o zonă tot mai restrînsă. Deși, în mod logic, tot ce scrie valoros un dramaturg ar trebui să devină necesar, și tot ce scrie în pripă, și cu destulă lipsă de profesionalitate (ca să nu mai vorbim de talent) un altul, nu ar trebui să capete, pe motive de ordin tematic, circumstanțe atenuante. Tot în acest răstimp, destul de îndelungat, în teatru, am putut observa, cu propriii mei ochi și pe propria mea răspundere, că realismului (către care am tîns, și care ni s-a întîns, la început) i s-a cam îngustat aria; și, fără să ne dăm seama, am fost îndreptați tot mai către partea rîzătoare a măștii care ne tutelează, și care, de la o vreme, și pe bună dreptate, a început să ne privească, nici cu ris, nici cu plîns, ci cu o sfințită și îndreptățită mirare. Iată de ce, după atîta timp, pot spune că experiențele mele în dramaturgie m-au făcut să fiu mai prudent, mai neîncrăzător în vorbe.

Nu vreau să par demagog, nu vreau să spun vorbe mari, dar am sentimentul că, în numele credinței în mai bine, avem datoria să ridicăm dramaturgia românească, temele ei, către universalitate. Și vechiul adagiu „Nimic din ceea ce e omenesc nu mi-e străin“ să-l completăm cu altul, care să sune: „Nimic din ceea ce e fenomen politic nu mi-e străin“. Izolarea teatrului în teme vagi și serbede, în zona micilor conflicte, nu corespunde politicii interne și externe a

statului nostru. Teatrul este nu numai o problemă de cultură națională, ci și una de politică externă. Prea puține dintre piesele acestui deceniu au fost cunoscute peste hotarele țării, iar succesul lor peste hotare nu se datorește decît iscusinței de comis-voiajori a autorilor, și mai puțin unor acțiuni concertate, cum s-ar fi cuvenit. În rest, de multe ori informarea este dezinformare. Ca să nu pară că vorbesc în gol, amintesc cuvîntul Dinei Cocea, într-o ședință recentă, în care se plîngea că, plecînd la o dezbatere I.T.I., nu poate duce cu dînsa nici măcar o piesă românească tradusă în vreo limbă de circulație mondială, deoarece nu are de unde s-o ia. [...]

Nicăieri pe glob nu mai există un colț liniștit, nici măcar la laponi ; în acest concert uriaș și dramatic, oricît de corect ne-am executat, în continuare, partitura noastră de triunghiu, ea va suna fals și timid, dacă partitura de timpane sau tobă, executată de alții, se va avînta, iarăși, wagnerian, către execuții prea sonore. Iată de ce îmi pun întrebarea, deloc inutilă, dacă e bine să ne desăvîrșim profesional numai la acest mic instrument cu sunet pur și nevinovat, așteptînd momentul în care și celelalte instrumente vor reveni la sentimente mai bune, de colaborare, sau trebuie să încercăm și noi să ne desăvîrșim în profesia aceasta mîndră și atocuprinzătoare, replicînd de pe toate treptele posibilităților noastre umane și politico-sociale.

Dacă am fi creat cîteva opere de mare valoare în deceniul care a trecut, pentru teatrul nostru de acum și de aici, am fi putut să ne declarăm mulțumiți în această așteptare ; dar, atîta timp cît „moralizăm, moralizăm, în speranța că poate rămîn cîteva cifre contabile“, nu trebuie să ne declarăm satisfăcuți.

Pentru a crea aceste opere, alături de cele patru-cinci cîte s-au scris pînă acum, și pentru a le depăși, mai ales, avem însă nevoie de un sistem contractual, care să ofere posibilitatea de a crea la nivel competitiv. Putem face asta. După cum putem crea și un sistem autentic de colaborare teatrală, care să stîrnească ambițiile creatoare ale autorilor și care să atragă și atenția regizorilor — și mulți, și buni, și diferiți, dar prea ocupați cu clasicii, în ultima vreme — povestea asta nu se repetă ? —, iar directorii de teatre să poată privi, în liniște, către ceea ce propun și dramaturgii, nu numai regizorii, de scenă și de culise. Doar așa piesa românească originală va avea șanse să izbîndească pe scenă, pe toate scenele. Și doar așa nu va mai in-

tra sub zodia paradoxului — căci ce altceva poate fi, decît un paradox, o piesă originală care, în același timp, este și „tematică“ ? !...

Pledez pentru o dramaturgie românească profund implicată în destinele lumii de azi.

Pledez pentru o dramaturgie care, după ce va fi capabilă să spargă clișeele în care a intrat cu o ușurință de neînțeles, să poată dialoga, pe plan uman și politic, cu marile valori ale dramaturgiei contemporane universale.

Pledez, de asemenea, pentru dreptul la greșeală al dramaturgului. După ce au greșit atîția alții, pe texte semnate, din păcate, de noi, e timpul ca *Pasărea Șake-speare* să fie lăsată să zboare sau să piară, însă pe limba ei. Sînt convins că ea va zbura, dînd strălucire literaturii, și adevăr, oamenilor acestui pămînt.

RADU BELIGAN : Sîntem între violență și umor. Demarajul este greu, pentru că discuția a pornit cu un ton mult prea polemic.

Radu Popescu :

„obsesia dramaturgiei românești necunoscute“

Să continuăm cu unul mai pașnic, mai obiectiv. Să discutăm o situație. Eu am scris demult, și am reacționat cu violență la anumite aspecte ale reprezentării dramaturgiei românești în teatrele noastre, nu numai pe cazuri individuale, ci potrivit anumitor principii ; de pildă, obsesia așa-zisei dramaturgii românești necunoscute dintre cele două războaie mondiale, revalorificarea acestei dramaturgii, idee care a devenit o gogoriță și prilejul unui complex de inferioritate pentru dramaturgii de astăzi, fără nici o justificare. Dramaturgii de astăzi sînt, fără îndoială, de un nivel al tehnicii, al ideilor și al culturii incomparabil superior nivelului dramaturgiei dintre cele două războaie mondiale. Ceea ce e bine făcut în dramaturgia dintre cele două războaie mondiale este bun cîștigat, definitiv dobîndit, este perfect cunoscut ; dar se face un fel de operație de binefacere, care, în același timp, are și ceva sacrilegiu, scoțindu-se la iveală niște deșeuri nenorocite, publicîndu-se volume groase, și cerîndu-li-se insistent teatrelor

să le joace; teatre care sînt destul de receptive la acest apel.

Știm foarte bine ce înseamnă această dramaturgie și îi acordăm respectul și admirația pe care le merită; a avut mari scriitori, dar marile lor opere sînt cunoscute, sînt consacrate, nu mai este nevoie să scormonim, în dauna dramaturgilor de azi, care sînt ținuți între scaune sau între epoci, în loc să stea în epoca lor.

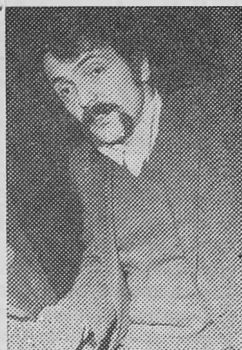
Mă refer și eu, cum s-a referit Naghiu, la situația lui Chitic. Este un caz absolut incomprehensibil, o nedreptate, cu atît mai mult cu cît critica și presa nu se poate spune că nu-și fac datoria. S-a înfiripat, de cîtva timp, o adevărată campanie pro-Chitic, perfect justificată. Acest om este un dramaturg valoros. Acest om este un dramaturg tînăr. Acest om este un dramaturg politic foarte original. Nimeni nu-l joacă. Iar cei ce-l joacă, am impresia că vor să-i facă rău, cum s-a înțiplat acum cîtiva ani la Teatrul „Ion Vasilescu“. Eu am întrebat: ce înseamnă mizeria asta de tratament, care se aplică unui scriitor tînăr, care a scris un lucru foarte valoros? Chitic este omul care a deschis în dramaturgia noastră, ca să zic așa, „magistrala Vlad Țepeș“ (pentru că noi avem „magistrala Vlad Țepeș“, „magistrala Ștefan cel Mare“, „magistrala Mircea cel Bătrîn“). Ei bine, el a tăiat „magistrala Vlad Țepeș“, și a tăiat-o la vîrsta cînd puțini se încumetă să facă așa ceva.

Noi vom da o mare amploare publicistică acestei consfătuiri; dar — eu știu foarte bine că lumea teatrului (și a dramaturgiei) este o lume în care nimeni nu citește pe nimeni, fără nici un fel de excepție, în care tot ceea ce se scrie nu se citește, iar tot ceea ce se citește se uită în clipa imediat următoare, fără nici un fel de urmă; drept care, în treacănt fie zis, o să vă invităm odată la o consfătuire cu tema „Relațiile teatrelor cu presa“, temă care nouă ni se pare deosebit de importantă, chiar arzătoare, pentru atmosfera culturală a vieții teatrale.

Nu aș vrea să cred că sînt singurul pe care l-au incitat scrisorile lui D. R. Popescu și Iosif Naghiu. Așa că, mai spuneți și dumneavoastră cîte o vorbă.

Paul Cornel Chitic:

„aduc
piesele mele
ceva nou?“



Cred că tăcerea de care vorbește Radu Popescu are mai multe motive. Unul dintre ele este că orice fel de discuție care ar ieși dintr-un presupus cadru academic ar atrage după sine antipatia celor care au pîinea și cuțitul, respectiv a directorilor de teatre, față de cel ce vorbește și care scrie teatru. Al doilea ar fi foarte fireasca modestie și respectul pentru scenă, respect care, cel puțin din partea mea, nu poate fi în nici un fel contestat; și modestie care, de asemenea, nu poate fi contestată, dat fiind faptul că dorința mea de a-mi vedea jucate textele tipărite n-a pretins niciodată spații ample, teatre luxoase, capionate. [...] Nu m-ar deranja nici o clipă dacă piesele pe care le scriu ar fi jucate, cu caracter de permanență, în subsoluri, pe scene improvizate (evident, utilate tehnic cu minimumul necesar).

Mai mult decît atît, am presupus că una dintre piesele mele, care se numește *Schimbarea la față*, poate fi jucată într-un cadru care se poate instala oriunde, cu minimum de recuzită, de tehnică. [...]

Am să vă povestesc două întîlniri. Acum un an, m-am întîlnit cu directorul Teatrului Național într-un magazin. Eu cumpăram o mini-Mobră, dumnealui cumpăra o bicicletă cu motor. Am avut un util schimb de informații tehnologice asupra modului cum se montează aceste vehicule. Întîlnirea aceasta s-a petrecut după ani de zile în care am figurat în repertoriul Naționalului pe post de umplutură, piesa mea trecînd dintr-o stațiune în alta de cîte ori se credea de cuviință că trebuie să fie în program și „o piesă angajată“; dar, văzîndu-mă, Radu Beligan nu a binevoit nici măcar să mă întrebă dacă mai scriu... A doua noastră întîlnire s-a petrecut astă-iarnă, la o casierie, cînd salutul meu, extrem de plin de deferență, trezindu-i o duioasă amintire, Radu Beligan m-a întrebă dacă mai merge „Mobra“.

Am să vă descriu și o întîlnire cu un alt director de teatru. Văzîndu-l pe bule-

vard, îl salut, nu-mi răspunde la salut, dar îmi spune: „Vino la mine să stăm de vorbă“. De data aceasta — cum să vă spun? — era parcă altă situație. Evident că m-am dus, i-am arătat piesele și m-am bucurat de o înțelegere, să spun drept, neașteptată din partea lui.

DINU SĂRARU: Dacă este vorba de mine, află că îți joc piesa.

PAUL CORNEL CHITIC: Am scris piesa aceasta, *Schimbarea la față*, care exprimă o atitudine personală și românească, dacă îmi îngăduiți să spun lucrul acesta, față de un fenomen oricând și oriunde covârșitor, care este revoluția. Evident, am scris despre ce se întâmplă cu revoluția latino-americană, ca fenomen global, și am rugat un alt teatru să-mi citească piesa.

Este înjositor pentru un autor să-și facă reclamă în fața tarabei: „Ia marfa, că e bună, ia marfa mea, că nu se rupe“. Cu regret, am constatat că teatrul în cauză a plecat apoi într-un lung și spectaculos turneu intercontinental, cu o piesă care se juca pe apucate, a unui coleg care, de atunci (câți ani să fie?, șapte-opt) n-a mai scris altceva.

Textele mele merită, sau nu merită, să fie jucate? Aceasta este o problemă pe care și-o pune fiecare autor dramatic. Aduc ele, sau nu, ceva nou, în măsura în care se poate aduce ceva nou? Sînt convins că cei care au citit piesa, cei care citesc piesele din revista „Teatrul“, au răspuns la această întrebare: textele mele nu propun doar conflicte între personajele din scenă, ci și un conflict între personaje și spectatori. Revista „Teatrul“ este singura revistă care publică, cu o consecvență demnă de aplaudat, texte românești — minimum 12 piese pe an; ea se poate lăuda că a publicat un volum de peste 5.000 de pagini, oferind deci, ca să zic așa, o bibliografie mai mult decît suficientă.

(...) Nu cred că există autor dramatic care să considere că posedă suficientă experiență și fără să fie jucat. Întotdeauna, teatrul te obligă să înveți ceva. Ei bine, eu am fost totalmente lipsit de șansa de a-mi vedea textele (ultime) puse în gura unor actori, în mîna unui regizor. Și, evident, că textul la care lucrez acum, ca și cel pe care îl am în plan, ca și toate textele la care lucrez, îmi cer un dublu efort, un efort de imaginare, ca să suplinesc ceea ce personajele dobîndesc prin prezența și prin spiritul actorului.

Îmi pun întrebarea dacă nu ar fi fost cu puțință (și de ce nu este cu puțință) — întrucît am oferit piesa *Schimbarea la față* și unor regizori, printre care se nu-

mără cîțiva dintre cei amintiți aici — ca în subsolul sălii mici a Teatrului Național să se găsească loc pentru a se pune această piesă, într-un spectacol care poate fi mutat oricînd într-o sală cu scaune capitonate? Nu știu de ce Teatrul Național — după ce s-a jucat cu mine așa cum se joacă un negustor schimbînd etichetele diverselor produse —, nu accede la ideea că, la urma urmei, la numărul de actori buni și foarte buni pe care îi are, s-ar găsi cîțiva care ar putea-o juca; oricum, se pun prea multe piese cu două-trei personaje, astfel că mulți alții zac nefolosiți.

Nu cred, pînă la urmă, în eficiența unei asemenea discuții. De aceea am și conchis că, dincolo de modestia care caracterizează orice autor dramatic, trebuie să renunț la falsul respect pentru cei care, într-un fel sau altul, au dovedit că nu mă respectă, nu numai pe mine, ci și pe alți autori dramatici [...] Cine se îndoieste de spusele mele, cine se îndoieste de teatralitatea textului meu, îl invit să facă proba printr-un spectacol, nu să-mi aducă drept argument necesitatea economiei de timp și de bani — pentru că multe piese au fost puse cu tam-tam și, după cîteva spectacole, s-au dovedit a fi niște căderi financiare, clasificate ca „succese de prestigiu“.



Theodor Mănescu :

„o antologie a pieselor jucate și ne jucate...“

Aș vrea să spun și eu cîteva cuvinte. Practica acestor convorbiri nu este nouă la revista „Teatrul“. De zece ani, de cînd este redactor-șef Radu Popescu, revista a organizat întîlniri cu oameni de teatru, mese rotunde la teatre, întîlniri cu cititorii; este o practică firească a presei noastre, iar una dintre caracteristicile ei principale este că ne mai scoate din rutină [...] Ne-am gîndit ca, sub genericul „colocviile revistei «Teatrul»“, să ne întîlnim în continuare, trimestrial, în cadrul unor ședințe lărgite ale consiliului de conducere al revistei, să dis-

cutăm cîte o temă; evident că prima problemă pe care ne-am pus-o a fost aceea a valorificării dramaturgiei originale pe scenă, revista încercînd, totodată, a se deschide, așa cum a făcut în decursul acestor ani, și către un public mai larg: prin editarea unui almanah anual (almanah al cărui prim număr este, desigur, discutabil, dar care este important, pentru că ne deschide calea către multe mii de cititori), prin întâlniri cu cititorii, prin luarea sub patronaj a unor teatre populare; deci, o practică democratică [...] Sînt de părere că numai printr-o atmosferă calmă, responsabilă, confraternă, dramaturgia, teatrul pot prospera.

Cît despre punctele de vedere exprimate pînă în prezent aici, D. R. Popescu și-a și definit scrisoarea drept subiectivă, drept un pamflet. N-aș zice, ca Naghiu, că evenimentele ultimelor stagioni, în ceea ce privește valorificarea dramaturgiei originale, se reduc la *Răceala*. Nu spun să ieșim din zona dramatică, în ce privește soarta unor dramaturgi, zonă în care ne-au introdus primele intervenții. Este, într-adevăr, dramatică. Totuși, de dragul adevărului, al obiectivității, trebuie să ne amintim că în ultimii ani (dacă nu mă înșel, chiar în ultimele două stagioni), la Teatrul „Nottara“ au avut loc două evenimente, care se numesc *Jocul vieții și al morții...* și *Scoica de lemn*; Teatrul Giulești a produs cîteva opțiuni repertoriale importante: *Descăpătînarea*, *A cincea lebedă*, *Opinia publică*. La Teatrul Național s-au jucat: *Monolog cu fața la perete*, *A treia țeapă*. La Craiova s-a realizat cel mai bun spectacol cu această din urmă piesă, rezultat al unei mai mari înrudiri spirituale între autor și colectiv; regizorul și echipa de actori au avut grupa sanguină mai apropiată de aceea a lui Sorescu. Opțiuni importante s-au exprimat și la Naționalul din Tîrgu Mureș.

Este, totuși, firească și această stare de iritare, cum o numea Radu Popescu. Am făcut un bilanț al unor piese ne jucate și așa cita: *Îngerul bătrîn* de Alexandru Sever, o splendidă pledoarie antifascistă în plan parabolic; o piesă cu totul deosebită a lui D. R. Popescu, *Studiul osteologic...* și alta, bine pusă doar la Bacău — *Cuiul sau iepurii*. Aș cita și eu *Schimbarea la față* a lui Paul Cornel Chitic, ca și ultima lui piesă, *Europa, aport — viu sau mort*.

La Colocviul de dramaturgie de la Cluj-Napoca, din mai 1978, Paul Everac spunea că dramaturgiei românești îi lipsește apetitul pentru universalitate; or, *Schimbarea la față* este o dovadă că dramaturgiei românești nu-i lipsește acest apetit. Ne putem referi, în acest sens, și la piesa lui Romulus Guga, *Evl mediu*

întimplător, și la piesa lui Horia Lovinescu, *Jocul vieții și al morții...*, jucate, dar și la piesele lui Solomon — *Diogene ciinele*, *Platon*, *Socrate*, acestea din urmă practic necunoscute publicului bucureștean sau din alte orașe de tradiție culturală.

Ce se întîmplă cu *Costandineștii*, capodopera lui Paul Everac? Există și o altă piesă excelentă a lui Paul Everac — *Salonul*. Am dori să o publicăm. Există o piesă bună a lui Leonida Teodorescu — *Excelsior*. Dacă aceste piese sînt valoroase, cum vom putea justifica, peste ani și ani, nereprezentarea lor, imediat după ce au fost date publicității? După părerea mea, acestea, împreună cu cele la care m-am referit și au fost jucate de către teatre, ar alcătui o adevărată antologie a dramaturgiei românești; o antologie, nu tematică, nu cronologică, ci o antologie pe criterii axiologice cît de cît convingătoare. Părerea mea este că aceste piese ne jucate sînt valoroase, dar ele nu sînt preluate de către cele mai importante teatre, cele mai importante trupe, cei mai importanți regizori — care, sigur, se pot odihni trei săptămîni cu cîte un *Gin-rummy*, dar care rămîn profund datorii față de dramaturgia națională contemporană.

După părerea mea, trăim un moment bun și foarte bun al dramaturgiei naționale, dar acest moment se vede pe scenă doar parțial, și nu ca o totalitate care ne-ar demonstra, în una-două stagioni, că s-a întîmplat și se întîmplat ceva foarte interesant în dramaturgie.

Ion Zamfirescu:

„piesa are nevoie de proba opiniei publice“



Eu vreau să vă comunic cîteva lucruri generale.

Scrisoarea lui D. R. Popescu este interesantă, dar nu m-a convins. În schimb, m-a convins scrisoarea lui Iosif Naghiu, și de acolo rețin o idee: dreptul la eșec, dreptul la greșeală al dramaturgilor. Dramaturgia se integrează treptat, dramaturgia nu are spontaneitate, nu pot apărea dintr-odată capodopere. În dramaturgie, capodopera (și nu numai capodopera, dar și piesa autentică, piesa care să intre în

organicitatea unei culturi) nu apare peste noapte; aceasta se produce într-un climat corespunzător; or, pentru acest climat corespunzător este nevoie de șantier. Piesa scrisă, și publicată, și comentată, și trecută prin cenacluri, și aprobată acolo, nu convinge îndeajuns. Piesa are nevoie de a fi jucată, de a fi trecută prin proba opiniei publice.

Îmi aduc aminte, mi-a dat revista „Teatrul“ să citesc *A treia țepă* înainte de a fi jucată; și, mărturisesc, am avut foarte mari rezerve. Nu-mi plac prea mult suspansurile; viața are nevoie și de o concluzie, și de o concretețe. Am avut destule rezerve, de asemenea, în ceea ce privește construcția dramatică, și limbajul, și amestecul de serios cu ironie. După ce am văzut piesa jucată la București și la Craiova, mi-am schimbat optica. [...]

O piesă de teatru trebuie neapărat să treacă prin șantierul teatrului. De-abia atunci își confirmă existența; câtă vreme autorii nu vor fi jucați mai cald, mai frecvent, cu dreptul de a greși, de a eșua, ei vor trăi un fenomen de frustrație.

Eu aș crede că e nevoie să se petreacă niște transformări în sistemul repertorial. Pentru un teatru care are un aparat așa de bine pus la punct, trei premiere pe an reprezintă un program mult prea puțin încărcat [...] A ține o piesă zece ani în repertoriul aceluiași teatru, pe motiv că aduce public, aceasta nu înseamnă a răspunde criteriilor unei politici teatrale [...] Câtă vreme autorii dramatice nu vor fi jucați, chiar cu dreptul la eroare, la eșec, dramaturgii vor trăi un fenomen de frustrație.

D. R. Popescu spune că Bucureștiul a neglijat dramaturgia originală. Altfel își va vedea autorul îndeplinită misiunea sa, când va ști că are ecou în București, care este capitala țării, este metropola, este consacrarea. Și, viceversa: are nevoie și de teatrele din țară, care sînt un laborator, pot să experimenteze, dar, în orice caz, un echilibru trebuie să existe.

Am sentimentul că între metropolă și crașele din țară este un fel de prăpastie. Teatrele din București nu pot pridi să facă față cererilor de bilete. „Veneam din Timișoara să văd un spectacol în București, îmi spunea, deunăzi, cineva. N-am găsit bilet la nici un fel de spectacol“. Va să zică, în București avem această invazie a spectatorilor, iar în provincie, dimpotrivă, se joacă cu sala goală. La Timișoara circulă o glumă: serviciul militar pare format din șapte luni de instrucție și cinci luni de teatru (!), oamenii sînt aduși la spectacol, pe căprării. De aceea este necesară mai multă apropiere

între teatrele din București și cele din provincie. Și, în orice caz, rămîn la această părere: câtă vreme autorii dramatice nu vor avea posibilitatea șantierului, a laboratorului, a experienței, a trăirii pe viu, simple lecturi în cenacluri, simpla publicare în revista „Teatrul“, simplele consacări literare nu ajung, cu toate că sînt de un real ajutor. Teatrul are nevoie de părerea opiniei publice, în integralitatea ei. Câtă vreme acest lucru nu se va petrece, va exista un sentiment de frustrație din partea autorilor dramatice; acest sentiment este motivat, și trebuie făcut ceva, pentru a fi depășit.

Dinu Săraru:

„să lăsăm viitorii
nu procente,
ci piese adevărate“



Aș vrea să fac un scurt bilanț. La Teatrul Mic, am început direcția mea cu o piesă de D. R. Popescu, *Două ore de pace*, care a căzut după două luni, dar am vrut să încep cu el. Am jucat o piesă, care nu se jucase în București, de Paul Everac, într-o distribuție stabilită de comun acord cu autorul, care și-a și pus-o în scenă. M-am zbatut, nu este nici o exagerare, ca să se joace această piesă [...] Întimplarea face ca piesa să se joace, cu sala plină, de doi ani. Am dorit o variantă nouă a piesei *Nu sînt Turnul Eiffel*, pentru că am crezut în ideea de musical, și am rugat-o pe Ecaterina Oproiu să scrie un musical; acesta se joacă la Teatrul Mic, fiind un spectacol politic în cel mai bun înțeles al cuvîntului, care se bucură de o mare afluență de public. Mi-a plăcut că presa a confirmat și ea importanța acestui spectacol, chiar și „Scînteia“, după un an de la premieră.

În stagiunea aceasta, am jucat un reportaj dramatic, plin de interes, *Se ridică ceața*, pe care l-a publicat și revista „Teatrul“ și pe care am început să-l prezentăm și în diverse centre muncitorești. Am jucat, răspunzînd unui comandament educativ, o piesă modestă, împotriva misti-

cismului. Am pus în scenă, în premieră absolută, o piesă de Romulus Guga, un spectacol politic contemporan, prin care atacăm recrudescența, în diverse țări, a fascismului. Această ambiție a noastră a fost validată de întreaga presă, care s-a pronunțat pozitiv, și sînt foarte bucuroși că toți cronicarii de teatru au fost alături de această intenție (văd că și tovarășul Mănescu a amintit existența acestei piese în București). Am deschis „Teatrul Foarte Mic“, cu o piesă de Radu F. Alexandru. Sînt cîteva spectacole care rețin atenția publicului în ceea ce privește piesa românească de actualitate, sau inspirată din actualitate, și cu care ne mîndrim. Nu mi se pare puțin. L-am jucat și pe Baranga. Acum se află în repetiție la noi *Un pahar cu sifon* de Paul Everac, într-o distribuție, cred eu, absolut remarcabilă; îl vom juca și pe Paul Cornel Chitic. Nu am acum toate titlurile în față. Vom juca, cu siguranță, piesa românească de actualitate, cu cei mai buni actori.

Simțeam nevoia să vă spun de pe ce poziție pot discuta. Scrisoarea lui D. R. Popescu nu mi-a plăcut, pentru că avea ceva provincial; el se vaită că este în provincie, dar nu depășește condiția provincialului. Eu i-am cerut mereu piese, cu cea mai mare dragoste. Aș fi putut juca, dintre piesele lui D. R. Popescu, în fiecare stagiune, cîte una, cum i-am și cerut; de fiecare dată, i-am pus o condiție elementară: „Dă-mi mie această piesă, și eu ți-o pun primul“. Și acum l-aș juca pe D. R. Popescu, cu cea mai mare dragoste, dacă mi-ar trimite o piesă. Am vrut să-i joc piesa care s-a publicat în revista „Teatrul“*. S-a spus că a fost angajată la Teatrul „Bulandra“; nu s-a jucat; pînă în clipa de față, la mine era jucată. De aceea, nu are argumente să se plîngă. L-a jucat Naționalul; nu este vina Naționalului că nu i-a reprezentat unele piese, dar *Pisica în noaptea Anului nou* a avut o distribuție extraordinară. I-a jucat Elena Deleanu două piese bune, foarte bine și cu succes. În orice caz, oricînd trimite o piesă și vine și discută, i-o joc.

Am vrut să fac această precizare: D. R. Popescu este un scriitor care nu trebuie să se plîngă că nu este jucat în România. El poate să devină liderul unei

dramaturgii angajate, dacă va vorbi în numele tuturor.

D. R. Popescu ar trebui să se bucure că Romulus Guga se joacă nu în provincie, ci în București. Ar fi fost un gest extraordinar de colegial, dacă D. R. Popescu, care se bate să ajungă în București, ar fi venit la premiera absolută a confratelui său Romulus Guga. Mănescu a făcut un bilanț posibil al dramaturgiei autentice și de valoare. Deci, nu este chiar așa, că nu există dramaturgie de valoare. Revista „Teatrul“ a fost inspirată cînd a organizat această dezbatere, să vedem ce dramaturgie este și de ce nu se joacă în teatrele noastre. Ne-am întîlnit, însă, ca să vorbim despre condiția dramaturgiei în contextul social-istoric; aceasta e problema cea mai importantă, iar problemele reprezentării piesei românești pe scenă nu sînt atît de grave și de îngrijorătoare, după părerea mea.

Paul Cornel Chitic este un caz, după părerea mea, regretabil, însă eu i-am promis că va vedea lumina rampei la teatrul de care mă ocup, cu o distribuție corespunzătoare, cu tot sufletul de care sînt capabil, cînd este vorba de punerea în scenă a unei piese.

Aș vrea să adaug că și critica teatrală — să luăm cazul piesei lui Romulus Guga, ultima premieră absolută — s-a pronunțat cu promptitudine, devotament, solidaritate, față de această tentativă de a deschide niște ferestre către universalitate. Este foarte important. S-a văzut că critica teatrală sprijină o asemenea inițiativă, și Guga merită să fie sprijinit, pentru că este un scriitor foarte interesant în momentul de față, iar piesa lui, așa cum s-a observat, este una dintre cele mai importante din ultimele stagioni. Aș vrea să spun însă altceva. Nu discut despre dramaturgia lui Horia Lovinescu, care are șansa să poată fi jucată în condiții excelente la chiar teatrul pe care autorul îl conduce. Și eu, dacă aș scrie o piesă de teatru, aș juca-o la teatrul pe care-l conduc. Scot din discuție și textele menționate de Mănescu, care sînt, și după părerea mea, texte de luat în considerare. Pe mine mă preocupă altceva. În dramaturgie, în numele ideii de actualitate, se planează jos, cam prea aproape de pămînt, astfel încît fantezia nu mai are posibilitatea să se ridice prea sus.

Se scrie foarte mult, citim piesele cu multă atenție, se scrie însă și neinteresant, cu mobilități modeste, adică se scrie domestic. Or, spectatorul român nu mai are răbdare să i se dea un surogat de fapte, de conflicte, un surogat de politică; el este confruntat cu piese impor-

* *Studiul osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormînt avar din Transilvania.*

tante, care îl obligă la meditație, la atitudine, care îl pun pe gânduri, care îl trimit să citească o altă carte sau piesă, și este greu să-l convingi să înghită și piese slabe.

Să nu credeți, stimați confrăți, că este chiar atât de neînsemnat spectatorul acesta, care susține și planul de încasări, și ideea de teatru. Până la urmă, o piesă care cade după 15—20 de reprezentații, oricât ni s-ar părea ea de bună, este și o mare pierdere de casă. Nu putem face abstracție de aceasta. Nu mai sîntem nici la începutul socialismului, și nici la începutul dramaturgiei socialiste, cînd se spunea: „Scrieți, băieți, scrieți, numai să puneți ceva în scenă”, ca, după 15 spectacole, să ne retragem cu toții. Am dat exemplul piesei lui D. R. Popescu: cît suflăt s-a pus, dar n-a venit lumea [...]

Am premiat, în „Cîntarea României”, piese care nu se mai joacă. Eu am scris în „Scînteia” un articol pe tema aceasta; a fost publicat pe pagina întâi, sub genericul „Opinii”. Trebuie să fim puțin mai serioși cu propria noastră producție. Degeaba dăm premii, prin diverse asociații-întreprinderi de binefacere, și rămînem cu premiile. M-am ridicat împotriva acelei nefericite, dăunătoare concepții, care persistă și în momentul de față, că trebuie să jucăm 75 la sută dramaturgie originală. Noi trebuie, aș zice, să lăsăm viitorimii, nu procente, ci trei-patru piese adevărate, care să intre în istoria literaturii. După primul război mondial au rămas doi-trei scriitori: Rebreanu, Camil Petrescu ș.a. Acum, într-un an, am jucat, să zicem, 274 de piese, și n-a venit lumea, și a trebuit să facem combinații nemaipomenite ca să ținem o balanță comercială.

Trebuie să privim cu luciditate realitatea și s-o acceptăm ca atare: nu mai sîntem în situația să dăm premii de încurajare, de „Crucea roșie”, epoca binefacerii s-a terminat, trebuie să producem o nouă calitate și în dramaturgie.

S-a spus: să facă teatrele mai mult. Dar să facă și dramaturgia mai mult. Într-adevăr, sînt piese bune, care trebuie să se joace, și eu vreau să joc dramaturgie originală, dar sînt împotriva acelei dramaturgii false, care în momentul de față proliferază peste tot, și la care nu vine nimeni, și care nu convinge pe nimeni, și care nu spune nici o noutate.

Vă spun și dintr-o experiență de director, destul de scurtă, dar și din aceea de cronicar de teatru, destul de lungă. Trebuie să ne batem pentru altceva — și eu aici văd utilitatea acestei discuții — și anume, pentru un context în care să se recepteze deschis, cinstit, mesajul dramaturgului care vrea să spună ceva. Să nu mai măsurăm opera dramaturgului cu procente, nici cu diverse interpretări.

Publicul este mult mai înțelept, mai învățat decît mulți dintre îndrumătorii lui direcți, care duc grija că el — vezi, doamne! — și-ar pierde simțul de orientare. L-am școlit, i-am dat reviste, i-am dat cărți. Nu-l poate deruta orice piesă de teatru, în așa fel încît să ne apuce pe noi îngrijorarea, mai ales cînd deținem niște fotolii în diverse locuri, că ce se întîmplă cu bietul public. El este bine pregătit, iar dumneavoastră o știți foarte bine, așa că să nu mai venim cu această spaimă că publicul nu înțelege; dimpotrivă, înțelege foarte bine. Dacă înțelege nu știu ce piesă străină, poate să-l înțeleagă și pe scriitorul român.

Eu cred că acesta este domeniul care trebuie să ne preocupe: măsura în care ambiția autorului de a spune ceva se bucură de o receptare deschisă, superioară, de natură să-i creeze dramaturgului sentimentul demnității de scriitor care s-a angajat să facă politică. Altfel, vor prolifera acele piese cu directorul de fabrică și cu secretara lui, cu niște muncitoare care se pun pe treabă și depășesc producția fizică, și nu vom produce ceea ce ne lipsește în momentul de față, piesa de atitudine politică superioară, și, în cadrul ei, și *satira*. O dramaturgie nu poate trăi, ani de zile, fără satiră, pentru că satira nu este numai un gen literar, ea este o stare de spirit. Nu putem accepta faptul că nu avem comedie de moravuri în socialism; trebuie să avem. Acestea sînt probleme la care dramaturgia, critica dramatică să se gîndească; piesele de moravuri să ajungă să fie degrevate de prejudecata procentelor, de prejudecata că publicul n-ar înțelege. Aici s-a făcut o trimitere foarte justificată, ironică, la o tendință care a luat, după părerea mea, proporții alarmante: a variațiilor pe tema Vlad Tepeș, Mihai Viteazul, Brîncoveanu, Tudor Vladimirescu — cota în scădere —, Burebista...

THEODOR MĂNESCU: Am primit 17 piese despre Burebista!

DINU SĂRARU: ...Decebal, Mircea cel Bătrîn — staționar... Nu cred că este semnificativă această preocupare unilaterală pentru istorie, cînd ne stă în față o asemenea realitate: spiritualitatea socialistă; cei care ne ocupăm de îndrumarea literaturii și a artei trebuie să vedem de ce se fuge spre istorie și nu se fuge cu amîndouă picioarele spre actualitate; și aceasta este o problemă care merita să facă obiectul unei dezbateri.

Preocuparea pentru actualitate — iată ce trebuie discutat; și cred că revista „Teatrul” poate pune în discuție *conceptul de actualitate*. Nu putem văduvi acești ani de o literatură importantă, decisivă, sîntem datori față de conștiința noastră de comuniști, în primul rînd, noi, cei

care participăm la ceea ce se întâmplă în România de astăzi, și nu putem să lăsăm pe cîmpul de bătălie numai sulițele voievozilor.

Readucerea în discuție a ideii de teatru politic în lumea socialistă mi se pare, azi, deosebit de importantă. Am publicat, în „Era socialistă“, un articol pe această temă. Nu se poate să ne plocnim, să ne pamăm în fața filmului politic occidental, să-i ridicăm osanale, ca în cazul filmului despre E.N.I. din Italia, sau al altor filme făcute pe alte meridiane, iar noi, care sîntem angajați politic față de societatea noastră, să ne uităm tot timpul prin ogrăzile vecinilor, în loc să producem literatura noastră politică. Noi trebuie să arătăm că socialismul este favorabil politicii literare celei mai angajate. Și este. Să jucăm piese politice făcute pe alte meridiane, dar să jucăm și piesa noastră politică — de aceeași valoare literar-artistică, însă.

Cu ce venim noi, socialiștii, în teatrul european? Cu piesele lui Brecht, doar. Este rîndul nostru, acum, să scriem teatru politic. Avem nevoie de o asemenea literatură dramatică, și vă spun că publicul vine s-o vadă pe scenă. La o piesă ca *Emigranții*, care se joacă de trei ani, la Teatrul Mic, cu casa închisă, s-ar putea adăuga și altele, dacă s-ar scrie.

Așa cum avem mari actori, în momentul de față, în România, și bune condiții de a face teatru, avem și scriitori interesanți. Aici are dreptate Radu Popescu, nu mai trebuie să facem comparație cu dramaturgia dintre cele două războaie mondiale. Condiția — de inteligență, de cultură, de profunzime — a spectatorului, ca și condiția scriitorului, n-au evoluat? Au evoluat foarte mult. Comparația aceasta este păgubitoare, naivă, provincială. Literatura dintre cele două războaie mondiale este, aș spune, un metru prea mic pentru literatura de astăzi. Scriitorul român de teatru trebuie să aibă sentimentul că poate produce literatură bună. Este de neînțeles ca noi să nu putem produce literatură la nivelul lui Dario Fo, deși avem scriitori care știu politică, au învățat, slavă domnului! Asta este problema, și cred că o întâlnire pe o astfel de temă este binevenită.

Cred că dramaturgia, astăzi, are nevoie de schimbarea opticii noastre față de condiția scriitorului de teatru: e vorba nu numai de șansa lui de a fi pe scenă, ci el trebuie să fie pe scenă la nivelul epocii.

Paul Tutungiu :

**„inculpatul este
secretarul literar“**



Paul Cornel Chitic, un foarte talentat dramaturg, este socotit încă tînăr dramaturg, deși nu mai este chiar atît de tînăr. Ar trebui să discutăm și despre Leonida Teodorescu, și despre Teodor Mazilu. Pînă la urmă, ajungem la concluzia că toți dramaturgii contemporani în viață au cîte un necaz. Dacă îl luăm pe fiecare în parte, fiecare este nemulțumit: că nu e jucat, sau unde este jucat, sau cum este jucat.

Prezența pe scenă a dramaturgului contemporan trebuie s-o examinăm mai concret; oare, din vina directorului de teatru nu este jucat un autor de teatru contemporan? [...] Omul de legătură al teatrului cu literatura este secretarul literar, care, în multe cazuri, nu are nici un cuvînt de spus în teatru. Cîteodată, mă îndoiesc că secretarul literar citește chiar revista „Teatrul“, sau altceva [...] Or, ce trebuie să fie un secretar literar? Trebuie să fie un principiu activ, un soi de ciocănitore care îi bate tot timpul la cap pe director și pe confracții lui [...] Deci, dacă există o piesă nejuțată a unui dramaturg contemporan, este o problemă de relație cu teatrul. Pe de altă parte, literatura de pe mapamond, pe care o joacă teatrele noastre, nu este de cea mai bună calitate, de cea mai aleasă ținută. Se pare că practica este următoarea: se descoperă de către un regizor, sau de către un bun prieten al acestuia, care a făcut o călătorie în străinătate, o piesă a unui scriitor, o piesă care nu pune nici o problemă, dar ea se joacă, susținută de cei mai buni actori. [...]

Deci, nu sînt de acord să se facă un caz Chitic; normal este să se facă un caz al dramaturgiei nejuțate, și atunci se va vedea că inculpatul numărul unu este secretarul literar. Sînt convins că în teatre sînt și cîțiva secretari literari cu personalitate, oameni cu multă carte, care au o anumită viziune asupra literaturii. Aceștia știu că Paul Cornel Chitic este un mare talent, dar poate aș-

teaptă ca el să dea ceva mai bun. Poate că menirea unui teatru de primă mărime nu este de a da drumul spre scenă oricum. S-a făcut onoarea lui Corneliu Marcu, care a fost jucat la Teatrul Național din București, am toată stima pentru el, dar el nu este încă un autor cristalizat. Iată, deci, că trebuie să privesc lucrurile puțin mai nuanțat.

În esență, problema este următoarea: câtă vreme nu vom avea, în teatre, secretari literari-personalități, scriitori, oameni care să dea un gir de cultură acestei activități, nu putem discuta despre șansa scriitorului contemporan de a fi pe scenă.



Doru Moțoc :

„nu există forță
în stare
să oprească
talentul“

Mie mi se pare că discuția de astăzi este cât se poate de oportună, și recunoștința mea față de revista „Teatrul“ este foarte mare; eu locuiesc în provincie, nu în București, iar faptul că redacția și-a adus aminte de mine și m-a invitat, alături de personalități de marcă ale teatrului românesc, m-a emoționat.

E bine că au fost invitați dramaturgi din toate generațiile: generația tânără, a lui Paul Cornel Chitic, Radu F. Alexandru, poate și a mea, într-o oarecare măsură; generația lui Theodor Mănescu, a lui Iosif Naghiu și Leonida Teodorescu; este de față decanul dramaturgilor români — decan nu de vîrstă, ci de sensibilitate, de cultură și de talent. M-am referit la maestrul Horia Lovinescu, al cărui punct de vedere voi fi foarte curios să-l aud. Deci, sînt create premise pentru o discuție utilă, pentru un dialog fructuos.

De regulă, dramaturgii tineri sînt revendicativi. Eu nu am nimic de revendicat. Am fost jucat în București, și prezența mea pe o scenă bucureșteană s-a desfășurat, cum am mai spus și cu alt prilej, ca în istorioarele roze despre promovarea dramaturgiei originale. Piesa n-am adus-o eu la teatru, ci un actor

căruia i-a plăcut, secretarul literar a citit-o, i-a făcut referat, piesa a trecut prin Comitetul oamenilor muncii, s-a jucat, iar astăzi are aproape 200 de spectacole la Teatrul „Bulandra“, ceea ce înseamnă că publicul a avut interes pentru ea. Nu este, firește, o capodoperă, sînt conștient de lucrul acesta, și chiar perioada de mai lungă tăcere care a urmat s-a datorat intenției mele de a veni, ulterior, cu ceva de calitate superioară.

Relațiile dramaturgilor cu teatrele, firește, implică și aspecte de alt ordin, și este firesc să fie așa, pentru că munca în teatru nu se desfășoară la vedere, în lumina reflectoarelor, doar două ore, cît ține spectacolul, ci și în culise, iar culise sînt de tot felul, și acesta este iarăși un lucru normal.

Aș zice să nu ne speriem că unii dramaturgi au dificultăți. Este suficient să fim informați, adică să știm măcar istoria teatrului românesc, și vom vedea că nume ilustre, nu Moțoc sau Chitic, au avut dificultăți, și că, pînă la urmă, aceste dificultăți n-au contat pentru că, în ultimă instanță, cine a avut ceva de spus, a spus. Eminescu ne asigură că „Va crește tot ce-n lume este menit să crească“. Nu există forță în stare să oprească un dramaturg valoros, să-l bareze și să-l obstrucționeze. Dacă e talentat — și talentul presupune și forța de a rezista — va sfîrși prin a se afirma (e drept, poate, nu întotdeauna în timpul vieții).

PAUL CORNEL CHITIC : Eu aș propune ca Doru Moțoc să scrie piese, și să aștepte zece ani.

DORU MOȚOC : Unele dintre ele stau de zece ani.

PAUL CORNEL CHITIC : V-aș ruga să nu vorbiți în numele meu.

DORU MOȚOC : Nu am vorbit.

PAUL CORNEL CHITIC : Și nici să mă citați. Deloc.

DORU MOȚOC : Ca să nu las impresia că, în cazul lui Doru Moțoc, totul a mers „ca pe roate“, am să relatez și povestea altei piese pe care am scris-o. Este o piesă despre Bălcescu, o piesă care îmbrățișează ultima perioadă din viața lui, și care schimbă o anume optică perimată, punîndu-l pe marele revoluționar democrat într-o lumină într-adevăr nouă și universală — pentru că nu trebuie să ne obstinăm în a acredita imaginea falsă a unui Bălcescu murind ofticos, departe de țară, într-o mansardă sordidă. Dar, să revin. Această piesă a fost inclusă în repertoriul Teatrului Mic, s-a afișat distribuția la avizier. La un moment dat, s-a întîmplat ceva, în această complicată lume a teatrului, și piesa nu s-a mai jucat. Ulterior, am aflat cu bucurie că maestrul Horia Lovinescu și-a exprimat dorința de a o monta la teatrul pe care-l conduce.

HORIA LOVINESCU : De a o citi.

DORU MOȚOC : Am discutat și cu unul dintre regizorii Teatrului „Nottara“, care s-a declarat interesat de piesă. Este vorba de Dan Nasta. Până la urmă, n-a convenit teatrului. Se pot întâmpla și lucruri de felul acesta.

Cred că o problemă asupra căreia ar trebui să discutăm, ar fi aceea a metodologiei întocmirii repertoriului. Această metodologie există, în principiu : secretarul literar citește și avizează textul, îl prezintă Comitetului oamenilor muncii și se ia o hotărâre. În realitate, lucrurile stau altfel. Așa că e cazul să ne hotărîm : sau există o metodologie, pe care o respectăm, sau nu mai este vorba de nici o metodologie, și joacă fiecare, de fapt, ce vrea. Acesta este un fel de a ne fura căciula, de a nu fi sinceri în raporturile noastre, unii față de ceilalți.

De ce stau unele piese ? După părerea mea, acele piese — mă refer acum la dramaturgia contemporană și de inspirație contemporană — stau tocmai pentru că sînt mai pătrunzătoare, în ce privește natura conflictului.

Îmi amintesc că, la o dezbatere similară, la Radio, Theodor Mănescu întreba — lucru care mi s-a părut fundamental, din punctul de vedere al dramaturgului — ce fel de conflicte abordăm : conflicte rezolvate de viață, sau conflicte în curs de desfășurare, asupra cărora viața încă nu și-a spus ultimul cuvînt ? [...] Aceasta este problema, pentru că despre subiecte se poate discuta la infinit, despre problematică, de asemenea, există nenumărate subiecte susceptibile să devină piese de teatru, dar unele sînt tabu. De pildă, nu există eșec uman în socialism ? Există. Aș vrea să văd o piesă scrisă curajos, care să abordeze net această problematică : eșecul, și ceea ce-l poate genera.

THEODOR MĂNESCU : Horia Lovinescu, dacă îmi îngăduie să-l citez, a scris cîteva piese pe tema aceasta.

DORU MOȚOC : Nu e cazul. Sînt trei categorii de conformiști : din prostie, din teamă și din principiu. Cei mai periculoși sînt cei din principiu : în lumea teatrală există situații (și noi ne-am izbit de ele) în care se resping texte valoroase, în numele acestui conformism din principiu, nu pentru că cineva ar avea ceva împotriva unui text sau a autorului, ci doar așa, ca să fie bine, de teama de a nu greși.

Cît privește conceptul de actualitate, cred că mai de actualitate decît multe alte piese este piesa lui Dumitru Solomon *Diogene ciinele*.



Radu F.
Alexandru :

„un teatru
de asumare
a
răspunderilor“

Tema întîlnirii noastre, „Valorificarea scenică a dramaturgiei românești contemporane“, cred că implică în primul rînd discutarea statutului social al dramaturgului, al scriitorului de teatru. Consider că acest statut este discriminatoriu, funcția socială a dramaturgului, în mod constant, diminuată. Odată cu desființarea cenzurii, s-a propus și s-a aplicat o măsură importantă, funcțională și inspirată : directorii editurilor, cu întregul colectiv redacțional, au căpătat libertatea de a-și asuma răspunderea pentru publicarea operelor literare propuse lor. În ultimul timp, nu neapărat condiționat de aceasta, dar în acest cadru, au fost publicate o serie întregă de lucrări remarcabile, de certă valoare, lucrări care au îmbogățit spectaculos tematica literaturii noastre contemporane, care au fost validate în egală măsură de public și de critici, și care nu au produs nici un fel de perturbări.

După doi-trei ani de la promulgarea măsurii sus-amintite, în teatru nu s-a ajuns încă la acest mod ideal de funcționare. Tocmai această situație mă face să spun că dramaturgul, și implicit teatrul, cu întregul lui colectiv, se află într-o situație aparte. Și în teatre există director, birou al organizației de partid, comitet al oamenilor muncii — trei factori de decizie, fundamentali, investiți cu putere politică, ce nu au posibilitatea să-și exercite funcția, să justifice încrederea de care se bucură și să-și dovedească capacitatea.

S-a afirmat, la un moment dat, că o piesă de teatru, ca să ajungă să devină spectacol, trebuie să fie validată de opinia factorilor de decizie din teatru, și, în plus, de cea a unui cenaclu. Ideea mi se pare excelentă. Nu se aplică [...]

Repertoriul propus constituie, pentru directorul de teatru, o permanentă problemă, pentru că directorul nu are, în fapt, posibilitatea de a aduce o piesă pe scenă, fără intervenția factorului administrativ, și acest factor administrativ, prin modul cum funcționează, creează o serie întreagă de obstacole. Antologia posibilă propusă de Mănescu semnifică tocmai dificultatea în care se află directorii de teatru când vor să aducă pe scenă piese dintre cele mai valoroase. Întimplător, știu că piesele lui Dumitru Solomon, publicate în volum, figurează de ani de zile în propunerile de repertoriu ale Teatrului de Comedie. Există toată bunăvoința, tot interesul teatrului pentru piesele lui Dumitru Solomon, dar nici până azi, nici autorul, nici teatrul nu au reușit să realizeze această dorință. De ce ? ! [...] Relația autor-teatru poate funcționa numai atunci când autorul are sentimentul că această relație este funcțională, și aceasta nu înseamnă altceva decât posibilitatea dramaturgului de a ajunge la seara premierei.

Una dintre cele mai interesante piese ale ultimelor stagiuni, și în orice caz un spectacol de valoare, piesa lui Romulus Guga, este rezultatul colaborării, contractului și contactului direct, între autor și Teatrul Mic. Îmi sînt cunoscute demersurile și eforturile pe care direcția teatrului și secretariatul său literar le-au făcut, pentru ca această piesă să vadă lumina rampei. Piesa a fost salutăată ca un eveniment, dar nu a putut fi reprezentată și pe scena altui teatru din țară. Nu este posibil acest lucru, sau, mă rog, este posibil, din păcate, dar nu este de înțeles.

Teatrul politic pe care îl dorim toți este un teatru de asumare a unor răspunderi, de ridicare a unor probleme grave. Acest teatru, ca să existe, trebuie să fie stimulat, încurajat și respectat.

O literatură valoroasă „de sertar“, pe care unii sau alții o cunoaștem datorită unor relații de amicitie, de prietenie, nu înseamnă nimic, și nu cred că există cineva, în țara aceasta, care are interesul ca problemele majore, ce sînt dezbătute în toate documentele de partid, să fie ignorate sau minimalizate în scrierile noastre. Teatrul

trebuie să fie un sistem de dialog și de relație. Dramaturgia noastră trebuie să ajungă la o conștiință de sine, și asta nu e posibil în afara unui climat de încredere și de respect.

THEODOR MĂNESCU : În continuarea celor spuse de Radu F. Alexandru, in-formez asistența despre o discuție pe care biroul secției de dramaturgie a avut-o cu președintele Uniunii Scriitorilor, tovarășul George Macovescu, căruia i-am relatat următoarea situație : în edituri, în presa literară, scriitorii sînt membri ai consiliilor de conducere, dar în teatre, nu sînt. În urmă cu doi ani, și secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor a fost mobilizată : să ne ocupăm, să facem liste ; am repartizat dramaturgii, potrivit dorințelor lor, potrivit dorinței teatrelor, potrivit altor criterii, să facă parte din comitetele oamenilor muncii ale teatrelor, din care fac parte, în mod firesc, mulți alți factori ai realizării spectacolului. Nu știu cum, această listă a devenit total inoperantă, cu o excepție sau două. Noi ne gîndeam să-i adunăm din cînd în cînd pe acești reprezentanți ai noștri în comitetele oamenilor muncii din teatre, să discutăm cu ei. Au dispărut din componența comitetelor oamenilor muncii din teatre reprezentanții Uniunii Scriitorilor, în timp ce, repet, în toate consiliile de conducere ale revistelor culturale, ale editurilor, sînt prezenți. Este un aspect care poate da de gîndit cu privire la statutul dramaturgului. [...]

RADU POPESCU : Mă simt dator să fac o precizare, fiind în dezacord cu Paul Tutungiu. Chestiunea cu secretarii literari a devenit folclor, basm pentru copii. Toată lumea, de cînd am pătruns eu în acest univers al teatrului, îngrămădește tot felul de culpe pe spinarea lor, sărmanii, chiar și pe aceea că n-ar avea personalitate scriitoricească, profesionalitate scriitoricească și așa mai departe. Nu sînt de acord. Toți secretarii literari care sînt aici sînt oameni perfect calificați scriitoricește, dar noi știm ce pot, și ce nu pot să facă în teatrele lor, știm cu toții că au fost receptivi, în general, la o anumită promovare a dramaturgilor, știm tot. Așa că nu sînt de acord cu această nouă acuzație [...]



Leonida Teodorescu:

„mai bine
scriu
proză“

S-au spus o serie de lucruri interesante, dramatice, dar, din nefericire, nu este prima dată când asist la asemenea discuții, al căror rezultat a fost nul. Dintre toate rezultatele Colocviului național de dramaturgie de la Cluj-Napoca, singurul valabil este că editurile au început să publice mai multe volume de teatru. [...]

Părerea mea este că dramaturgia noastră parcurge, în ultimii 10—15 ani, o etapă de creștere extrem de valoroasă. Nu cred că dramaturgia din perioada interbelică poate intra în competiție cu nivelul la care a ajuns, astăzi, dramaturgia noastră, și pot da o listă lungă de piese valoroase. Am citit aproximativ tot ce s-a publicat în materie de dramaturgie, și s-a publicat destul, avem o dramaturgie bună, dar ignorată de către teatre. Vă dau un exemplu. Eram odată la Festivalul de teatru de la Brașov, stăteam de vorbă cu Romulus Guga și cu un director de teatru, și acesta din urmă ni se plîngea că „Vai, ce prost stă dramaturgia românească“ ; la care, Guga se enervează și-i cere: „Ia spune tu cinci dramaturgi români în viață“. I-a spus trei, apoi i-a cerut să se mai gîndească trei sferturi de ceas. La Colocviul de dramaturgie am pus aceeași întrebare unor directori de teatru, și n-au știut să răspundă. Atunci, mă întreb : cum fac ei repertoriul ? După ureche. Acest lucru se și vede. Dramaturgii români de astăzi sînt singurii membri ai Uniunii Scriitorilor care n-au un sistem de protejare a intereselor lor, în cadrul Uniunii. Dacă o piesă a unui dramaturg este ignorată, nimeni nu spune nimic. Eu nu primeam nici un răspuns, cînd trimiteam piesele în provincie. Am vorbit cu cîțiva colegi și mi-au spus că au pățit același lucru : nimeni nu se obosește măcar să răspundă că a primit piesele.

Am intrat în plină zonă a veleitarismului. Se fac tot felul de adaptări, de dramatizări și așa mai departe, în mai toate teatrele din provincie. Eu m-am săturat, mai bine scriu altceva, public cîteva cărți acum, și cu asta am terminat cu discuția.



Florlan Nicolau:

„nu avem
aceleași
criterii“

Am vrut să ascult întii ce spun autorii, pentru asta am venit aici, și nu neapărat să iau cuvîntul. Mi se parte foarte folositoare o astfel de întîlnire, după cum folositoare au fost și primele manifestări ale cenaclului de dramaturgie. Am aflat cu multă bucurie că va avea loc și a treia ședință a cenaclului ; ce-i drept, m-am gîndit ca nu cumva să se oprească la a patra, la a cincea — asta s-a mai întîmplat —, dar este o inițiativă utilă, chiar dacă cere trudă și sacrificii. Cu o condiție : să se discute sincer. N-aș spune să nu se atace problemele care interesează personal pe fiecare dramaturg și să se pună numai probleme de principiu, pentru că n-ar fi eficient.

Un dramaturg nu va fi nicodată mulțumit de relațiile sale cu teatrul, decît atunci cînd va fi jucat. Aceasta este singura posibilitate de a se îmbunătăți relațiile dintre autori și teatre. Dar, după aceea, apare altă problemă, dificilă și aceasta. Dacă e un succes, bine ; dacă nu, chiar dacă spectacolul este bun, nu întotdeauna dramaturgii judecă după ce a făcut teatrul pentru spectacol, nu apreciază forțele pe care le-a mobilizat pentru piesă, și cum a înțeles să promoveze piesa respectivă. Socotesc că nu numai că nu trebuie să ne ferim să fie analizată munca teatrelor, și, în special a teatrelor din București, ci, dimpotrivă, că ar trebui analizată foarte serios. Aici, un criteriu mi se pare fundamental. Un teatru trebuie judecat nu după piesele pe care nu le joacă (aceasta este o aberație : cum să judeci un teatru după piesele care n-au fost jucate la acel teatru ?), ci după ce a jucat, după acele piese pentru reprezentarea cărora a pus pa-

siune. Numai așa se poate, altfel nu. În principiu, mi se pare absurd să se pună chestiunea așa : de ce autorul cutare n-a fost jucat la teatrul cutare ? Pot să existe n variante de răspunsuri. Nu spun că toate aceste răspunsuri sînt valabile ; se poate întîmpla ca autorul să aibă dreptate, se poate întîmpla ca teatrul să greșească, să nu joace o piesă valoroasă.

Cred că Dinu Săraru — excluzînd un anume patetism al cuvîntării sale —, a avut dreptate : în momentul de față, trebuie să existe, din partea dramaturgilor, un efort mai mare de a aborda teme, subiecte, și mai ales de a se implica în dezbateri de foarte mare răspundere.

Mă miră faptul că există atîția autori convinși că teatrele nu răspund cum trebuie cerințelor lor de a fi jucate. Noi — și nu este numai situația de la noi, din Teatrul Național — umblăm după piese ; dar — vreau să fiu foarte sincer —, umblăm după piese pe care dorim să le jucăm și de care să putem răspunde, sîntem într-o continuă vînătoare de asemenea piese. Nu că nu există piese valoroase, dramaturgia actuală românească este, după părerea mea, la un nivel incomparabil mai ridicat decît dramaturgia dintre cele două războaie mondiale. În zece ani, am jucat, la Teatrul Național, aproape 30 de piese, cam trei piese contemporane pe an*. Și directorul teatrului, și secretarul literar, și consiliul oamenilor muncii trebuie trași la răspundere fără nici o reticență ; dar să putem spune și noi de ce nu jucăm anumite piese, de ce am jucat altele, și ne-ar interesa să știm și dacă piesele jucate au meritat să le jucăm. Ce spun dramaturgii despre aceas-

* Printre care :

Alizuna (Tina Ionescu) ; *Al patrulea anotimp* (H. Lovinescu) ; *Moartea ultimului golan* (V. Stoienescu) ; *Camera de alături* (P. Everac) ; *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* (E. Barbu) ; *Săptămîna patimilor* (P. Anghel) ; *Pisica în noaptea Anului nou* (D. R. Popescu) ; *Surorile Boga* (H. Lovinescu) ; *Un fluture pe lampă* (P. Everac) ; *A doua față a medaliei* (I. D. Sîrbu) ; *Zodia taurului* (M. Gheorghiu) ; *Simfonia patetică* (A. Baranga) ; *Comoara din deal* (C. M. Loneanu) ; *Valiza cu fluturi* (I. Naghiu) ; *Capul* (M. Gheorghiu) ; *Viața unei femei* (A. Baranga) ; *Cazul Enăchescu* (E. Busuiocanu) ; *Marele Soldat* (D. Tărchilă) ; *Acord* (P. Everac) ; *Cine a fost Adam?* (L. Teodorescu) ; *Cîștigătorul trebuie ajutat* (I. Naghiu) ; *Autobiografie* (H. Lovinescu) ; *Alexandru Lăpușeanu* (V. Stoienescu) ; *Aventură în banal* (T. Mazilu, D. Solomon, I. Băieșu) ; *A treia țepă* (M. Sorescu) ; *Monolog cu fata la perete* (P. Georgescu).

ta, ce spune critica ? Pentru că nu totdeauna critica de teatru spune tot — nici nu are posibilitatea uneori, și nici spațiul pe care îl are la dispoziție nu este întotdeauna suficient.

Față de cele aproape 30 de piese românești contemporane, n-am jucat, cred, în acești zece ani, nici zece piese clasice românești, dintre cele două războaie mondiale. Am jucat cam patru piese românești pe an, în medie. Firește, cifrele acestea n-au semnificație decît dacă le corelăm cu numele autorilor și cu titlurile pieselor reprezentate.

Care sînt autorii pe care ne propunem să-i jucăm în stagiunea viitoare ? D. R. Popescu — *Domnul Montaigne bea ape minerale*, Iosif Naghiu — *Frunzele amăgitoare nepuțințe**, Paul Everac — *Cartea lui Iovișă*. Acestea sînt, deocamdată, cele trei piese românești contemporane care figurează în repertoriu.

În ceea ce privește problema dacă ne vom răzgîndi asupra acestor piese, vreau să vă spun că Teatrul Național s-a răzgîndit doar o singură dată, și anume în cazul lui Chitic, și în acest caz, doar în proporție de cincizeci la sută, dar, în general, nici conducerea teatrului și nici secretariatul literar nu ne răzgîndim, preferăm să spunem NU decît să promitem și să n-o jucăm [...]

Un lucru mă uimește și mă și întristează, și cred că pînă cînd nu se lichidează fenomenul acesta, într-un fel sau în altul, teatrele vor fi cele care vor suferi cel mai mult de pe urma lui : diverșii factori, care răspund de promovarea dramaturgiei originale, nu știu dacă au, în principiu, criterii diferite, dar, practic, aplică criteriile diferite. Nu este normal ca într-un fel să se discute lucrurile aici, și într-alt fel, între teatre și forurile tutelare. Iată, de pildă, chestiunea planului : pentru planul acesta, Teatrul Național face 180 de deplasări pe an. Dacă vă puteți imagina ce înseamnă aceasta, pentru munca unui teatru, aș dori să vă pronunțați. Deci, ceea ce se spune aici este foarte frumos, dar este absolut ne-realist să ignorăm criteriul planului. Dacă am admite ca un teatru să nu-și mai facă planul, nu am mai putea realiza montările, pentru că montările le facem din ceea ce încasăm de la spectacole, nu din subvenție. Cum se poate ca Radu Popescu, redactorul-șef al revistei „Teatrul“, pe care cu toții îl stimăm și peste tot este stimat, să aibă niște criterii, alți factori să aibă alte criterii, iar autorii, altele ? Ca să mergă treaba mai bine, ar trebui să aibă toți aceleași criterii. Este o problemă pe care trebuie s-o discutăm, pentru că altfel vorbim degeaba.

* Titlu provizoriu.

Am fost la discuții la Uniunea Scriitorilor, dar uneori aproape că nu le poți lua în serios, în așa măsură criticii sînt departe de criteriile altora. Eu nu spun cine are dreptate, și cine nu are; acum pledez din punctul de vedere al muncii noastre în teatre; ar trebui să facem un efort ca să unificăm puțin criteriile, pentru că nu trăim în țări deosebite, trăim într-o singură țară, și ar trebui să avem aceleași criterii.

THEODOR MĂNESCU: Dacă îmi îngăduiți, numai o scurtă intervenție.

Presiunea dramaturgilor asupra teatrelor este o condiție sine qua non a existenței teatrelor. De aceasta, nici un teatru nu va putea scăpa. Nici criteriile comune nu pot exista, poate exista numai unitate în diversitate.

Pentru mine, Naționalul a fost din copilărie și continuă să rămână un spațiu al idealității, al conceptului meu ideal despre teatru.

Ce înseamnă că Teatrul Național alege o piesă? Înseamnă că-i dă nota 10. Dramaturgii sînt veșnic candidați, ca la bacalaureat, ca la admitere, și teatrele se instituie în comisii de admitere, în comisii de selecție. Orice piesă pe care o alege Teatrul Național, în mintea mea este o piesă de nota 10. Nu toate piesele din lista înșirată de stimatul nostru coleg sînt piese de nota 10.

ANDREI BĂLEANU: Dacă problema s-ar fi pus așa, n-ar fi fost jucate 30, ar fi fost jucate doar 10.

rite cînd e vorba de proză sau poezie și cînd e vorba de teatru. Dar întîlnirea a fost utilă tocmai pentru că a pus în lumină condițiile actuale ale actului teatral. Problema care a revenit cel mai des în discuții, dînd loc la aprinderi și exagerări, a fost problema foarte veche, foarte delicată și mereu „iritată“ a raporturilor dintre creația scriitorilor și cea a ansamblurilor artistice. Cum stau lucrurile astăzi pe acest „front“? Un prim element definitoriu e, după mine, prezența cîtorva opere de întîia mărime în repertoriul teatrelor. Un altul îl constituie interesul arătat pentru piesele meritore; nu cunoscut — exceptînd *Costandineștii* lui Paul Everac — nici o scriere aptă de a fi omologată scenic și care să nu fi intrat în raza de atenție a teatrelor. Ceea ce nu-i deloc neînsemnat. În al treilea rînd, e de semnalat puținătatea producției dramatice. Disponem de un „buget“ restrîns de dramaturgi, iar opera lor nu-i foarte bogată. Nu încapă îndoială — după mine, unul — că numărul de piese valabile propuse teatrelor e mult prea mic în raport cu îndatoririle lor față de piesa originală. Poate și de aceea teatrele sînt cîteodată nevoite să recurgă la scrieri mediocre. Nu vreau să scuz erorile de judecată sau de gust ale teatrelor, dar „investițiile“ lor devin mai riscante, plasamentele de energie mai aventuroase cînd necesitățile de producție determină mai multe adeziuni decît delimitări critice. Numai o abundență de piese valabile ar face posibilă o selecție reală și ar situa înai judicios un autor și o operă pe harta culturii. Numai o abundență de piese valabile ar îngădui teatrelor să aleagă în adevăr scrierile care sînt un fapt de conștiință și un spor de cunoaștere.



B. Elvin:

„o producție
dramatică
restrînsă“

Consfătuirea a prilejuit cîteva „acute“, cîteva „vocate“. Am în vedere nemulțumirile unor dramaturgi nereprezentăți. Mă refer la insatisfacțiile unor teatre al căror devotament față de piesa contemporană n-a fost totdeauna răsplătit. În fine, am reținut nedumeririle conjugate ale dramaturgilor și teatrelor față de criteriile altor factori. Criterii care — ca să dau un singur exemplu — se dovedesc mult prea dife-

**Radu :
Beligan**

„teatrul
se face
cu dragoste“



Am ascultat cu mult interes pe cei care au luat cuvîntul la această consfătuire. Singurul ei defect a fost că tot ceea ce s-a spus a fost previzibil. Elementul de

surpriză l-a constituit doar intenția și calitatea pamfletului lui D. R. Popescu, scriitor pe care noi l-am înscris în repertoriu cu o piesă despre Montaigne.

Nu cred în eficiența acestui soi de discuții. Vă propun o schimbare de metodologie: să alegeți dumneavoastră cele 5—6—7 piese excepționale care stau în sertare, dintr-o „flagrantă nepăsare“ a directorilor de teatre, să facem niște lecturi cu cei mai buni actori, să le ascultăm împreună, și atunci vom putea discuta, la „concret“, din ce motiv nu se joacă. Eu îl prețuiesc foarte mult pe Paul Cornel Chitic și îmi pare rău că, atunci când l-am întâlnit în magazinul acela, n-a spus nimic; după cum regret că n-am deschis eu discuția; însă nu mi-a plăcut deloc cum a vorbit aici. Este un om amărit de atîta zădărnicie, de cînd așteaptă să fie jucat, dar nu pe Teatrul Național trebuie să-și verse focol, în primul rînd. *Sintem și rămînem* era o piesă amorfă, un material care nu conținea nimic dramatic, și a trebuit să găsim, cu multă greutate, un regizor, care să pornească la o muncă de dramatizare, ca să zic așa, de teatralizare a acestui text; acesta a fost Dan Micu, care, după două luni de muncă și de consfătuiri, după sute de ore de eforturi diverse, s-a retras din competiție. N-am găsit un alt regizor care să se ocupe de această piesă.

După părerea mea, teatrul se face cu dragoste. Am să vă propun un citat: „Va veni seara, și fiecare va fi judecat după dragoste“. Eu cred că jucarea unei piese, mariajul acesta dintre teatru și dramaturg, trebuie realizat cu dragoste de ambele părți; altfel, nu se naște un copil frumos. Dovada este în lista citită de Florian Nicolau, sint piese care au trecut de 100—200 de spectacole. Trebuie să joci piese care să pătrundă în conștiința publicului. Everac, înainte, nu era un autor de public; în ultimul timp, a ajuns un autor care aduce lumea. Acesta nu este un lucru simplu, stimați tovarăși.

Nimeni nu știe ce înseamnă structura complexă a Naționalului, și toată lumea ignoră sarcinile sale imense. Dumneavoastră știți că, numai într-o lună, Teatrul Național a dat 99 de reprezentații? Într-o lună, 99 de reprezentații! Știți ce înseamnă aceasta? Ce chin, ce muncă, cîte deplasări? Dumneavoastră știți cît timp dăruim noi, ca să ajutăm teatrele populare, cu repertoriu, cu actori, cu regizori? Fiecare își vede numai de-ale lui, dar să nu ne judecați cu atîta asprime, ci mai bine ar fi să găsiți un ton mai cald, mai tandru. Așa că să luăm aceste piese nedreptățite, să le citim, să le distribuim, și să facem lectura artistică, și atunci să vedem, cine și dacă se pun opreliști acestor capodopere către lumina scenei.

Tudor Sterlade:

„contribuția
secretarilor
literari“



Aș vrea să fac cîteva precizări. Vorbesc în numele secretariatului literar al Teatrului „Bulandra“, și nu al conducerii sau al conducerii interimare a acestui teatru. Fac precizarea aceasta legat și de cuvîntul tovarășului Radu Beligan.

Noi am citit piesa *Studiul osteologic...* a lui D. R. Popescu și am propus-o în repertoriu, dar, din păcate, D. R. Popescu nu ne-a trimis la timp varianta definitivă, pe care trebuia s-o lucreze cu regizorul respectiv, astfel că secretariatul literar nu poate încă semna intrarea în repetiție a piesei.

Ne pare foarte rău că această lucrare nu s-a reprezentat pînă în momentul de față; ea rămîne în repertoriul nostru, așa cum s-a discutat, pentru deschiderea stagiunii viitoare. Credem că ar fi contraindicat ca premiera să apară în luna iunie sau iulie.

În legătură cu spectacolele premiate și cu longevitatea unor piese din dramaturgia românească: *Răceala*, după cum știți, a fost premiată în 1977, la prima ediție a „Cîntării României“, și a atins 150 de reprezentații. *Interviu*, care a avut premiera în 1976, figurează în continuare în repertoriul Teatrului „Bulandra“ și a trecut de 250 de reprezentații.

Probabil că tovarășul Tutungiu a fost neinformați în legătură cu munca noastră. Eu pun cuvîntul domniei-sale numai pe seama acestui lucru. Și, pentru că-l văd aici pe maestrul Horia Lovinescu, și știm că în Teatrul „Nottara“ se pune *Sfîntul Mitică Blajinu*, mi-am amintit că piesa s-a jucat la Teatrul „Bulandra“ în 1966. Poate că reluarea *Proștilor sub clar de lună*, la Tîrgu Mureș și Ploiești, ni se datorează și nouă, secretarilor literari din vremea premierei, iar dacă Mazilu nu este pe tușă, aceasta se datorează, poate, și faptului că el a debutat la Teatrul „Bulandra“, că de atunci i s-au mai reprezentat două lucrări la acest teatru, iar cînd ne-a dat piesa *Mobilă și durere*, am propus să fie de îndată inclusă în repertoriu, înainte de apariția ei în almanahul revistei „Teatrul“.

Aș vrea să subliniez contribuția Teatrului „Bulandra“ la valorificarea, în această stagiune, a dramaturgiei originale, și prin deosebit de valoroasa piesă a dramaturgului Sütő András, *Florile unui geambaș*. Trebuie să vă spun că am avut multe discuții în teatru, în legătură cu montarea acestui spectacol, și că foarte mulți actori, în diverse ședințe, ne avertizau că piesa nu va avea succes de public, că nu face priză cu spiritualitatea contemporană, și așa mai departe. În toate împrejurările, secretariatul literar a susținut, în ciuda acestor greutăți, montarea piesei. Ne pare rău că nu am putut prezenta până acum *Mobilă și durere* a lui Teodor Mazilu și că premiera pe țară a fost la Oradea; dar nici nu ne neliniștește faptul. Și *Mitică Blajinu* s-a jucat la început la Petroșani, și s-a reprezentat de 19 ori — și este firesc să fie așa, pentru că este un teatru cu un public mai restrâns, iar la Teatrul „Bulandra“ s-a reprezentat de peste 300 de ori.

Mulțumesc conducerii revistei „Teatrul“ pentru că ne-a oferit posibilitatea de a participa la această întâlnire. Chiar dacă activitatea noastră nu a cunoscut întotdeauna un ritm ascendent, colaborarea celor de la secretariatul literar cu dramaturgii români contemporani — fie că ei sînt Paul Anghel sau Titus Popovici, Doru Moțoc sau Ecaterina Oproiu, Marin Sorescu sau Ion Băieșu — a stat sub semnul comuniunii.

Radu Popescu:

„o idee politică și culturală“

Vă mulțumesc că ați răspuns invitației noastre. Nu am nici un fel de satisfacție văzându-mi — pentru a cita oară? — confirmată o veche opinie, și anume: că teatrul, cea mai publică activitate din cîte există, este, în mare măsură, domeniul secretului, și în al doilea rînd, că teatrul, cea mai educativă activitate din cîte există, este domeniul sofismului. Sofismul teatrului este de a reduce problemele la cazuri individuale, pentru ca să dea răspunsuri la care nimeni nu poate să mai adauge sau să mai schimbe ceva. Noi n-am venit aici să discutăm despre

Chitic, Leonida Teodorescu sau Mazilu, am venit să vorbim despre dramaturgia română contemporană, iar sentimentul meu — și sînt convins că nu este numai al meu — acum, la final, este că dramaturgia română contemporană nu se bucură, în multe teatre, de tratamentul, de stima și de dragostea pe care le merită.

Credeam că sînt singurul care recurge, ca la un eufemism întors, la exercițiul paradoxului. Văd că recurge la el și prietenul meu Elvin, care spune că nu poate să joace multe piese originale, pentru că nu se produc mai multe. Din cauza aceasta, nu mai jucăm deloc — zicea el — pentru că nu avem de unde alege...

Am de formulat, totuși, o dispensă în ce privește trei teatre din București: Teatrul Național, care are meritul de a fi jucat *A treia țepă*, și mai ales meritul de a fi jucat *Monolog cu fața la perete* de Paul Georgescu, onorînd astfel întreaga activitate teatrală în ceea ce privește piesa de inspirație comunistă, în momentul reprezentativ al Congresului partidului. Teatrul Giulești, care a avut, din acest punct de vedere, mai ales în stagiunea trecută, activitatea cea mai merituoasă. Să adaug și Teatrul Mic, pentru drama lui Radu F. Alexandru, *O șansă pentru fiecare*. Dar, în București, nu sînt numai trei teatre. Și, în afară de confuziile care se fac, de pildă, cu concurența strîmbă, șchioapă, a dramaturgiei dintre cele două războaie, mai există și concurența nealeală, indecentă, a dramaturgiei străine. Teatrele nu-i pot juca pe Mazilu sau pe Leonida Teodorescu, oameni a căror conștiință politică și morală îi face să scrie mai dificil, dar, în schimb, aceste teatre trec foarte ușor de la „pluralul englezesc“, la o „lecție de engleză“. Dar singularul românesc? Dar lecția de română? Și de ce, oare, Teatrul de Comedie n-ar renunța la sinistrele sale „pețitoare“, pentru a purcede să pețească, direct, insistent, pe dramaturgii români? Și Teatrul „Bulandra“, cînd, oare, se va hotărî să nu mai cherchelească publicul nostru, cu fel de fel de *Gin-rummy*, vocabulă care — nu știu nici pînă azi — ce anume acoperă, o băutură sau un joc de cărți?! Totuși, nu pot să nu mă declar mirat de cîteva declarații auzite aici, cu privire la sentimentul zădărnicii — sentiment îngrijorător, profund înrădăcinat în mulți dramaturgi români — al zădărnicii oricărui efort, a oricărui interes pentru problema destinului lor în teatrul românesc. Noi n-am venit aici ca să obținem un rezultat concret și imediat; știm cu toții că nu se poate obține un rezultat, de la o amicală și mo-

destă ședință ; dar știm, tot atât de bine, toți, ce rezultate uriașe s-au obținut în arta și activitatea teatrelor, datorită politicii rodnice și neabătute a partidului și statului nostru. Constantin Stere avea obiceiul de a cita în fiecare zi, în fiecare moment al existenței lui tumultuoase, pline de încercări, de osteneți, de victorii și de înfringeri, o vorbă a lui Kant : „Nici un strop de energie morală nu se

pierde în univers“. Nu pentru rezultat și eficiență am venit noi aici, am venit din obligație morală, și pentru că ne este dragă această idee politică și culturală, a cultivării dramaturgiei românești prin teatru, deci ne este drag și teatrul, prin sprijinirea lui de către dramaturgia românească. De dragul acestei idei ne-am strâns aci, și ne vom mai strînge la un loc.

Nota redacției

Știind că se vor confrunta opinii diferite. Toți, fără excepție, indiferent de deosebiri de păreri, au vorbit dorind din inimă binele teatrului românesc.

În același timp, atât în scrisorile citite la colocviu, cit și în unele intervenții și-a făcut loc — și era aproape inevitabil — și un spirit poate prea subiectiv, uneori de-a dreptul pamfletar, s-a vădit și lipsa de informare completă a unora dintre participanți, au fost formulate aproximații, chiar inexactități. Redacția se simte datorată să facă unele precizări, care, nici ele, nu epuizează subiectul. Dealtfel, în introducere (pag. 40), redacția invită la continuarea dezbaterii, ceea ce poate prilejui și infirmarea inexactităților, și precizarea aproximațiilor. De pildă, deși e adevărat că piesele cele mai importante ale lui Dumitru Solomon încă nu sînt cunoscute spectatorilor bucureșteni, nu e mai puțin adevărat că alte piese ale acestui dramaturg, din păcate cele mai puțin importante, sînt jucate, în ultimul timp, în mai multe teatre. Sau : Răceala lui Marin Sorescu a avut premiera absolută la „Bulandra“, într-un spectacol de real succes. După cum, în ultimul timp, piesele lui Tudor Popescu au cunoscut o largă răspindire, atât pe scenele din Capitală cit și pe acelea din alte orașe. Adevărul este că multe teatre sînt realmente devotate dramaturgiei naționale contemporane.

În același timp, problema esențială, în convingerea noastră, rămîne aceea a raportului dintre numărul mare, mult prea mare, de piese modeste, pe care teatrele le joacă cu o generozitate demnă de o cauză mai bună, și piesele cu adevărat importante a căror apariție pe scenă intîrzie. Scriitorul român de teatru nu numai că poate să scrie bine, dar chiar scrie bine. Piesele mediocre, de-a dreptul proaste, sau acelea confuze, cețoase, nu aparțin nici dramaturgiei, nici teatrului, ci maculaturii. Dar, dramaturgia autentică trăiește acum, acum și nu niine, un moment bun. O direcție principală a acestei deveniri este realizarea unor construcții, unor arhitecturi dramatice de amploare, monumentale. Numim din nou Costandinești, Ingerul bătrîn, Studiul osteologic... Hoțul de vulturi, Schimbarea la față, Europa, aport, viu sau mort, Regele desculț, Platon, Diogene. La cenaclul dramaturgilor s-a citit interesanta piesă a lui Naghiu, Misterul Agamemnon. Recent, redacția a primit spre lectură piesa (de fapt, două piese în cite cinci acte) Noaptea e parohia mea, de Alexandru Sever, senzațională reconstituire, în cheia tragicului, a ascensiunii și prăbușirii hitlerismului, piesă la care autorul a meditat și trudit 33 de ani. Se poate juca o piesă în 10 acte ? În două seri, da. Teatrul Național a jucat, pe vremuri, trilogia lui O'Neill Din jale s-a intrupat Electra, într-un singur spectacol ! Montarea acestor piese presupune, desigur, concentrarea unor mari forțe artistice și materiale. Această dificultate explică, în parte, intîrzierile sus-amintite. Dar nu le justifică. Efortul merită să fie făcut, în luptă cu orice comoditate, cu orice inerție. Teatrele, și în primul rînd cele mai importante, trebuie să monteze aceste piese, cu cei mai buni regizori și actori, dînd astfel puncte de altitudine maximă reliefului teatral. Pentru ca să dea seama, acum, acum și nu niine, nu răspoi niine, despre acest moment deosebit al istoriei dramaturgiei naționale.

Problema rămîne deschisă.

CRONICA DRAMATICA

Stagiunea: starea de fapt și perspectivele imediate

Fiindcă ne-am deprins să stabilim, de fiecare dată, în ce moment al stagiunii ne găsim, o facem și acum: au trecut șase luni din sezonul teatral, au mai rămas trei. După care, firește, teatrele vor străbate un timp de acalmie, de odihnă, de preocupări estivale, de pregătiri pentru noul sezon...

Au trecut două treimi din stagiune și (vedeți paginile care urmează), activitatea teatrelor continuă să fie nesatisfăcătoare. Nu în ansamblu, pentru că întotdeauna teatrele din țară, deprinse cu alt ritm, cu altă supunere la efort și, la urma urmei, s-o spunem deschis, cu altă conștiință a răspunderilor lor, restabilesc echilibrul veșnic deteriorat de unele teatre centrale și (încă) frunțase. Dar, în amănunt, iată, teatre cu două săli, cu colective mari, după șase luni de sezon activ, au prezentat câte cinci-șase premiere: „Nottara“, „Bulandra“, Național.

Ce urmează, nu e greu de prevăzut. Cu cât intrăm mai adinc în vară, cu cât pofta, interesul publicului pentru teatru scad, cedînd locul altor (firești) preocupări privind timpul liber, cu atît se vor precipita evenimentele teatrale, cu atît se vor înmulți spectacolele, în scopul unic de a rotunji cifra de plan a premierelor. Am mai trăit, cunoaștem, din păcate, fenomenul. În ultimele săptămîni ale stagiunii, în ultimele zile chiar, vor avea loc premiere mascate, spectacole de familie, repetiții generale cu public, sau cum vreți să le numiți, care nu au rost decît pentru administrație, în vreme ce spectatorii (și critica) le vor putea înregistra, frecventa, judeca, abia la toamnă, ca realizări, de fapt, ale stagiunii ce vine. Nu e cînsit. Nu e drept. Nu e eficient. Oricîte proteste ar atrage rîndurile de față, să spunem lucrurilor pe nume: ce argumente poate aduce un teatru, cu un colectiv complet și categoric valoros, cu posibilități materiale egale altor colective din țară, cum e Teatrul de Comedie, în sprijinul practicii de a-și diminua numărul de premiere pînă într-atît, încît acum, după șase luni de stagiune, a prezentat doar două premiere? Care premiere, iarăși, s-o spunem deschis, raportate nu numai la posibilitățile acestui colectiv, dar și la realizările altor teatre de pe cuprinsul țării, nu reprezintă mare lucru. Și, ducînd lucrurile mai departe, să ne întrebăm: pot cele două spectacole, Risete în labirint și Peșitoarea, constitui, ele, un program politic-educativ, o direcție artistică pe care e dator să le aibă oricare teatru, oricare colectiv artistic înscris sub semnul aceluiași comandamente politico-educative, care caracterizează viața spirituală a țării noastre?

Am ales acest exemplu cu totul întîmplător. Putem alege și alte exemple. Din păcate, exemplele nu ne lipsesc. Așa cum, de bună seamă, nu lipsesc exemple pozitive, exemple de teatre care-și fac datoria prompt, conștiincios, și ale căror rezultate dau suma de bune realizări ale stagiunii.

Datoria noastră este de a consemna împlinirile teatrelor. O facem întotdeauna, cu bucurie, dar și cu sentimentul că împlinirile intră în firea lucrurilor. Realizările, succesele nu reprezintă fenomene excepționale, ci urmarea firească, obiectivă, a răspunsului pe care teatrele trebuie să-l dea investiției de încredere a publicului. Însă nimic și nimeni nu ne poate împiedica (dimpotrivă, totul ne obligă) să înfățișăm răsplat, deschis, fără menajamente, stări de fapt negative, care sînt simptomele unei vieți teatrale anemice.

PIESA ROMÂNESCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DE STAT
„VALEA JIULUI“
DIN PETROȘANI

■ PLUTA MEDUZEI

de Marin Sorescu

Data premierei : 13 martie 1980.
Regia : FLORIN FATULESCU.
Scenografia : ELENA BUZDUGAN.
Distribuția : ȘERBAN IONESCU
(Cățărătorul) ; ILIE ȘTEFAN (Insul II) ;
DINU APETREI (Insul III) ;
CORVIN ALEXE (Insul IV) ; VIR-
GIL FLONDA (Insul VI) ; AVRAM
BIRĂU (Insul V) ; MIRELA CIOABĂ
(Femeia) ; ARA FLAMÂNZEANU
(Pasărea) ; MIHAI CLITA (Foto-
graful) ; FLORIN PLAUR (Tedis) ;
MIRCEA PĂNIȘOARĂ (Metru).



O vizualizare sugestivă, un joc unitar...

O platformă de dimensiuni reduse, în centrul căreia se înalță, dominator, un trunchi de copac cu o coroană-mână, mână cu palma ridicată ca un avertisment ; o rachetă grosolană, tablă și cîlți, ca o jucărie stîngaci alcătuită, un balon caraghios, cu ochi și bot de animal feroce, din bucăți peticite, de sac, de care atîrnă lungi intestine de cauciuc, în fundal o pînză cu desene geometrice, sfișiată parcă din copertina unui circ : e cadrul de joc, insolit și sugestiv (scenografie : Elena Buzdugan), propus de o tînră echipă din Petroșani și de regizorul Florin Fatulescu (tînrar și el), pentru a reprezenta *Pluta Meduzei* (viziune dramatică în două acte) de Marin Sorescu. Actul scenic temerar al colectivului teatral din Valea Jiului, colectiv multă vreme menținut în anonim, se cuvine pe deplin prețuit. Mai întii, pentru inițiativa de a fi scos dintre copertile cărții *Pluta Meduzei*, operă aparent uitată, care — alături de *Iona*, *Paracლისერul*, *Matca*, *Există nervi* — compune soresciana *Setea Muntelui de Sare* ; apoi, pentru expresiva ei redare scenică, pentru realizarea unui joc frumos colorat, cu accente tonice puse

la locul potrivit, joc situat cu chibzuință la hotarul dintre satira veselă și meditația amară. În plin naufragiu existențial, pe pluta unei lumi eșuate în derizoriu, se agită, într-o mișcare haotică, necontrolată, inși fără identitate, subordonați mecanic și placid cîtorva lideri cu vădită autoritate absolută, convențional numiți Fotograful, Metrul etc. Un efort uriaș, incomensurabil, o sarcină apăsătoare, o atmosferă irespirabilă, îi covârșește, concentrîndu-le energiile și mobilizîndu-i la o neconținută, sisifică, acțiune : escaladarea copacului, saltul către vîrf, cucerirea acestui cosmos vegetal, inaccesibil condiției lor de ființe tiritoare. Ca și *Iona*, ca și *Paracლისერul*, *Pluta Meduzei* este o parabolă cu tulburătoare și multiple semnificații, prin care poetul-dramaturg meditează, în dialog, despre raporturile Omului cu Lumea. Parabolă al cărei vizibil înveliș satiric ascunde un prețios simbul poetic, alegorie arborescentă ce înlănuie seria de metafore, cu multiple niveluri de interpretare. Prin tonurile și formulările unui limbaj de aparent familiaritate cotidiană. cu stereotipiile și sintagmele caracteristice, autorul disimulează, într-o scriitură deopotrivă de elaborată și de

■ LOGODNICA

de Al. Sever

Data premierei : 16 decembrie 1979.

Regia : MARCEL ȘOMA. Scenografia : MUGUR PASCU.

Distribuția : DUMITRU DRĂCEA (Bunicul) ; ALEXANDRU ANGHELESCU (Matei Mateescu) ; GHEORGHE DOBRE (Andrei Mateescu) ; DUMITRU PETRESCU (Virgil) ; MIRELA CIOABĂ (Monica Mateescu) ; MARINELA CĂTĂLIN (Aura) ; ȘTEFANIA DONCA (Elvira) ; PAULINA CODREANU (Coafeza).

rafinată, mari întrebări existențiale, adânci meditații filozofice, amestec insolit de procedee ce dau un specific pronunțat acestei zone din dramaturgia sa, parcurse în urmă cu un deceniu. Inserții poetice, fulgurante prin laconismul lor, monoloage reflexive, alambicate, meditații despre Timp și Durată, contingent și peren, ciclic și irepetabil, apoi, întorsături prozaice, bruște, de secular bun-simț țărănesc, pe fondul unei adânci și calme cunoașteri a lumii, dau fabulei soresciene și tilcurilor ei tiparele, clasice, ale unei povești filozofice, cu rezonanțe incitant contemporane. *Pluta Meduzei* este, în cele din urmă, un rechizitoriu ironic al aspirației derizorii, o persiflare a elanurilor mistificate, rod al unor false perspective ; un pamflet la adresa soluțiilor mincinoase, o proiecție, în negativ, a erorii unei umanități alienate, prin inechitate și exces tehnologic. *Pluta* imaginată de Sorescu este, de fapt, o miniaturală arcă a lui Noe, pe care s-au strâns exemplarele negative ale unei lumi condamnate de scriitor la dispariție. Salvarea valorilor se află în miinile Cățărătorului, supraviețuitor al naufragiului. Personaj exponențial al condiției umane, Cățărătorul este un simbol al devenirii constructive, al conștiinței pozitive. Desprinderea din sfera gravitațională a intereselor obtuze și a scopurilor meschine, refuzul unei ascensiuni absurde, credința în rostul lui pe pământ fixează, în final, apologul clarificator, indispensabil acestei admirabile și neliniștitoare scrieri dramatice, înscenată, într-o cheie adecvată, de un grup entuziast de tineri absolvenți, îndrumați de regizorul Fătulescu către dinamica ideilor, către o vizualizare sugestivă și o interpretare sublimată. S-au obținut coeziunea și coerența unui joc unitar, de echipă, acordat la diapazonul ironic și meditativ al poetului. Remarcabilă este caligrafia spațială, topologia scenică, fidelă unui cod precis de semnificații ; mișcarea se desfășoară pe linie orizontală, sinuoasă, cu indispensabile volute (căderea în „trape“, alunecarea în „capcanele“ unui teren minat de lașități, delatțiuni, și multe alte tare morale), intersecțată ritmic de o tendință ascensională, de încercări de verticalitate neconținut eșuate. În rolurile înșilor deteriorați și irecuperabili, au excelat Virgil Flonda, Avram Birău, Dinu Apetrei ; Mihai Clita (Fotograf), instrument pervertit și corupător, ne convinge de rolul lui decisiv în ierarhia negativă ; s-au reținut, apoi, atitudinile (mai puțin replicile) lui Șerban Ionescu (Cățărătorul) și Mirelei Cioabă (Femeia), pereche eternă, prefigurând o umanitate ce teaurizează speranța în capacitatea omenirii de a supraviețui diverselor naufragii.

Mira Iosif

Textul comediei lui Al. Sever pare un exercițiu de respirație liberă, în contextul unei dramaturgii interesate de probleme grave și cu mize importante. Un bunic uituc, un profesor trecut bine de prima tinerețe, o mătușă grijulie, un burlac, prieten al casei, doi adolescenți vioi și o tinără foarte ciudată și foarte frumoasă, iată personaje cu care o melo-comedie poate avea succes. Dacă replica este bine scrisă și piesa potrivit ritmată, dacă situațiile comice nu sînt dintre cele obosite, atunci putem căuta în text — cu șansa de-a nu ne întoarce cu miinile goale — partea lui de poezie și preocuparea moralizatoare a autorului. Comedia spumoasă are întotdeauna în subtext privirea bonom amuzată a unui comediograf, care își observă destins, aproape cu plăcere, personajele, invitându-ne să le tratăm ca atare. *Logodnica* lui Al. Sever are orizontul comic luminos, vreme de 5 acte. Tonul meditativ al replicilor profesorului Mateescu îndulcește întrucitva perspectiva, pe care unele scene ale piesei o deschid către o vie comedie a încurcăturilor. Piesa se adresează, în opinia mea, unui public tînăr, ca o lecție de bună purtare și de bună simțire, avînd datele care s-o facă convingătoare.

Privită prin prisma spectacolului, *Logodnica* ne apare ca o comedie domestică : ecoul acțiunilor nu depășește cadrul familial, regizorul mizînd doar pe ridicarea la verticală a întâmplărilor. Prin urmare, valențele și limitele spectacolu-



„Logodnica“
pe scena din
Petroșani,
o comedie
a încurcăturilor...

lui petroșenean depind de modul în care actorii au izbutit să facă personajele expresive. Montarea e mediocră, ea aplati-zează dialogul Aura-Mateescu (personaje importante), întâlnirea celor doi nu devine semnificativă, schimbul lor de cuvinte nu trimite cu gândul către metafora dorită, și spectacolul cade în zona comediei de situație.

Dumitru Drăcea, Mirela Cioabă, Gheorghe Dobre și Paulina Codreanu își pun personajele în valoare cu inspirație, cu haz, depășind „oferta” momentului hazliu. Aceste personaje *au biografie și identitate* scenică, publicul sesizează consistența și profesionalitatea acestor interpretări, și reține, prin intermediul acestor actori, virtuțile comediei lui Al. Sever: vioiciunea și inventivitatea dialogului, mobilitatea și umorul întâmplărilor.

Cînd actorii mai sus menționați se află în scenă, reprezentația este agreabilă, vie, edulcorat-sentimentală cînd ni-i „prezintă” pe Elvira (Ștefania Donca) cea rămasă nemăritată, și pe Virgil (Dumitru Petrescu), prietenul casei. Spectacolul restituie relația lor cu o „lipsă de pretenții” care o șterge din atenția publicului.

Cadrul scenografic nu are nimic de spus despre piesă, nici despre personaje, el nu este decît suma unor spații de joc, în care oricine, din oricare piesă despre oameni de azi, poate intra fără vreun risc, ba chiar cu câștig. Caracterul neutru, lipsa de culoare a scenografiei, grevează, cum este și firesc, asupra spectacolului, lipsindu-l de semne particulare.

Antoaneta C. Iordache

TEATRUL „NOTTARA“

SENTIMENTE ȘI NAFTALINĂ

de Sidonia Drăgușanu

Data premierei : 19 martie 1980.
Regia : MIHAI BERECHET. **Sce-**
nografia : ELENA PĂTRĂȘCANU-
VEAKIS. Muzica : H. MĂLINEANU.
Distribuția : LUCIA MUREȘAN
(Femeia în gri); MARGARETA
POGONAT (Florența); DORIN
MOGA (Pompilian); ION SIMINIE
(Sofronie); VAL. SÂNDULESCU
(Voiculescu); LUCIAN DINU (Su-
ciu); CONSTANTIN BREZEANU
(Picki); MARGA BARBU (Mara);
IOANA CRĂCIUNESCU (Coca);
VALERIU ARNAUTU (Țundrea);
LIA ȘAHIGHIAN (Dina); ION
PORSILĂ (Negustorul).

O comedie „antisentimentală” scrisă, totuși, cu sentiment și, mai ales, jucată cu sentiment — aceasta este ultima lucrare a scriitoarei Sidonia Drăgușanu, pe un subiect de „ilustrată de bal” de pe vremea bunicilor, cu nostalgia primului vals, fiorul primei declarații de „iubire eternă”, apoi regrete, multe regrete că viața nu se desfășoară așa, ci în contraste, cîteodată dure, flagrante, aproape dramatice. Gingășia și umorul autoarei sînt

blinde — nu-și rîde de eroină, care s-a îndrăgostit de un erou de „ilustrată“, nu-i plînge nici pe bărbații cam indife- renți, cam uituci, cam ridicoli, care trec repede peste asemenea nostalgii, aliniați prea grabnic, și poate pe drept, la carul cam greu al vieții. Sînt, toți, așa cum sînt, și dacă nu mai avem a pune întrebări în această poveste de romanță, avem a constata, în schimb, că în ultima piesă nu se problematizează, nu se deschid dosarele unor cazuri morale și ale unor implicații sociale din altele pe care le știm, ca *Fîcele* și *Întîlnire cu îngerul*, ci totul rămîne între coperti de album, puțin desuet, puțin ireal, cu adevărul de naftalină al unei epoci pe care-o privim nițel mirați, și oarecum nedumeriți. Să fie de vină epoca de-acum, care ne-a obișnuit cu adîncirea dosarelor, sau într-adevăr romanța n-are nevoie, cîte-odată, de mai mult, pentru un avertisment sentimental ?

La „Nottara“ spectacolul se joacă în tonuri calde, cu trăiri adevărate, prea adevărate din partea Florenței, în care o remarcăm încă o dată pe excelenta ac- triță Margareta Pogonat, distribuită mai des pe „scena mică“, deși toate însuși- rile ei dramatice o cheamă pe scena mare, cu un rol mare ; și cu ușoare tușe li- rice, sau semi-caricaturale din partea grupului masculin, unde portretizează ceva Val. Săndulescu, Ion Siminie, Constantin Brezeanu, Lucian Dinu. Mai rece decît o ilustrată trandafirie, Dorin Moga în Pom- pilian. Dar cu mult tact în a conduce povestea, inteligent și cu un suris de ironie blindă, Lucia Mureșan în Femeia în gri.



Margareta Pogonat și Lucia Mureșan

Stăruie impresia, că regizorul Mihai Berechet putea citi piesa în notă mai teatrală decît teatrul romanței, și mai distanțat. În orice caz, a pus prea mult sentiment într-o comedie „antisentimen- tală“. Decorul Elenei Pătrășcanu-Veakis are parfumul nostalgiei.

C. Paraschivescu

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

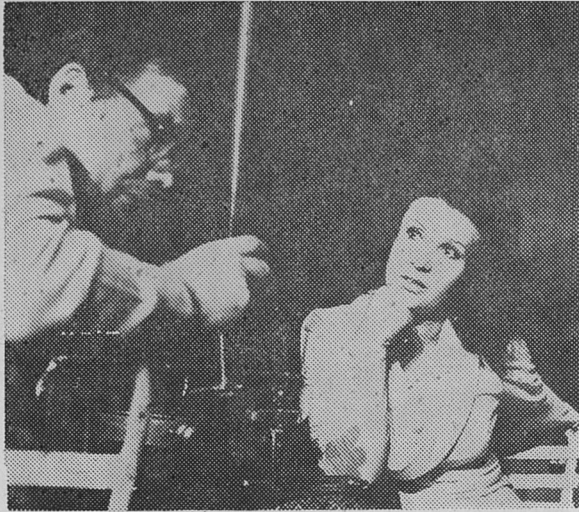
TEATRUL DE STAT DIN ARAD

UN PAHAR CU SIFON

de Paul Everac

Data premierei : 14 martie 1980.
Regia : PAUL EVERAC. Sceno-
grafia : VLADIMIR POPOV. Costu-
mele : GABRIELA NAZARIE.
Distribuția : LARISA STASE
MUREȘAN (Magda) ; ION PETRA-
CHE (Nuțu).

Paul Everac și-a pus în scenă, la Arad, ultima sa piesă, *Un pahar cu sifon*, vă- zută de mine în premieră absolută, la teatrul craiovean. M-am întrebat dacă gestul autorului și-ar găsi motivația într-o nemulțumire a sa, datorată specta- colului din Craiova. Motivele autorului cred că au fost strict sentimentale. Paul Everac și-a petrecut copilăria și adoles- cența în Arad, și el se simte și azi, cînd îl revendicăm ca o valoare a dramaturgiei naționale, cetățean al Aradului, un fiu al acestui frumos oraș ce-și sprijină arhi- tectura sa barocă pe malul Mureșului. De- altfel, revenind la spectacolul autorului, acesta nu spune nici mai mult, și nici mai multe, decît cel de la Craiova. Și totuși, el se arată a fi oarecum altfel, dar nu în zona semnificațiilor, ci în aceea a semnelor strict teatrale. Mai întii, auto-



Ion Petrache și Larisa Stase-Mureșan

rul-regizor a cerut, cu bună dreptate, o localizare mai clară de la scenografie. Drept care, alături de o bancă sau o masă de restaurant, o locuință elegantă sau o cameră de burlac, apar în fundal machetele Casei Școlii, ale unei minăstiri, sau ale unor arhitecturi moderne de blocuri. Apoi, jocul însuși al actorilor Larisa Stase Mureșan și Ion Petrache capătă alte valențe psihologice, fiind vorba de alte naturi și alte maniere de interpretare și, în primul rând, de o conducere regizorală mai pătrunzătoare și mai cuprinzătoare.

Larisa Stase Mureșan, în Magda, scoate în evidență cu mai multă consecvență cochetăria personajului, prin gesturi învăluitoare și feline, dar, poate din această cauză, interpretarea sa pierde din robustețe, iar mișcărilor calculate, pozele — orice cochetă pozează — nu trădează tentația suicidară și nu pregătesc actul sinuciderii. Mișcarea actriței are naturalețe, dar nu și bogăția de nuanțe afective pe care i-o cerea rolul — unul dintre cele mai interesante personaje feminine din literatura noastră dramatică. De asemenea, inflexiunile vocii mi s-au părut cam prea căutate; ea nu a realizat o unitate tonală printr-o gradare mai atentă între acut și grav. Spunem și aceasta, pentru că am constatat că posedă o voce bine timbrată, calitate pe care am fi dorit-o exploatată din plin.

Partenerul său, Ion Petrache, în Nuțu, interpretează un rol mai puțin dificil, fiindcă personajul este construit de autor, din necesități de contrast, pe o singură dominantă sufletească, aceea a împăcării cu sine, și, prin urmare, a siguranței de sine. Realizarea actorului este mai

unitară, dar așa cum am spune că cercul este mai unitar decât triunghiul, căci el joacă un personaj fără reacții, scump la vorbă, și fără nici un fel de deplasări comportamentale.

Spectacolul nu a fost lipsit de ritm și de nerv, dar nu a devenit, totuși, destul de nervos, chiar în măsura în care trebuia, și cum o cerea textul. Aici, regizorul Paul Everac nu s-a ridicat, evident, până la meșteșugul autorului, dar cum foarte binele a fost dintotdeauna dușmanul binelui, s-ar putea ca imaginea criticului cu privire la noua ipostază a autorului să fie prea exigentă și întrucitva nedreaptă. Să mai vedem.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL GIULEȘTI

CUM S-A FĂCUT DE-A RĂMAS CATINCA FAȚĂ BĂTRÎNĂ

de Nelu Ionescu

Data premierei: 20 martie 1980.
Regia: EUGEN TODORAN. Decoruri: DANIELA CODARCEA. Costume: EUGENIA BASSA CRIȘ-MARU.

Distribuția: ROZINA CAMBOS (Catinca); ASTRA DAN (Diriginta); MARIA PĂTRAȘCU (Olimpia); ILEANA CODARCEA (Croitoreasa); MIRELA NICOLAU (Ileana); COSTEL GHEORGHIU (Procurorul); GELU NIȚU (Andu); ADRIAN VIȘAN (Doctorul); MIRCEA CRUCEANU (Conferențiar Atanasiu); MIRCEA N. CREȚU (Mihai); MIRCEA DUMITRU (Primarul).

Apariția pe afișul teatral bucureștean a piesei lui Nelu Ionescu *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca față bătrână* este încă o dovadă a dragostei ce o poartă

— cu exemplară consecvență — Teatrul Giulești dramaturgiei românești contemporane. Numele autorului nu este străin bunului, harnicului teatru. Ne amintim, cu plăcere, că în urmă cu vreo treisprezece ani, tot pe scena de la Giulești, s-a jucat, cu mult succes, și scrierea de debut în dramaturgie a lui Nelu Ionescu, *Neîncredere în foisor*. Nu ne îndoiim că povestea, adevărată și tonică, în desfășurarea ei dulce-amăruie, pitoresc-dramatică, a Catincăi, va depăși succesul întâmplărilor cu iz polițist din... foisor. Ne sprijinim afirmația întâi, bineînțeles, pe virtuțile textului publicat, vara trecută, în revista noastră*. Drama autentică a Catincăi, a cărei aspirație la o căsnicie întemeiată pe o dragoste adevărată rămâne neîmplinită; suita elementelor caracteristice comportamentului uman, moral și social din prezentul nostru socialist; accentele critice la adresa anomaliilor ce favorizează situațiile nefirești ale însingurării — iată câteva puncte de interes forte ale piesei. Despre acestea s-a vorbit pe larg, tot în paginile revistei, cu prilejul premierei absolute de la Naționalul din Iași**.

Prevestirea succesului de public pe care îl va înregistra, neîndoios, și versiunea bucureșteană a piesei se sprijină apoi pe calitățile spectacolului giuleștean în care emoțiile izvorâte din tristețe se cristalizează convingător.

Semnata de același Eugen Todoran (care a asigurat și regia spectacolului de la Iași), reprezentația echipei de la Giulești are meritul de a fi înfățișat patetica confesiune a Catincăi în datele ei definitorii: cu sinceritate și simplitate, cu duioșie și căldură umană, fără nici o exagerare sau violență a motivelor ce determină nașterea și elucidarea „cazului”. S-a evitat tonul melodramatic, iar desfășurarea cursivă și firească, echilibrată, a întâmplărilor incită la meditație fără să smulgă proteste sau lacrimi. În laudabila încercare de a se împleti organic și armonios elementele de comedie cu cele de dramă, s-a estompat, însă, nedorit, nota de gravitate a subtextului. Spectacolul nu relevă suficient de pregnant trimiterele autorului la planul debaterii de idei, la motivul fundamental al responsabilităților, într-un domeniu atât de fragil cum este cel al sentimentelor. Dar...

și fără o atitudine regizorală, puternică și ferm angajată în reliefaarea cul-



Mircea Nicolae Crețu și Rozina Cambos

pabilității umane și sociale — și fără un răspuns expresiv la întrebarea conținută în titlu: cum s-a făcut de a rămas... — publicul ce se întrunește la acest spectacol va urmări, totuși, cu interes și satisfacție (chiar și sub această formă a unei povestiri „pe orizontală”, limpezi și temperate) apelul fierbinte al autorului la încredere și la tandrețe, în numele căruia acționează eroii.

Publicul va aprecia sigur, în primul rând, așa cum e și firească, chipul generos al protagonistei, înfățișat cu sinceritate, cu farmec de Rozina Cambos. În fața acestei partituri dramatice dificile, de largă respirație și de mare complexitate, tinăra actriță a rămas cu datorii neachitate la capitolul dezvoltării adâncimilor psihologice, al desenării mai viguroase, mai spectaculoase, atât a entuziasmelor cât și a decepțiilor ce survin pe scara vieții personajului. Un portret complet, convingător și expresiv, cu o diagramă a sentimentelor și a psihologiei excelent, inteligent și precis nuanțate, realizează Gelu Nițu în Andu.

* „TEATRUL” nr. 6/1979.

** „TEATRUL” nr. 10/1979.

Tipuri diferite, bine surprinse în datele lor (sumare, dar definitorii ale ipostazelor propuse de autor) izbutesc: Ileana Codarcea, Maria Pătrașcu, Astra Dan, Mircea Crețu, Costel Gheorghiu, Adrian Vișan, Mircea Dumitru și Mircea Cruceanu.

Valeria Duceă

TEATRUL MUNICIPAL
DIN PLOIEȘTI

ÎNTR-UN BAZAR SENTIMENTAL

de Ion Minulescu

Data premierei: 16 februarie 1980.

Regia: HARRY ELIAD. Scenografia: VINTILĂ FĂCĂIANU. Muzica: FLORIN COMIȘEL. Prelucrări și adaptare scenică: SANDU ANASTASESCU și HARRY ELIAD.

Distribuția: DUMITRU FURDUI (Titu Mișoreanu); SILVIA NASTASE (Cocuța Mișoreanu); EFTIMIE POPOVICI (Ion Marian); MANUELA MARINESCU-CODRAT (Doamna Noemi); HORIA GEORGESCU (Domnul Cuțui); GEORGE GEORGESCU, ȘTEFAN CHIVU (Un jandarm rural); CĂTĂLINA VORNIC (Florica).

Schimbându-i titlul inițial, autorii „prelucrării” (cam echivoc termen!), Sandu Anastasescu și Harry Eliad, au subliniat, dintr-un bun început și, probabil, deliberat, tenta eteroclită a acestui spectacol, la jumătate de drum între teatrul obișnuit și comedia muzicală; „bazarul” este un loc în care se găsesc de toate, adesea nu lucruri de cea mai bună calitate, într-un „bazar” se satisfac cu aproximație mai toate gusturile, în fine — la un „bazar” nu te duci cu pretenții cine știe ce.

Și cam așa se întâmplă lucrurile în spectacolul de la Ploiești: există în el și Minulescu (chiar titlul actualei versiuni îi aparține, preluat însă dintr-un alt context), există și muzică (agrabilă, compusă de Florin Comișel), există momente de umor căldicel, fără nici o intenție caustică, ca și călupuri mari de dialog sprințar, dar plat, există — bineînțeles —

teatrul, prin toate componentele sale tradiționale (actori, decoruri, costume) și există — mai ales și cu prea multă prisosință — intervențiile cupletistice datorate lui Sandu Anastasescu și Harry Eliad. Rostul lor artistic este destul de nebulos: dacă au vrut să fie pretexte de „distanțare” (să nu pronunțăm aici cuvântul „Brecht”, căci n-are nici o legătură) față de text, niște ghilimele pe care psihologia modernă le reclamă față de mentalități la modă acum mai bine de jumătate de veac, atunci erau inutile, căci n-au reușit să fie decât niște clipiti din ochi complice adresate unui public care, oricum, n-ar fi avut cum să cadă în plasa unei „contopiri” sufletești cu destinul și tribulațiile personajelor din scenă. Mai treacă-meargă, dacă s-ar fi dorit doar un suport verbal pentru muzică, neapărat necesară — să zicem (!) — pentru sensibilizarea gusturilor moderne. Dar atunci, aș fi preferat să ascult chiar versuri din Minulescu (foarte de succes în muzica ușoară, dacă judecăm după „top-urile ultimilor ani), sau măcar un „montaj”, ceva, acolo, care să-mi amintească în vreun fel de parfumul lor atât de personal. Nu a fost cazul. Și atunci, de ce „cupletele”, de ce „prelucrarea”? Și cine mai e autorul, în drept și drepturi? Pe coperta programului, ni se afirmă că este Ion Minulescu, și doar dintr-o pagină interioară aflăm că mai sînt încă doi.

Dar să ne reîntoarcem la piesa și spectacolul propriu-zise. *Allegro ma non troppo* nu este, cred, cea mai bună piesă a lui Minulescu, fiind destul de marcată de gustul pentru convențional al epocii (premierea absolută, în 1927): într-un „trîunghi” cît se poate de clasic, încornoratul va fi de două ori înșelat, căci — deși îi surprinde pe amanți în flagrant delict — va persista în naivitatea sa, indus în eroare de o adevărată scenă de „teatru în teatru” (căci, evident, amorezul norocos și plin de resurse este un tânăr dramaturg de viitor). Pe această canava destul de subțire, colorată ici-colo de câteva accente de satiră socială, o regie imaginativă, mai îndrăzneată în domeniul ei strict de creație, ar fi reușit, bănuiesc, un spectacol mai antrenant și — în orice caz — mai decis stilistic. Dar, asumîndu-și și această sarcină, Harry Eliad nu a fost decât corect și tern. Molcomeala generală s-a mai risipit intrucîtva grație efortului actorilor, dintre cei mai buni ai colectivului ploieștean: Dumitru Furdui (mai puțin strălucitor decât altădată), Silvia Năstase, Eftimie Popovici, Manuela Marinescu-Codrat, Horia Georgescu, Cătălina Vornic. Ei au „salvat” golurile de acțiune și regie, și au acoperit — pe cît puteau — imperfecțiunile benzii sonore care îi acompania.

* *Allegro ma non troppo.*

Dinu Kivu

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI“
DIN IAȘI

COPIII SOARELUI

de Maxim Gorki

Data premierei : 23 februarie 1980.

Regia : SORINA MIREA. Scenografia : ANDREEA IOVĂNESCU. Traducerea : EMMA BENIUC.

Distribuția : DIONISIE VITCU (Protasov) ; CORNELIA GHEORGHIU (Liza) ; VIOLETA POPESCU (Elena Nikolaevna) ; TEOFIL VĂLCU (Vaghin) ; SERGIU TUDOSE (Cepurnoi) ; DESPINA MARCU (Melania) ; PUIU VASILIU (Nazar Andreevici) ; GELU ZAHARIA (Mișa) ; IOAN CHELARU (Egor) ; ANTOANETA GLODEANU (Avdotia) ; ALEXANDRU BLEHAN (Troșin) ; SILVIA POPA (Antonova) ; CONSTANȚA LERCA (Fima) ; SAUL TAIȘLER (Roman) ; ADRIAN TUCA (Doctorul).

Până la un punct, *Copiii soarelui* este o piesă destul de cehoviană : prin atmosferă, prin senzația de spațiu închis, de unde evadarea este imposibilă, prin comportamentul oscilant al personajelor, acaparate de micile sau marile lor aspirații, traumatizate de ineluctabilele lor rătări, și măcinate de irepresibilele lor nevroze, prin — mai ales — acea inconfundabilă poezie tristă, pe care o degajă viața inutilă a acestor suflete de pripas. Numai că, la Gorki, în această piesă din 1905 („scrisă în fortăreața Petropavlovsk, între 16 ianuarie și 20 februarie, anul 1905“), politicul irumpe, brutal, în monotonia cotidiană. Monotonie pe care nu o puteau destrăma nici iubirea fără speranță a pictorului Vaghin pentru virtuoasa Elena Nikolaevna Protasova, nici pasiunea dezlănțuită și adorația oarbă a Melaniei Cepurnoi pentru cel veșnic cu capul în nori Pavel Feodorovici Protasov, nici chiar sinuciderea lui Boris Nikolaevici Cepurnoi, adus la exasperare de instabilitatea maladivă a Lizei Protasova. S-a observat, cred, că personajele inves-

tesc în iubire aproape toate resursele lor sufletești, investiție ce se dovedește, fără excepție, falimentară. Dar, firește, nu în aceste conflicte de natură sentimentală (Vaghin o iubește pe Elena, care nu-l iubește; Elena își iubește soțul, care nu-i dă atenție; Melania îl iubește pe Pavel, care...) stă interesul piesei, chiar dacă ele sînt simptomatice pentru o anumită stare de spirit. Treptat, centrul de greutate se deplasează de la „stăpîni“ la „slugi“, adică de la firile complicate, ultrasensibile, la cele rudimentare, agresive. Cuplul Egor-Avdotia este, în mod evident, replica parodic-grotescă a cuplurilor amintite mai sus : lăcătușul Egor își iubește și el, în felul lui, nevasta, ceea ce nu-l împiedică să o bată — cînd e beat, adică zilnic. Fima, fata în casă, nu urmărește decît să se căpătuiască, în care scop își „vinde“, cu nonșalanță, protectorii. Umanitatea, pare să spună Gorki în *Copiii soarelui*, este în mare, acută suferință.

Titlul piesei apare, în acest fel, încărcat cu o ironie amară. „Idealistul“ Protasov este cum nu se poate mai ridicol, dovedind o totală incapacitate de a înțelege ce se întîmplă în jurul lui. Pledoaria sa pentru valorile umane seamănă cu motivul leibnizian al celei mai bune dintre lumiile posibile. Piesa lui Gorki este, hotărît lucru, o piesă sumbră; autorul refuză eroilor săi orice alternativă, orice opțiune.

Față în față cu acest text dificil, tînăra regizoare Sorina Mirea l-a tratat — încercînd o „recuperare“ din perspectiva modernității — ca pe o farsă tragică. Regizoarea a ținut, de asemenea, seama și de caracterul discontinuu al piesei (ca și alte opere dramatice gorkiene, *Copiii soarelui* poartă subtitlul „scene“), dozînd abil intrările și ieșirile personajelor, fragmentînd spectacolul, alternînd „timpii morți“ cu scenele de înaltă tensiune. Dar intuiția cea mai profundă a direcției de scenă mi se pare preocuparea de a pune în valoare protestul împotriva agresivității, a violenței : reacția aproape viscerală a Lizei, la scenele de stradă la care asistă, este unul dintre momentele de vîrf ale spectacolului. Și dacă îi putem reproșa regizoarei faptul de a fi ocultat unele dintre valențele umaniste ale textului, trebuie să-i recunoaștem meritul de a fi făcut — oarecum ca o compensație —, din oroarea față de violență, una dintre componentele fundamentale ale mesajului. Altfel, spectacolul e conceput într-o viziune de o căutătoare ambiguă, la care contribuie, în mare măsură, și decorurile realizate de Andreea Iovănescu; mobile disparate, dispuse pe postamente de di-

ferite înălțimi, nenumărate cești de ceai, samovare (cel puțin patru, dacă am numărat bine), dau, una peste alta, senzația că ne aflăm la un stand de la „Marché aux Puces”. Se adaugă la acestea o risipă de perdele, preșuri, fețe de masă, huse, printre care interpreții efectuează un fel de slalom, cu un înalt grad de periculozitate. Neinspiratei structurări a spațiului scenic i se pune capac (la propriu), în tabloul final, când o imensă plasă coboară și îi acoperă pe cei condamnați de mersul implacabil al istoriei, metaforă de o vizualitate tipătoare, și ne putem chiar întreba, dacă, nu cumva, regizoarea și-a propus aici să denunțe, „din interior”, o modalitate de rezolvare scenică a conflictului dramatic, modalitate de o convenționalitate frapantă. Deservită de scenografie, Sorina Mirea a beneficiat, în schimb, de aportul unei echipe actoricești omogene, conferind microuniversului uman al piesei coerență și autenticitate. Cornelia Gheorghiu exprimă nuanțat răvășirea interioară, durerea indicibilă a Lizei; Sergiu Tudose e sensibil și convingător în nefericitul Cepurnoi, ca și Violeta Popescu, în Elena Nikolaevna. De o remarcabilă sobrietate sînt atît Dionisie Vitcu în rolul derutatului și derutantului Protasov, cît și Teofil Vălcu în acela al pictorului Vaghin. O actriță care s-a afirmat puternic în ultima vreme pe scena ieșeană, Despina Marcu, face din notu, în Melania, dovada superioarei sale înzestrări, dar o face cu un fel de „furie” care se cerea, pe alocuri, temperată. În Egor, Ioan Chelaru este excelent, cu deosebire în momentele de dezlănțuire oarbă a brutalității. Două compoziții violent contrastante ne propun Silvia Popa și Constanța Lerca: prima întruchiează dacă „de tip vechi”, simbol al unei ordini sociale în curs de prăbușire, cea de a doua, pe servitoarea „de tip nou”, răzgiiată, irreverențioasă, lipsită de scrupule. Numai lucruri bune se pot spune despre interpreții rolurilor de mai mică întindere (cu excepția lui Alexandru Blehan, care face — stîngaci — doar un act de prezență), și i-am numit astfel pe Gelu Zaharia, Saul Taișler, Puiu Vasiliu, Antoaneta Glodeanu, Adrian Tuca.

Copiii soarelui e un spectacol incitant, în care regizoarea și-a asumat, cu bună știință, riscuri mari; cu un plus de claritate și rigoare, spectacolul ar fi fost mai mult decît un „coup d'essai”.

Alexandru Călinescu

TEATRUL MUNICIPAL
„MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

DIALOGURI ÎNTRU EXILAȚI

de Bertolt Brecht

Data premierei: 29 februarie 1980.

Regia și scenografia: GHEORGHE MILETINEANU. În românește de ILEANA LITTERA și GHEORGHE MILETINEANU.

Distribuția: BUJOR MACRIN, MARIN BENEĂ și MARILENA NEGRU.

Gheorghe Miletineanu a împlinit un act de cultură cînd a tradus și a pus în scenă, la Teatrul din Brăila, *Dialogurile între exilați*, unul dintre textele lui Brecht date publicului, după moartea autorului, de către editurile și teatrele din R.D.G. E un act de cultură, pentru că opera lui Brecht jucată la noi se îmbogățește cu un text dramatic de profundă semnificație ideologică și artistică. Întîi, pentru că aruncă asupra operei cunoscute de noi pînă acum o lumină nouă. Se știe că lui Brecht i s-a adus, cîndva, învinuirea de tezism. Brecht a răspuns formulînd teoria teatrului didactic. *Dialogurile* ne fac cunoscut un autor care adîncește contradicțiile în planul ideilor pînă la ultimele consecințe, folosind deopotrivă îndoiala metodologică și apodictică, pentru a formula adevăruri general-umane. Desigur, aceste metode nu sînt decît implicite atitudinilor celor două persoane care dialoghează și care se exprimă oarecum asertiv și aparent întîmplător, „ca venind vorba” — dar aceasta ține de arta scrierii, căci artă faci cînd implicii necesarul în jocul aparent al întîmplărilor; aci stă, de fapt, forța de seducție intelectuală a acestei opere unice, capacitatea sa de a persuadea conștiința noastră moral-politică.

Redactate de autor în perioada exilului său în Finlanda, aceste *Dialoguri...* sau, cum sună celălalt titlu al cărții proiectate, *Opiniile unui om fără importanță formulate într-o epocă de măreție*, sînt ironii cu scopul declarat de a dezumfla frazeologia oficială politică a unei Germanii orbite de orgoliu și de a indica demascator situațiile false ale unora care, fie din oportunism, fie din lene de a gîndi, tră-

iesc și gîndesc în tiparele comode ale unor cuvinte lipsite de miezul pe care li l-ar putea da referența realității, cuvinte ce își găsesc unicul sens, cel operatoriu, în construcția unei ideologii în sine, ce ascunde, mistifică sau eludează lumea așa cum e.

Dialogurile sînt și niște scurte radiografii politice și morale ale stării istoric-obiective a unei Germanii rătăcite în ideologia supraomului, luminînd adevărata și trista stare de lucruri de dedesubtul acestei aparențe, în care trăiește și muncește omul obișnuit; totodată, ele fixează două tipuri umane, ce se definesc pentru noi intelectual, moral și politic: intelectualul, cu caracteristica sa obișnuită, scepticismul, și muncitorul cu vigoarea sa încredere în viitorul comunist. Două tipuri umane exprimînd două clase sociale ostracizate de orice regim politic totalitarist, atît de diferite, dar atît de utile una alteia. În *Dialoguri*, idealismul subiacent scepticismului intelectualului, dar și spiritul său cercetător, îndoiala metodologică se întîlnesc cu realismul frust al muncitorului, cu încrederea sa în nelimitarea scopurilor practice, și ambele converg într-o atitudine comună de persiflare a nazismului, în fond a oricărui totalitarism. Protagonistii schimbă vorbe cu tîlc pe o mulțime de teme ale căror titluri parcă anunță niște prelegeri.

În spectacol, aceste teme sînt scrise pe niște pancarte ce vor fi ridicate, una după alta, deasupra scenei, ca niște titluri de capitol vorbite. Iată cîteva titluri: Despre cultură, Despre trista soartă a ideilor mari, Despre noțiunea de bunătate, Despre puritanism, Despre setea de libertate, De-

spre teama de haos și teama de a gîndi, Despre stăpînirea de sine, Despre rasele superioare și supremația mondială; teme dezbătute acid, în cascade de paradoxuri scilpitoare, de fine observații morale și politice. Așa, de pildă, în *Despre umor*: „Într-o țară fără simțul umorului nu se poate trăi; darmite într-o țară în care nu poți trăi fără simțul umorului“, sau observația morală: „E ceva putred într-o țară în care egoismul e condamnat“, sau, iată, o ironie sceptică: „Burgezia n-are de pierdut decît banii“ etc.

Dar să revenim la spectacol. Gheorghe Miletineanu a avut înțelepciunea să reducă la surdina elocvența gesturilor actorilor și a păstrat o oarecare parcimonie în privința decorului, acestea pentru a lăsa spectatorului un canal de recepție cît mai curat pentru conținutul ideatic și expresiv al textului.

Actorii Bujor Macrin și Marin Bênea au procedat convingător, cu mijloace puține, primul schițînd un tip de fizionomist sceptic, cel de-al doilea, un muncitor cu simțul realității, în expresia lui mai frustă. În spatele și în preajma celor doi protagoniști, trăgînd cu urechea, Marilena Negru, în rolul unei chelnerite, rol care impune atitudini ambigue, fiindcă actrița exprimă mut curiozitatea și participarea noastră, a spectatorilor, dar înșinuează și o prezență periculoasă pentru cei ce îndrăznesc să rostească adevăruri de critică politică și socială, accentuînd spiritul subversiv atît de specific textului, dramaturgiei lui Brecht, în general.

Constantin Radu-Maria

ALTE PREMIERE

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

SOLDATUL NECUNOSCUȚ ȘI SOȚIA LUI

de Peter Ustinov

Actor în primul rînd, de teatru și de cinema, vedetă de afiș, regizor, producător, personalitate mondenă din „jet-society“, Peter Ustinov este, și nu în ultimul rînd, dramaturg și publicist. Pieșele sale, de inspirație uneori livrescă, preluînd în ironică pasișă teme și motive celebre, scrise cu un temeinic meșteșug al posesorului bunelor efecte teatrale, sînt, în consecință, reputele opere de succes, pe care implicarea în actualitate, factura fin-polemică și perspectiva militantismului umanist le înobilează, salvîndu-le de mediocritatea genului boulevardier. Simultana programare pe două scene a *Soldatului necunoscut...*, lucrare scrisă aproape cu un deceniu în urmă, e, chiar azi, binevenită ca semn al deschiderii repertoriale către producțiile contemporane de pe diverse meridiane, și,



Paul Lavric și Dan Săndulescu



Mircea Andreescu

Data premierei : 19 martie 1980.
Regia : EUGEN MERCUS. Scenografia : **MIHAI MĂDESCU.** Cîntece de **NICU ALIFANTIS.** Versiunea românească : **BEATRICE STAIUC.**

Distribuția : NICOLAE MANOLACHE (Soldatul necunoscut) ; LUMINIȚA BLĂNARU (Soția lui) ; DAN SĂNDULESCU (Generalul) ; COSTACHE BABII (Sergentul) ; PAUL LAVRIC (Arhiepiscopul) ; MIRCEA ANDREESCU (Inventatorul) ; DAN DOBRE (Rebelul) ; ION JUGUREANU (Căpetenia dușmanilor) ; MARIA RUCSANDRA DOBRE (Femeia) ; NAE CRISTOLOVEANU (94343) ; MIHAI BĂLAȘ-JUJUCA (35914) ; C. VOINEA DELAST (14768) ; GABRIEL SĂNDULESCU (71696) ; ION COSTACHE, CONSTANTIN DOBRIN, ALEXANDRU GRIGORESCU (Soldații).

firește, prin ceea ce piesa însăși aduce ca valori tematice și modalități teatrale. Rechizitoriul antimilitarist, imprecizia satirică ce vizează recurența unor modele istorice negative, constituie motivul acestei lucrări pe care autorul o consideră „cea mai ambițioasă dintre lucrările mele dramaturgice“. Formula aleasă e atrăgătoare, alegoria istorică funcționează pe spații mari, în epoci bine determinate, personaje fixe, ca într-o moralitate, îi dau proporțiile unui mister con-

temporan. Plecînd de la ceremonia tradițională (și televizată!) a funeraliilor Soldatului necunoscut, scriitorul ne însoțește într-o călătorie înapoi, prezentîndu-ne, pe itinerarul dat, „alte măști, aceeași piesă, / alte guri, aceeași gamă“, cum spune Poetul...

Într-adevăr, Peter Ustinov glosează pe marginea Istoriei, demonstrîndu-ne — într-un demers nu lipsit de confuzii, umbrît de interpretări naive și simplificatoare — funcționașii unor structuri invariabile: urmărîm identitatea de reacție a unor personaje cu funcții simbolice, ale căror impulsuri, acte, cu consecințele lor, se mențin neschimbate de două mii de ani! Soldatul fără nume, poet și îndrăgostit, în veșnică și candidă pactizare cu inamicul (sosie a sa), la hotarul celor două tabere unde cresc florile de cîmp, soția lui, veșnic însărcinată, purtînd un fiu ce niciodată nu-și va cunoaște tatăl, pereche bătrînă ce nu apucă să îmbătrînească împreună, refac, la nesfîrșit, cuplul emblematic al unei omeniri chinuite, ciclic distrus de vicisitudinile unui timp dat. Piesa amalgamează multiple experiențe culturale, recunoaștem în ea maniera jocului cu timpul, paradoxurile intelectuale practicate de mulți înaintași și contemporani; umbrele lui Shaw, Dürrenmatt, Frisch, trăsăturile lui Giraudoux și Anouilh se regăsesc toate în piesa lui Ustinov, care are, în compensația minusurilor literare, un spirit simț al scenei, un bogat potențial de teatralitate.

Soldatul necunoscut... este un scenariu deschis, pus cu generozitate la dispoziția

și fantezia regizorului și a trupei. În consecință, regizorul Eugen Mercus a orchestrat, pe scena din Brașov, un spectacol de vădită factură politică și atracțivitate scenică. În tălmăcirea lui Beatrice Staicu, expresivă, fidelă diversității stilistice a textului, cu polivalența unui limbaj mulat pe particularitățile citorva epoci, piesa s-a majorat în spectacol, accentuându-se tonurile protestatare, potențându-i-se avertismentul explicit. Reprezentarea e complexă la toate nivelurile ei, seducătoare prin precizia și echilibrul stilistic ale interpretărilor, prin simetriile unui joc multinauțat, prin sugestiile vizuale. Cîteva scene leit-motiv sînt memorabile, fixînd ideea: trupa, soldații (fie în legiunile romane, în oștile Cruciadei sau în batalioanele de infanteriști ale primului război mondial) se înrolează totdeauna în cîntec, apoi, supraviețuitorii, puținii rămași, se tîrăsc în zdrențe, în cirji. Începutul e mereu vesel, sfîrșitul sumbru, dar jocul continuă... La un moment dat, regizorul renunță la zeflemeaua amuzantă, la ochiadele glumețe adresate Istoriei, la jocul galant de-a războiul, pentru a aborda tonul grav necesar discutării unor probleme grave. Schimbarea registrului, modificarea stilului de joc se realizează prin imperceptibile schimbări de ritm, culori, lumină, dar mai ales printr-o nouă atitudine: seriozitatea ia locul parodiei, pledoaria înlocuiește conversația, implicarea anulează distanța. Spectacol de echipă, el se bizuie în egală măsură pe realizări individuale: în consecință, Nicolae Manolache și Luminița Blănaru au dat chip convingător și pur cuplului-argument, haz trist și ironie dureroasă situației lor repetate; în mențiune specială le dăm pentru scena (interludiu) din Renaștere, jucată subtil, ca o persiflare a îndrăgostiților shakespeareni. Dan Săndulescu a ipostaziat proteic, luînd mereu distanța necesară, figura Generalului; Paul Lavric a dimensionat corect — mai puțin nuanțat — statura Prelatului, instrument al unei vășnice divinități, necesare maselor precum opiul, slujitor, pe rînd, al unor religii „poli-“ și „mono-teiste“; Dan Dobre a prefigurată, schematic, totuși convingător, silueta Rebelului; Ion Jugureanu aduce o ironie concentrată în chipul Dușmanului-Aliat; Maria Rucșandra Dobre a convins în frumoasa Femeie, prototip al sexului, păstrîndu-și o feminitate intactă în ciuda calamităților; Costache Babii a dat necesara corpolență și obtuzitate eternului Sergent, în neschimbata postură de unealtă a superiorilor săi. Mircea Andreescu, prin reliefurile particulare ale Inventatorului, s-a detașat de ansamblu, desenînd un personaj malefic, o Eminență cenușie a războaielor, zămislișorul unui progres tehnologic nefast și distructiv. Scenografia funcțională, creată de Mihai

Mădescu, contribuie la fixarea imaginii vizuale: un obelisc și treptele înconjurătoare capătă, pe parcurs, diverse investiții scenice, într-un expresiv joc de volume. O notă, în plus, pentru costumele adecvate galopului prin timp. *Soldatul necunoscut și soția lui*, spectacol de anvergură, însumînd idei prețioase, efort creator și realizări solide, se înscrie în palmaresul de realizări substanțiale ale anului teatral.

Mira Iosif

TEATRUL DE NORD
DIN SATU MARE
— SECȚIA ROMÂNĂ

AGAVA

de Aldo Nicolaj

Data premierei : 21 februarie 1980.
Regia : ZOE ANGHEL STANCA.
Scenografia : DIANA IOAN-POPOV.
Traducerea : ANGELA IOAN.
Distribuția : ION TIFOR (Leo) ; MARCEL MIREA (Camillo) ; DEDA GRAUR (Rina) ; LERINDA BU-CHOLTZER, ȘTEFAN MIREA (Doi insurăței) ; ORTANSA STANESCU (Livia) ; DOINA IOJA (Doamna) ; VIORICA SUCIU (Pierina) ; FLO-RIN MIRON (Un domn) ; CAROL ERDÖS (Nando) ; AL. MITEA (Lu-igi) ; TARNÓI EMILIA (Călătoarea) ; CONSTANTIN MIRON (Colo-nelul).

Agava este o plantă cu destin ciudat : înfloarește o dată la douăzeci de ani, iar floarea începe să se veștejească de cum s-a deschis, particularități ce s-au transformat, în comedia lirică a italianului Aldo Nicolaj, într-un simbol al existenței umane. Viața e scurtă și ireversibilă, vrea să spună dramaturgul, șansele de fericire sînt limitate, ele nu trebuie ironsite fără riscul compromiterii întregii existențe. O asemenea greșeală capitală a comis personajul central al piesei, Leo, care — cu mulți ani în urmă — a lăsat să-i scape ocazia unei căsătorii; altă femeie n-a mai apărut în viața sa, anii au trecut și omul a ajuns la vîrsta recapitulărilor, încărcat de regrete. Piesa este o înlănțuire de prezumții. Ce s-ar întimpla dacă acum, după douăzeci de ani,

ar căuta-o pe Livia, într-o încercare *in extremis* de reparare a vechii erori? Poate ar găsi o logodnică-Penelopă, intransigentă în statornicia sa iubire, poate o femeie de mult măritată și preocupată de rosturile firești ale vieții. Dar dacă, *atunci*, el nu s-ar fi eschivat? Poate că astăzi ar fi stabilit recorduri de prolificitate, poate că... Aceste ipostaze imaginare sînt scenele esențiale ale piesei, prilejuind eroului meditații comparative între ceea ce ar fi putut să fie și ceea ce este cu adevărat; firește, cea imaginară apare mai bogată, mai conformă cu senșul existenței umane, decît cea reală, pe care o bănuim seacă, alcătuită din renunțări și neîmpliniri, consumată într-o cameră de hotel în care omul a căpătat statut de tolerat.

Piesa lui Aldo Nicolaj este prin excelență lirică, chiar sentimentală; drama aparii individualului, din motive ce țin aproape în exclusivitate de propria atitudine, este tratată într-o gamă minoră, pe un ton de dojană înțelegătoare. Fără a ieși din matricea stilistică a textului, regia semnată de Zoe Anghel Stanca a încercat o augmentare a tonului, proiectînd situațiile comice pe un fundal nu lipsit de o anume gravitate; montarea se centrează pe ideea banală, dar clară, a cotei personale de răspundere în obținerea fericirii. La același capitol, al regiei, nu putem trece cu vederea modul în care s-a operat fixarea celor două planuri — real și imaginar —, net diferențiate inițial, apoi interferente, pentru ca în cele din urmă să se suprapună, ca întîlnirea ultimă dintre Leo și Livia să se producă într-o ambiguitate ce lasă finalul deschis. Există în spectacol și momente de frumoasă invenție scenică, cum sînt cele în care prezumtiva soacră, Pierina, apare în locurile cele mai neașteptate (pe fereastra unui compartiment de tren în mers, într-un scrin etc.), momente favorizate și de scenografia simplă, generoasă în soluții de mizanscenă, semnată de Diana Ioan-Popov.

Trupa din Satu Mare nefiind nici numeroasă și nici foarte omogenă, întocmirea unei distribuții nu e lipsită de dificultăți; secretul constă în utilizarea cît mai adecvată a forțelor. Spectacolul îl are ca protagonist pe Ion Tifor, a cărui atenție a fost concentrată în special spre comicul de situație. Portretul lui Leo se constituie din suma întîmplărilor prin care trece personajul, acțiuni punctate cu haz și cu simț al detaliului semnificativ; dar totodată e diminuat prin inconsistență caracterologică, personajul fiind marcat de o abulie neexplicată. Se remarcă jocul expresiv și de o apreciable acuratețe al Ortansei Stănescu, disponibilitățile în registrul liric ale Doinei Ioja,

suportul ironic din interpretarea Dedei Graur, verva cheltuită cu folos de Viorica Suci, aparițiile pregnante ale lui Marcel Mirea etc. Se simte însă, în jocul unor actori sătmăreni, inclusiv al unora dintre cei mai sus amintiți, tendința spre gag-uri și ticuri exterioare substanței spectacolului, din dorința captării unui „suppliment” de atenție. Această etalare a recuzitei teatrului provincial se cuvine aspru cenzurată, pînă a nu ajunge să se generalizeze.

Dumitru Chirilă

TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI

CUI I-E FRICĂ DE VIRGINIA WOOLF?

de Edward Albee

Data premierei : 11 ianuarie 1980.
Regia : COSTIN MARINESCU.
Scenografia : MIHAI MĂDESCU.
Traducere : ANDA BOLDUR.
Distribuția : ILEANA ZĂRNESCU
(Martha); ION ROXIN (George);
NINA ZĂINESCU (Honéy); SORIN
ZAVULOVICI (Nick).

Mărturisesc că atunci — sînt ceva ani — cînd am citit această piesă a lui Edward Albee, într-o antologie de teatru american contemporan, nu mi-a plăcut. Nu găseam motivațiile sufletești care guvernează reacțiile absurde sau grotesc-terifiante ale personajelor. Azi, am prudența să iau oamenii așa cum sînt, chiar cînd se ticăloșesc cu tot dinadinsul, precum cele două cupluri ale autorului american.

Imoralitatea e o stare de spirit, resorțurile ei intîme pot sta în boli psihice sau ale spiritului, cum le specifica, într-o carte a sa, Constantin Noica. Nu ești imoral doar cu un scop precizat, cum credea bunul Machiavelli, poți fi și în virtutea faptului că nu ești contrariul. A fi moral e o chestiune de vocație pentru fericire, iar imoralitatea, această stare abnormă a naturii umane, presupune și

ea o vocație pentru suferință. Ne putem bălăci în aluviunile simțirilor noastre joase, blamându-ne, însă, în numele unei etici. În cea mai crasă josnicie, omului îi trebuie punctul de reper al moralei, ca el să poată ști cât e de josnic. Numai animalul e amoral, pentru că nu știe, omul a mușcat din fructul cunoașterii, imoralitatea lui e o formă a suferinței. Să înțelegem, așadar, că Martha și George suferă, ticăloșindu-se prin jocurile lor groțesti pînă la monstruos, să înțelegem că participarea la aceste jocuri a celui alt cuplu, Honey-Nick, e un soi de inițiere întru suferință. Dar ce rost are acest catharsis, această noapte valpurgică, acest iad sufletesc, această distrugere a bunelor sentimente ce leagă oamenii în familie și în societate; cu ce scop (sau ideal) se ticăloșesc cei patru, ajutîndu-se de alcool, drog care, se știe, degradează simțul moral? E o experiență, a cuplului Martha-George, de a distruge simțul moral creat prin atît de multe tabu-uri, pe care ei vor să le încalce, însoțiți de cealaltă familie, care-i vizitează. Degradîndu-te, să-i degradezi și pe ceilalți, iată degradarea absolută. Desigur, experiența lor este și un experiment imaginar al autorului. Este critica pe care Albee o face simțului etic întreținut de atîtea convenții. Dar să revenim; prin jocurile lor, aceste ritualuri ale unei religii dezumanizante, personajele lui Albee vor să demonstreze



Un ritm frenetic, o tensiune în continuă creștere...

că omul poate scăpa de sine, devenind liber, adică bestial. Omul se poate, zic ei, dezbrăca de bunele sentimente ca de niște haine nefolositoare. Ce rămîne, se întrebă autorul, creînd personajele acestea, ce se exhibă continuu și se exorcizează atît de ciudat, ce rămîne după această distrugere și curățire? Cum rămîn cei ce și-au aruncat la lada cu gunoi, întîi manierele și apoi bunele lor sentimente? Rămîn goi, pur și simplu, vidați fiind de conținut sufletesc. Rămîne doar trupul ce caută alt trup, larvar, pe pipăite, în timp ce privirile se rotesc fără vreun sprijin înaintea neantului. Cel puțin, așa am înțeles eu sfîrșitul acestei piese, în spectacolul lui Costin Marinescu, regizor care a condus cu fermitatea gîndului acest ritual al dezumanizării, concludentă demonstrație a faptului că omul a pornit de pe buza neantului și s-a construit pe sine, încet, prin tabu-uri și convenții, forme în care s-a autodețernat în nedeterminare, instituind în haosul naturii cosmosul valorilor sale morale.

Spectacolul are un ritm frenetic; iar tensiunea crește continuu pînă în clipa finalului enunțat de mine mai sus, final ce se așază ca un lițoliu de liniște solemnă peste această mortificare, plină de frenezie; final ce se insinuează de-abia către sfîrșit, printr-o anume oboseală a vocilor, o încenușare a chipurilor, o indiferență a gesturilor. Gradarea aceasta este foarte subtilă, timpul psihologic al spectatorului invadează timpul obiectiv real, acordîndu-se cu cel scenic al actorilor, care sînt stăpîni pe evenimentul spectacolului creat din substanța lor biopsihică. Despre jocul fiecărui, ce-am mai putea vorbi? Am face diferențieri forțate dacă ne-am opri, să zicem, la o vioră sau la un fagot într-un concert de cameră ce ni se dă ca o unitate de gînd și suflet și unde nici un instrument nu există decît cu celălalt și prin celălalt. În rolurile lor, atît de diferite, acești actori de mare sensibilitate și rafinament au creat între ei atîta solitudine psihică, încît, dincolo de ei și peste ei, ne-au dat acest spectacol unic, care ne-a înlesnit meditațiile de mai sus.

Constantin Radu-Maria

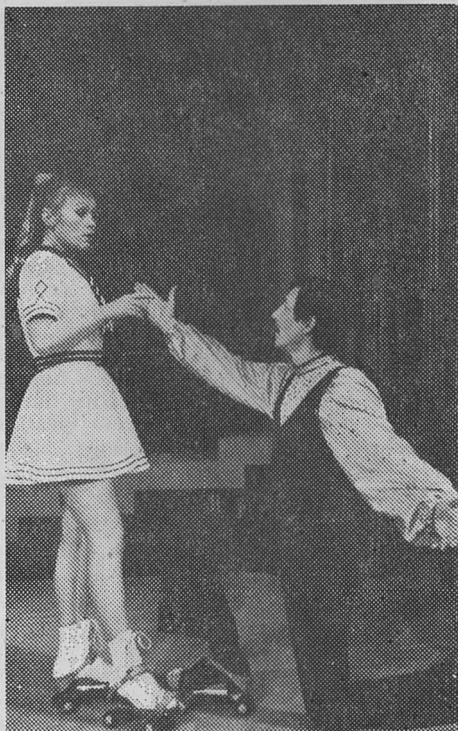
FRUMOASA YU

de Carola Minks

Data premierei : 4 februarie 1980.
Regia : JOSEF JOCHUM. Scenografia : TRAIAN ZAMFIRESCU.
Măști : MARIA LIDOLT. Muzica : ASCAN BOY LANGE.
Distribuția : INGE MEYER (Yu) ; BERND BÖMCHES (Umbra) ; ARTUR BENEL (Icke).

Spectacolul timișorean beneficiază de un libret și de o partitură care, într-o organică întrepătrundere, alcătuiesc un scenariu dramatic coerent. Avem de-a face cu o reprezentare situată în zona incertă de confluență dintre musical, operetă și, chiar, operă, al cărei text pare să se fi născut simultan cu muzica.

Textul poetei Carola Minks e o alegorie pe tema „fii tu însuși”. Icke, un tînăr neîncrăzător în propriile-i puteri, în adevărata sa personalitate, se folosește de o sumedenie de măști spre a se impune atenției frumoasei Yu. Cele înfățișate au libertatea afabulațiilor subconștientului și a basmelor, din care găsim câteva motive preluate ca atare: ambasadorul lui Icke pe lîngă Yu este un alter ego, umbra însăși a acestuia. Travestită în fel și chip, în *Minnesänger*, în doctor oxfordian, în vedetă sportivă, în pictor, în clown, proiecția bovarismelor și timidității unui adolescent din secolul douăzeci nu reușește să spună prea mult „eternului feminin”. De abia în clipa cînd Icke își înlătură umbra (vă mai amintiți de Chamisso?) și se înfățișează adoratei sale așa cum se află, ca un tînăr întru nimic excepțional, din zilele noastre, dragostea celor doi devine realitate. Ca și ilustrele ipostazieri ale romantismului (în speță, ale celui german), ca și basmele oricărei vârste istorice, textul se pretează unei decodări psihanalitice; dar tocmai psihismele personajelor contează mai puțin în această reiterare — mitică, s-ar zice — a unor gesturi și situații generice, arhetipale. Și, gîndind toate acestea, nu te poți opri să nu adaugi că, fără îndoială, am ajuns foarte departe, dacă este ne-



Inge Meyer și Bernd Bömches

voie de o asemenea supraîncărcătură culturală, pentru a ne mai putea destinde viziionînd o operă comică!

În ceea ce privește muzica, ea este mai curînd deconcertantă, ca o glumă debitată cu seriozitate și aplicație. Spre deosebire de majoritatea creațiilor aparținînd genului respectiv, *Frumoasa Yu* propune o componentă sonoră pretențioasă, descinzînd din muzica unor Kurt Weill, Dessau și Hindemith. Dar mă îndoiesc că tocmai de un asemenea comentariu avea nevoie această operă comică a zilelor noastre, sau, dacă vreți, acest musical. La vremea sa, *Nunta lui Figaro* a avut parte de o muzică ceva mai sprintărară...

Încadrat în activitatea de studio a teatrului timișorean, spectacolul se configurează în primul rînd prin contribuția actoricească.

Apropiindu-și un nou mijloc de expresie, Inge Meyer produce surpriza unei voci plăcute și bine exersate, ambiționînd o ținută profesionistă. În interpretarea sa, Yu este — pină la un punct — o adolescentă sentimentală, dincolo de care se transformă într-o tînără cît se poate de practică. În rolul, relativ neglijat de auctoare, dar și de regizor, al lui Icke, se străduiește Artur Benel, care aduce în scenă un tînăr conștiincios, dar cam prea

monocord-posomorît, pentru ceea ce ar fi trebuit să fie tonusul reprezentăției.

Bernd Bömches este principalul „motor“ al spectacolului. Umbra, dublul interpretat de el, este de fapt un rol sextuplu — și e de reținut felul cum Bömches reușește să confere identități, să dea scînteieri comice distincte fiecărei ipostaze. Aparițiile sale constituie niște „numere“ în sine, și în fiecare dintre ele interpretul utilizează cu precădere alte și alte resurse fizice și spirituale: pantomimă, cînt, dans, clownerie.

Spectacolul regizat de actorul Josef Johum este bine gîndit din perspectiva, mai ales, a componentelor sale. Ansamblul, însă, prezintă denivelări, lucru întrucîtva explicabil în condițiile muncii experimentale, de studio. Evoluția celor trei

interpreți, suficiență sieși și spectacolului, are loc într-un decor aflat la jumătatea drumului între un realism al semnificațiilor și unul superior, al semnificațiilor transmise pe calea unui convenționalism asumat. Rezultatul este o scenografie semifuncțională, în dezacord cu complexitatea celorlalte compartimente ale reprezentăției.

Inițiativa înființării studioului începe să dea roade la Teatrul German. Întă de la primele spectacole ale acestuia, s-a putut constata o indiscutabilă diversificare a posibilităților colectivului — semn că noile energii nu așteptau decît ocazia de a fi puse în valoare.

Dan Weil

TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL DE PĂPUȘI DIN TÎRGU MUREȘ

■ TIP ȘI TOP

de Dorina Tănăsescu

Este povestea a doi iepurași a căror dispută, în legătură cu locuința pe care și-o construiesc, îi poartă în medii și împrejurări pe cît de neașteptate, pe atît de pitorești și de hazlii. Sînt reunite mici „numere“ de recital, de virtuozitate păpușarească. Interpreții dau impresia că improvizează, construiesc păpuși „la vedere“, în fața micilor spectatori, prefăcîndu-se că „desconspiră“ cine știe ce secret profesional, dar fără să spulbere nici o iluzie: concertul broaștelor devine o performanță, ca și zborul Ciocănițoarei, personaj prin care marioneta pe fir se alătură, firesc, celorlalte pe ghenă; creșterea bruscă a florilor, întinderea la proporții uriașe a vrejului dovleacului sînt efecte scenice sigure, vesele, surprinzătoare.

Regizoarea Maria Mierluț sudează organic aceste momente. Improvizația este sugerată cu tact și măsură, orice evadare din forma prestabilă devenind imposibilă. Montarea se bucură de un decor funcțional și de păpuși vioaie, mobile, (poate fără a purta, întotdeauna, atributul fanteziei novatoare), create de scenografa Elisabeta Szabo, ca și de o muzică discretă, punctînd conștiincios ritmul acți-

unii (compozitor: Endre Sárassy).

Din numeroasa distribuție se remarcă protagoniștii Alexandrina Moldovan (Tip) și Doina Olivia Pop (Top), ca și interpreții corului broaștelor: Rudolf Moca și Marius Răcășan, apoi Rodica Albanezu-Dizmatsek (Ciocănițoarea) și, în sfîrșit, în grupul păpușarilor care „improvizează“, se mai disting Eugenia Ciotlăuș și Mi-oara Topor.

■ GULLIVER

ÎN ȚARA PĂPUȘILOR

de Leo Spacil și Josef Pehr

Între piesa Dorinei Tănăsescu și acest *Gulliver* al lui Leo Spacil și Josef Pehr există o serie de asemănări: și aici există un dialog permanent între omul viu și păpușă, și aici omul intervine și încearcă să schimbe cursul acțiunii, și aici descoperim o serie de „numere“ legate între ele mai mult sau mai puțin arbitrar, și aici se „desconspiră“ tainele străvechilor marionete.

Atrasă de mirajul păpușilor de teatru, o fetiță rămîne ascunsă într-o ladă, după terminarea reprezentăției, descoperind — cu stupoare — că „actorii“ pe care i-a admirat sînt, de fapt, niște cîrpe neînsuflîte. O găsește cel mai pitoresc personaj al culiselor, Pompierul, demonstrînd

du-i felul în care păpușa poate fi animată prin talentul și îndemnarea păpușarului. Și, așa, Fetița descoperă o lume nouă, o lume veselă, plină de surprize: lumea păpușilor.

Regizorul Pál. Antal ne propune un spectacol sincer, fără mari subtilități, în care acțiunea este descifrată cu claritate, iar umorul este direct. Uneori, liniile sînt voit îngroșate, scontînd efecte sigure, conturînd viguros caracterele. Muzica de scenă (propusă de regizor) ne redescoperă șlagăre de mult uitate care, de sub praful așternut pe disc, redeșteaptă desuete nostalgii și destul ridicol. Scenografia este semnată de Jozsef Haller, care pune în decor pete de culoare groase, tari, riscă stridența, dar se oprește la vreme, realizînd o notă de comic prin contururi curajoase și texturi violente.

Eroii-oameni au haz și farmec, cite-odată chiar și cite o picătură de lirism. Maria Szabó (Fetița) și László Nagy (Pompierul) realizează un cuplu remarcabil. Sándor Adorjan (Gulliver) mizează mai ales pe efecte comice verbale, verificate de o lungă experiență. Gyöngyvér Bartha (Balerina) și Jozsef Vilhelm (Clovnul) se dovedesc prezențe utile în economia spectacolului, în timp ce Viorel Friciu (Hapsînul) impune cu convingere o partitură fermă, cu atît mai interesantă cu cît este cîntată pe o singură coardă.

Cele două spectacole, prezentate recent în premieră la Teatrul de păpuși din Tirgu Mureș, *au un punct comun: ambele valorifică creația literară a unor păpușari de excelență condiție profesională.

Mihai Crișan

CARNET I.A.T.C.

■ D-ALE CARNIVALULUI

de I. L. Caragiale

Cu *D-ale carnavalului* își face intrarea în această stagiune clasa confidențiar Sanda Manu (asistent Cătălin Naum). Aceeași clasă mai păstrează în repertoriu *A treia țeară*, spectacol din anii trecuți (premiat la Festivalul național „Cîntarea României”), în care interpretii demonstau o subtilă artă a portretizării, reunind episoadele printr-o idee integratoare.

În noua reprezentație, interpreții spun cu intonație comică un text învățat pe dinafară, se mișcă și gesticulează așa cum au învățat în repetiții, dar, din toate acestea, abia într-un târziu se înfiripă o lume, o atmosferă, o problemă.

Spectacolul începe cu un motto din schița „La Moși” — inventar de obiecte și sentimente puse pe tarabă la prețuri derizorii. Tot ce urmează, peripețiile de carnaval și dramele de trădare în amor, Catindatul și cariera lui de la percepție, distrusă, se desfășoară sub acest semn al derizoriului și al farsei groase. Personajele se miră tot timpul de ce li se întîmplă, au o perplexitate candidă, pozează în victime, visează la un destin care să-i înalțe deasupra condiției lor actuale, la o viață în care vitrioul să fie vitriol englezesc și nu cerneală violentă, amorul — amor și nu josnică traducere. Sînt nemulțumiți și deci agresivi, agresivi, dar fricoși, fricoși și mitocani. Sarcina sce-

nică se dezvăluie cu pregnanță, în special în actul balului, cînd Crăcănél (Eli Măguleanu) se compătîmește cu abulică disperare, Catindatul (Anton Flaviu) vrea să fie prieten cu toți și nimeni nu vrea să fie prieten cu el, Pampon (Mihai Vasilescu) își plimbă înverșunarea, Mița Bașton și Didina Mazu (Ecaterina Nazarie-Bîrlădeanu și Victoria Cociaș) gi-fiiie în viltoarele patimii, în timp ce frizerul (Romeo Bărbosu), obiectul disputei, nu pare să justifice pasiunile stîrnite, puțintel cum e, la trup și la dorință. În acest act, relația scenică funcționează adevărat și cu haz. În alte scene, însă, adevărul este înlocuit uneori cu forfotă și zgomot, alteori cu ticuri și poante, cite-odată cu o joacă vulgară de-a vulgaritatea. Chiar dacă această ultimă observație a fost determinată de cîteva gesturi cu o pondere neînsemnată, o facem totuși, cu credința că, de vreme ce școala de teatru n-a găsit încă rețeta vaccinului contra prostului-gust, ar fi de dăruit ca măcar să nu cocheteze cu dușmanul.

Magdalena Boiangiu

■ TRANDAFIRUL ȘI COROANA

de J. B. Priestley

Așa cum ne anunță un caiet de sală, tipărit anume, sub îngrijirea Monicăi Săvulescu, interpretii acestui text scurt,

semnat de John Boynton Priestley, sînt studenții din anul IV actorie (clasa conferențiar Olga Tudorache, lector Adriana Popovici). Tinerii, aflați în pragul absolvirii, nu sînt tocmai niște necunoscuți. Au, adică, încă de pe băncile facultății, un început de biografie profesională. De pildă, Nucu Niculescu a interpretat rolul lui Studjak din *Anecdote provinciale* de Vampilov, la Teatrul „Bulandra”, și rolul lui Franz Joseph în filmul *Munți în flăcări*, regizat de Mircea Moldovan; Adriana Șchiopu, Angela Ioan și Rodica Negrea au jucat la Teatrul Mic în *Efectul razelor gamma asupra anemonelor* de P. Zindel. Ba, dacă tot este vorba de Rodica Negrea, ea pare să fie pînă acum o răsfățată a instituțiilor de artă bucu-reștene, avînd (în plus) și două colaborări în filme de televiziune, alte două în cinematografie, plus rolul Nellei din *Tyl Ulen-spiegel*, aflat în repertoriul curent al Teatrului „Tăndărică”.

O primă surpriză pe care ne-a oferit-o spectacolul studenților a fost, bineînțeles, reîntîlnirea cu dramaturgia lui J. B. Priestley, cunoscut la noi în țară în special prin piesele lui cu problematică subliniat socială (*Inspectorul de poliție* și *Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle și doamnă Moon*), și mai puțin prin textele dramaturgice reținute de istoria literară pentru insolitele formule scenice în care conceptele de spațiu, timp și causalitate intră într-o relație neobișnuită, barierele dintre trecut și viitor fiind anulate, ca și în teatrul lui Thornton Wilder (v. *Tim-pul și familia Conway* sau *Am mai fost pe aici*). Așa-zisul „experiment în legă-tură cu timpul” al lui J. B. Priestley re-vine și în *Trandafirul și Coroana*. La cîrciuma „Trandafirul și Coroana”, cinci oameni parcurg o experiență unică, de re-trăire a unui timp consumat neglijent, pentru a realiza — obligați fiind să-și analizeze fiecare gesturile și cuvintele rostite — măsura adevărată a vieții și a morții, respectiv a Trandafirului și a Coroanei, cum precizează, într-un sim-bolic cod lingvistic, nu știu care personaj. Construită cu o ingenioasă știință a artei dramaturgice (se simte în fiecare replică, în încrengătura scenelor, în cantitatea de fapte aparent nesemnificative cumulate anume în expozițiune, în declanșarea si-tuației de criză pe care o creează intra-rea Necunoscutului în local, mîna dibace a maestrului), această piesă într-un act pledează pentru simțul proprietății cu-vintelor în fiecare clipă din viață, pentru a lua viața în serios și a o iubi așa cum este și cum poate să ni se releve ea, indiferent de vîrsta pe care o traversăm.

Abordînd *Trandafirul și Coroana*, stu-denții au dovedit încă o dată — se și

spune că la Studioul I.A.T.C. repertoriul trebuie să fie îndrăzneț — că pot fi cu-rajoși; pentru că personajele acestui text sînt foarte dificile, fiecare participant la întîmplarea șocantă din scenă trebuie să se supună unui violent test de dezvălu-ire a caracterului, să-și recunoască vina de a fi disprețuit, fără să-și dea seama, viața și darurile ei, atitudine afixată, cu puțin timp în urmă, mai mult din ușu-rință decît din convingere. Inexistența barmanului, ca personaj în carne și oase, dar pe care soții Rendle, Edward Stone și Harry Tully, Bertha Reed și mai ales mătușa Peck, îl transformă într-o prezență pentru că îi adresează replici, în-chegînd și presupuse dialoguri cu el, spo-rește interesul conflictului, creează posi-bilitatea înviorării jocului scenic, dar, bineînțeles, încarcă răspunderile fiecărui actor.

Nucu Niculescu și Angela Ioan (primul în molipsitorul optimist Harry Tully, a doua în împovărată de griji și de ani mătușă Peck) au decupat cu o lipsă de stîngăcie promițătoare două caractere pe care, poate, însuși Priestley le-ar fi re-cunoscut. Este de apreciat puterea de în-țelegere și de dăruire cu care și-au con-struit rolurile acești interpreți care nu au (deocamdată) posibilitatea să apeleze la fondul rutinier al experienței profesio-nale.

Adriana Șchiopu, în ipostaza Berthei Reed, se mișcă în cîrciumă ca un obișnuit al casei; ea amuțește la fel de semnifica-tiv pe cît de guralivă se anunța în pri-miile scene. Rodica Negrea ne-a arătat că se străduiește să-și perfecționeze arta ac-toricească. Avantajul ei asupra colegilor de clasă, Ana Doru și Marian Lepădaru (care, în treacăt fie spus, s-au dovedit ab-solut neinteresanți ca interpreți), ține mai mult de un bun-simț al realității scenice (și al spiritului de echipă), simț care i-a dat posibilitatea, de data aceasta, să evite gesturile stridente.

Florian Călinescu n-a știut să-și specu-leze rolul de așa-zis „agent al morții” care impune o primejdioasă situație-li-mită; el a intrat și a ieșit din scenă cu un anonim pe care nu îl bănuim nici o clipă ca fiind premeditat.

Spectacolul merită a fi văzut. Și nu neapărat cu doza de îngăduință pe care cei trecuți prin multe o acordă de obicei nou-veniților.

Paul Tutungiu



VIITORUL ROL

COCA BLOOS

Absolventă a Facultății de istorie-filozofie, Coca Bloos renunță la meseria pentru care se pregătise, în favoarea pasiunii pentru teatru, pe care și-o descoperise în anii de studenție, jucînd în formații de amatori. Alegere confirmată, dealtfel, de succese și premii: pentru rolul Magda Minu din *Ultima oră* de Mihail Sebastian și pentru recitalul *La lecție* de Marin Sorescu. În 1973, intră în trupa Teatrului de Nord din Satu Mare. Aici s-a impus cu Ioana (*Acești îngeri triști* de D. R. Popescu), Maria (*Oțelul*, dramatizare după C. Chiriță), Femeia (*Războiul vacii* de Roger Avermaete), Carol al V-lea (*Martin Luther și Thomas Münzer*) ș.a. Din 1977, face parte din colectivul Teatrului Dramatic din Brașov, interpretînd: Ada (*Maria și copiii ei* de Osvaldo Dragún), Celia (*Moșturile Belisei* de Lope de Vega), Luminia (*Fluturii cenușii* de Emil Poenaru), Duffy (*A cincea lebedă* de Paul Everac — distins cu premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol feminin la Fes-

tivalul de teatru contemporan, ediția a II-a, 1979). Ca și alți actori care au venit spre teatru cu un plus de maturitate, siguri pe vocația lor, dar fără pregătire de specialitate, Coca Bloos a depășit handicapul diletantismului prin efort îndrîjit, prin perseverență, prin antrenament profesional riguros. Regizorii care au distribuit-o (Mihai Raicu, Al. Tocilescu, Mircea Marin și Eugen Mercus) au dirijat acest antrenament și au ajutat-o în descifrarea lumii lăuntrice a personajelor.

La Teatrul Dramatic din Brașov, în regia lui Mircea Marin, au început repetițiile la *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian; rolul Corinei va fi interpretat de Coca Bloos.

„Mă aflu la a doua întîlnire cu Mihail Sebastian; Corina și Magda Minu mi se par legate prin dorința de evadare din cotidian. Un rol frumos, generos, mai dificil decît pare: prin replica sprinteră trebuie să se străvadă ideea piesei, și anume, căutarea fericirii. Personajele lui Sebastian, aderînd, fiecare în felul său, la «jocul» propus de Ștefan Valeriu, încearcă să răspundă la întrebarea «ce este fericirea». Corina este însă aceea care reorchestrează întreaga partitură; sensibilitatea și melancolia ei modifică tonalitatea a ceea ce fusese o simplă glumă, datorită ei, vilegiaturiștii reuniți întîmplător la Vila Weber se descoperă ca oameni animați de dorințe, pasiuni, idealuri. Ceea ce este minunat în aventura acestor adulți aflați dincolo de vîrsta iluziilor este faptul că ei ating, pentru o clipă, starea de ingenuitate. Învățîndu-i să ia convenția în serios, hrînindu-le plăcerea de a se travesti sufletește, Corina nu numai că le dăruiește o călătorie pe tărîmul tinereții, dar le și restituie încrederea în sine. E o regenerare spirituală, care-i va ajuta să realizeze că se pot încă apăra și că pot rezista blazării, uzurii, micilor sau mai marilor lovituri ale vieții“.

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

(Continuare din p. 34)

La teatrul „Victor Ion Popa“ din Birlad a avut loc premiera piesei Hagi Tudose de B. St. Delavrancea, în regia lui Const. Dinischiotu. Cu acest prilej, regizorul a fost sărbătorit la a 30-a aniversare a activității sale teatrale. ● Am primit de la o cititoare a revistei noastre, Margareta Martinovici din București, o foaie de sondă, difuzată de Teatrul Națio-

nal din București, prin care spectatorii sînt invitați să-și spună opiniile. Cititoarea noastră are unele nedumeriri. De pildă, ne roagă să-i sugerăm ce opinie ar putea avea despre repertoriul de la Sala Mică, dacă aici, din cele șapte titluri enumerate, se joacă doar trei. Același lucru despre repertoriul sălii Atelier: din cele șase titluri, se joacă tot doar trei. În sfîrșit, o nedume-

rește proiectul de repertoriu al stagiunii 1980—1981. Sînt anunțate șapte titluri de piese clasice. Ultimul punct al proiectului de repertoriu sună așa: „Repertoriul va mai cuprinde și piese românești de actualitate“. A-veți dreptate, tovarășă Margareta Martinovici. E greu să formulezi o opinie despre ceva care încă nu există!

FAIMA



VIITORUL ROL

ȘTEFAN IORDACHE

De câțiva ani, Ștefan Iordache face parte din trupa Teatrului Mic, unde și-a cucerit spectatori încă de la prima apariție, în *Emigranții* de Mrozek. Stagiunea '79-'80 pare să fie pentru el o stagiune de vîrf. Din toamnă, fără întreruperi, repetiții pentru pregătirea turneului în Elveția, cu *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu și *Să îmbrăcăm pe cei goi* de Pirandello; pe scena Teatrului Foarte Mic, premiera piesei scriitorului american Robert Patrick, *Copiii lui Kennedy*, în care este actorul fără angajament Sparger; paralel, continuă să joace la Teatrul „Nottara”, în *Timon din Atena* de Shakespeare. Cinematografia nu i-a lăsat o clipă de răgaz, distribuindu-l în filmele *Bietul Ioanide*, *Bună seara, Irina* (care vor apărea în curînd pe ecrane), *Observațiile medicului-șef asupra campionilor*, *D-ale carnavalului* (regia, Lucian Pintilie) și *Pruncul, petrolul și ardelenii*. Dotat cu o remarcabilă inteligență teatrală, știind să realizeze subtil acordul dintre gînd și expresie, el trece cu ușurință de la dramă la comedie, iar cînd e vorba de un „musical”, cîntă și dansează cu molipsitor antren; oricare ar fi ipostaza pe care i-o hărăzește întîmplarea, Ștefan Iordache o aduce la viață prin înaltul voltaj al interpretării, prin vibrație nervoasă, printr-un... „dram de nebunie”. Iată de ce așteptăm cu deosebit interes premiera capodoperei lui Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, unde actorul pregătește două roluri: Maestrul și Yeshua. Regia: Cătălina Buzoianu.

„Forța de seducție, dar și dificultatea acestui text, provin din permanenta pendulare între fantastic și real. Comicul se dezlănțuie torențial, provocat de șocul

pătrunderii miraculosului în diurn; satura are ascuțime, dar și finețe; există o distanțare ironică, ce se cere atent măsurată.

Nu-mi vine prea ușor să vorbesc despre personajul Maestrului: mai întii, pentru că de obicei nu vorbesc despre viitoarele mele roluri, apoi pentru că n-am intrat încă în focul repetițiilor, cînd personajele se cristalizează în tensiunea elaborării colective, și tot ce au gîndit și intuit actorii, fiecare în parte, se ordonează și se limpezește. Am de-a face cu un rol extrem de complex sub raport dramatic, cu nenumărate fațete, investit, în raport cu întregul operei, cu funcția extrem de importantă de catalizator de sensuri; ca experiența de cunoaștere, conține ceva neliniștitor, o taină care refuză să se lase deslușită pînă la capăt.

Opera lui Bulgakov are o anvergură filozofică pe care teatrul greu poate s-o cuprindă; în ce mă privește, încerc să explorez motivul faustic al creatorului din perspectiva inedită pe care o deschide autorul: căci Maestrul apare ca un înfrînt, care acceptă să poarte pecetea de alienat, pentru el îndeletnicirea de scriitor nu este un mod de a-și afirma personalitatea, ci o îndatorire de neocolit, aproape o pedeapsă. În plină comedie, asupra acestui destin flutură o aripă neagră; în punctul în care presiunea concretului existenței întilnește rezistența conștiinței care-și caută salvarea prin evadare în plămuire, se produc asemenea rupturi de echilibru din care se nasc personaje ca Maestrul. Lucrul la acest spectacol nu se poate compara cu nici o altă experiență din cariera mea; sînt la a treia colaborare cu Cătălina Buzoianu, după părerea mea cel mai interesant regizor din generația ei; faptul că, de fiecare dată, a știut ce să ofere și ce să ceară echipei reprezintă pentru mine o garanție că vom reuși ceea ce ne-am propus“.

Maria Marin

■ OLGA
TUDORACHE

Actorul = creator al timpului său

Adevărurile esențiale și simple sînt totdeauna cel mai greu de argumentat și tocmai un astfel de adevăr este cuprins în tema întîlnirii noastre de azi*. „Actorul — creator al timpului său“ îmi apare mie, ca practiciană a scenei, un enunț cu valoare de axiomă, deci în egală măsură incontestabil și nedemonstrabil. Mărturisesc că nu am reușit să aștern nici un gînd pe hîrtie pînă cînd nu m-am decis să renunț la orice fel de ambiție de sistematizare științifică, optînd în favoarea unei expunerii libere, călăuzite doar de dorința sinceră de a vă împărtăși un punct de vedere personal care, dacă nu este bine argumentat teoretic, este în orice caz puternic susținut activ.

Vedeți dumneavoastră, sigur că în legătură cu tema noastră de azi, mi-au venit mai întîi în minte nenumărate citate, oferind garanția unor semnături ilustre și pîrînd anume menite spre a fi demonstrate printr-o argumentație mai mult sau mai puțin teoretică. Să-mi fie îngăduite, în această ordine de idei, doar cîteva exemple: teatrul — „un punct de vedere asupra lumii“ : Victor Hugo, teatrul — o „catedră“ : Konstantin Stanislavski, „teatrul — o tribună“ : Bertolt Brecht, teatrul — o „religie“ : Albert Camus etc. Fiecare dintre aceste afirmații, odată adoptată ca punct de plecare, ar reprezenta o răspundere, dar și o limitare. Împărtășind-o pe fiecare, nu mă pot împiedica să observ că nici una nu se referă cu adevărat la acel „ceva“ specific

* *Expunere prezentată în cadrul „Conferințelor Teatrului Mic“, 24 martie 1980.*

— mai greu de definit, mai subiectiv poate — dar pe care eu aș dori să-l prind aici. Căci dacă alăturarea acestor doi termeni existenți în enunțul temei noastre, și anume „actor“ și „timp“, ar putea genera un amplu demers filozofic în care nu îndrăznesc să mă hazardez, trebuie să mărturisesc că mi-a prilejuit o îndelungată meditație care a cumulat gînduri mai vechi și mai noi, impunîndu-mi obligația de a porni de la o afirmație care ar putea părea inițial nepotrivită, dar pe care voi încerca să o explic ulterior, și anume : a spune „actorul — creator al timpului său“ echivalează cu a spune „omul — trăitor al vieții sale“. Și vă solicit răbdarea de a-mi urmări încercarea de demonstrație.

Apartinînd din punct de vedere etimologic aceleiași familii din care fac parte verbul „a acționa“ și substantivul „act“, cuvîntul „actor“ definește, deci, pe cel care acționează, pe cel care săvîrșește un act. Dar un artist acționează în mod obligatoriu, întrucît funcția primordială a artei este aceea de a comunica (o idee, o atitudine, adică un mesaj), dar a comunica semnificînd — după cum ne exprimăm în mod uzual noi, oamenii deceniului al optulea al sec. XX, pentru care imaginea artistică este un semn, iar opera, în întregul ei, un sistem de semne căruia i se cere exact atîta deschidere cît să ne dea posibilitatea decodificării, lăsîndu-ne totodată bucuria opțiunii în fața plurivalenței semantice a mesajului. Iată, deci, că activ nu mai este doar emițătorul, ci și receptorul, de vreme ce este pus în situația de a săvîrși o alegere între mai multe semnificații conținute.

Și totuși singurul căruia i se atribuie calitatea de a se defini prin faptul că săvîrșește o acțiune este actorul ; în timp ce orice alt artist este denumit printr-o acțiune particularizată, ca : a picta, a scrie, a asculta, a cînta etc. Pe actor îl caracterizează verbul : *a acționa*. Pur și simplu. Tot atît de primordial și generic ca : a trăi. Căci viața înseamnă mișcare, adică acțiune. Oprirea, lipsa mișcării, non-acțiunea, înseamnă moarte. Și poate că acum mi se va accepta dreptul pe care mi l-am luat de a echivala formularea „actorul — creator al timpului său“ cu „omul — trăitor al vieții sale“.

Repet : nu mi-am propus aici să elaborez un studiu teoretic sistematizat, ci să împărtășesc niște gînduri personale, poate și cu tainica speranță că ele ar putea eventual constitui sugestia pentru o cercetare științifică care să aducă mai multă lumină într-un domeniu atît de neglijat în esența lui cum este teoria și estetica artei actorului, artă fără echivalent, cu valoare de unicat, și care ar merita poate o reevaluare și redefinire, acum, cînd uneltele unei investigații analitice, ca și

posibilitatea elaborării unei sinteze teoretice, au sporit considerabil.

S-a spus că un dramaturg, pentru a fi cu adevărat mare, ar trebui să fi fost actor (și s-au amintit mereu marile exemple fericite de dramaturgi-actori, ca Shakespeare și Molière); s-a spus, de asemenea, că un regizor trebuie să fi fost mai înainte actor. Ce rămâne de spus atunci despre actor, care-și este sieși și autor, și regizor, și interpret? Altfel spus, actorul este un artist cu totul special, care creează cu sine însuși asupra sa însuși, și însuși acest proces de creație al său se constituie simultan în operă, operă ce dispare în chiar acel moment în care procesul de creație, adică acțiunea, s-a săvârșit. Așadar, actorul este *simultan* artist și operă de artă, în cadrul unui proces care este *simultan* emisie și receptare. Nu pot decât să observ că pentru a-l defini pe actor m-am servit în exclusivitate de un element *de ordin temporal*, și anume de *simultaneitate*. Actorul — creator al timpului său? Da, exclusiv. Și la modul cel mai concret cu putință. Actorul este artistul pentru care posteritatea nu există. El nu poate crea pentru altădată sau pentru mai târziu, nici cel puțin pentru peste o secundă, ci pentru timpul său în sensul celui mai strict prezent, adică a ceea ce am putea numi veșnicul „acum“.

În această ordine de idei, mă simt tentată să avansez și un alt gând: actorul nu-și poate supraviețui sieși decât ca mit, ca legendă, transformându-se într-un fel de imagine arhetipală, adică împrumutându-și numele unei reprezentări pe care oamenii și-au făcut-o despre o anumită clipă a istoriei omenirii. Desigur, aceasta cu condiția ca actorul să aibă o personalitate destul de puternică pentru a deveni legendă, îndeobște încă din timpul vieții sale, altfel dispare ca orice muritor care nu a creat niciodată nimic. Și dacă ne uităm în urmă, și descoperim cât de puține nume ale actorilor ei a reținut omenirea, vom întui deopotrivă valoarea de excepție a marelui actor și tragismul existenței paradoxale a acestui tip de creator, a cărui subiectivitate îl face să se simtă egal cu creatorul suprem în perpetua sa reipostaziere și a cărui creație se bucură de un *singur*, dar *fundamental atribut*: *vremelnicia*.

Contactul ulterior cu realitatea concretă a actorului are o singură urmare: distrugea mitului. Așa cum ne-am distrus propriile noastre reprezentări subiective despre noi, dacă ar fi cu putință să stăm obiectivați față în față cu propria noastră imagine de acum zece ani. Actorul și creația lui nu există decât în clipa prezentă. Clipa următoare, nimic din ceea ce a fost nu-i corespunde. De-

sigur că fiecare dintre dumneavoastră a avut ocazia să constate acest lucru reascultând sau revăzind, pe bandă sau pe peliculă, un actor a cărui creație vie v-a emoționat cu timp în urmă. Ca actriță, am consumat personal de curând această experiență și mărturisesc că m-a pus serios pe gânduri.

Actorul este, pentru el și pentru ceilalți, un fel de tunel al timpului. El se transportă pe el și pe martorii lui, adică pe spectatori, într-un alt timp. Actorul nu *devine*, precizez, locuitorul unei lumi aparținând altui timp. El și spectatorul său *glisează* pur și simplu, așa cum sint, pe tunelul timpului, ajungând intacti într-un „altădată“, precum yankeul la curtea regelui Arthur. Evident, aici am putea vorbi despre montări contemporane la piese aparținând unui timp istoric, piese de atitudine etc. Dar ne-am îndepărta și, oricum, orice încercare de părăsire a clipei prezente nu poate însemna, în cel mai fericit caz, decât o artificializare, dar de obicei înseamnă non-acțiune, adică moartea spectacolului ca fapt de artă.

În același timp, însă, actorul este o prezență dublă (ca și spectatorul, de altfel, pe durata reprezentației) sau, mai exact, o prezență constituită simultan în timpul obiectiv, arătat de ceasornic, și în cel subiectiv, măsurat de ritmul acțiunii lui, timp care poate fi comprimat sau dilatat față de cel real. Nenumărați sint aceia care povestesc că Stanislavski obișnuia să-i privească stăruitor pe actori la ieșirea din scenă, pentru a putea contempla momentul în care în ei se îmbinau două personalități: aceea a actorului-actor și aceea a actorului-rol. Personal, am convingerea că ochiul maestrului mai sesiza ceva: „schimbarea vitezelor“, dacă îmi este îngăduit să mă exprim astfel, adică trecerea, așa spune chiar căderea, din timpul subiectiv în cel obiectiv. Legat de aceasta, am putea citi tema noastră și ad litteram: actorul creator al timpului său, adică cel care-și creează singur timpul în care se mișcă, măsurându-l cu pulsul propriei sale mișcări.

Teatrul este oglinda vremurilor (sau tiparilor lor) — după cum sună, în diverse traduceri, celebrul citat shakespearian; actorii sint cronica vie și prescurtată a vremurilor. Au fost suficiente câteva sugestii, și cită adincime începe să se lase intuită sub suprafața, lucie de atîta foloșință, a cuvintelor prințului Danemarcei.

Raportul dintre teatru și viață este cel dintre conștiință și existență, la un mod de a semnifica ce s-ar cere analizat detaliat și în care ontologicul și esteticul intră într-o relație insolită. Scena este o lume, în egală măsură în care lumea întregă este o scenă.

„Sînt omul care, în fiecare seară, face ca el însuși să dispară“ — afirmă marile actor Kean, în piesa lui Jean Paul Sartre. Și așa și este. Actorul, în afară de clipă, nu are nimic al său. Nici chiar procesul creației nu-i aparține. El nu-și aparține sieși. El este tiparul în care se așază, într-un anume fel, creația spectatorului. Actorul joacă pentru public — și de obicei se dă acestei formulări un sens peiorativ. Dar actorul nu poate juca decît pentru public. Ba chiar pentru publicul fiecărei seri în parte (căci publicul nu este întotdeauna același, iar actorul este totdeauna obligat să se pună în condiția de a atinge spectacolul de grad zero, spectacolul acela mereu altul, marea improvizatie în parametri dați, adică actul viu, *nu mimarea* lui). Orice acțiune actoricească este generată în prezența publicului ei și nu se poate repeta niciodată, așa după cum nu se mai poate repeta aceeași clipă și aceeași componență a publicului. Da, actorul este un creator al timpului spectatorului său, în dublu sens: creează spectatorului timpul, în vreme ce timpul spectatorului îl determină, adică îl condiționează. Actorul este ceea ce spectatorul, cu literă mare, adică spectatorul tipic (dacă ar exista așa ceva), vrea să vadă în el. El este ceea ce spectatorul așteaptă de la el. Este proiecția spectatorului. Este forma particulară în care se îmbracă esența umanității într-un anume timp și într-un anume loc. Este învelișul unei clipe a omierii.

Ca artist, actorul este privat de posibilitatea de a se re-cunoaște și re-evalua ulterior în propria sa operă. În schimb, aparține publicului său, pentru care joacă, căci acesta trebuie să se re-cunoască în el. Nu ne interesează decît ceea ce recunoaștem și în „ce“ ne recunoaștem.

În schimb, experienței sale existențiale îi e dat un dar de preț: el este omul care reface unitatea primordială după care natura umană este condamnată să tînjească perpetuu: aceea dintre gînd și faptă, dintre act și semnificația actului. Pe scenă, el se reface pe sine ca întreg, ca actor total săvîrșind un act total — iar eu, personal, nu cunosc o mai mare bucurie. Este bucuria trăirii clipei la acea maximă intensitate cu care o investește menținerea trează și simultană a conștiinței timpului. Și, dacă ar mai fi, poate, multe de spus, și dacă s-ar cere, poate, o concluzie care să sintetizeze toate cele spuse, impunînd ca postulat enunțul „actorul — creator al timpului său“, eu vă cer îngăduința de a mă opri aici, la ideea dragă oricărui actor, aceea a bucuriei născute de trăirea scenică.

DRAMATURGIA

„Zamolxe“ de Lucian Blaga la Budapesta

—interview cu Dinu Cernescu —

De curind a avut loc la Budapesta premiera spectacolului Zamolxe de Lucian Blaga (subintitulat Zamolxe 3), în regia lui Dinu Cernescu și scenografia lui Octavian Dibrov. Eveniment artistic remarcabil, spectacolul constituie prima montare în R. P. Ungară a unui text românesc de către un regizor român. Ne-am adresat, în consecință, lui Dinu Cernescu, cu câteva întrebări:

— Ce v-a făcut să alegeți din nou textul lui Blaga? Nu vă aflați la prima montare a acestei piese.

— Am urmărit, de la început, montarea la Budapesta a unei piese românești, și am propus câteva titluri teatrului. În urma discuțiilor, purtate cu gazdele mele, între **Acești îngeri triști** de D. R. Popescu, **Matca** de Marin Sorescu și **Zamolxe** de Blaga am ajuns la un acord în privința acesteia din urmă, ținînd seama de universalitatea textului, și de locul său reprezentativ în cultura românească. **Zamolxe**, mi se pare că are actualitatea oricărei capodopere, dincolo de actualitatea profundă a gîndirii poetului și filozofului român, fiind o operă capabilă să suscite oricînd un interes real. Spectacolul a fost subintitulat **Zamolxe 3**, nu numai pentru că montez a treia oară textul, ci, mai ales, pentru faptul că scrierea a devenit pentru mine premisa regîndirii și redescoperirii spectacolului. Mărturisesc că sensurile profunde ale textului nu sînt nici acum epuizate pentru mine. De altfel, gîndesc orice spectacol ca pe un corp viu, în care fiecare componență, de la structura spațiului de joc, arhitectura teatrului, pînă la posibilitățile actorilor, face parte dintr-un sistem mobil, în permanență realcătuire. Dacă pe scena Teatrului Giulești, **Zamolxe** era un spectacol susținut într-o formulă de ritual, zona politică a piesei bazîndu-se pe filonul tradițional, menit să accentueze cît mai puternic, spectatorilor, adîncimile unei istorii căreia îi aparținem, în Olanda, la Academia de teatru din

ROMÂNEASCĂ ÎN LUME

Maastricht, și în Ungaria la Várszinházul budapestan, spectacolul a căpătat, firesc, niște sensuri universale, fără să piardă nici o clipă pe cele naționale.

— Spuneți-ne câteva cuvinte despre teatrul-gazdă a spectacolului.

— Várszinház, „Teatrul din Cetate“, aparține unei instituții noi, născute acum doi ani din contopirea a trei teatre (Teatrul 25, Teatrul Déryné — specializat în turnee — și Teatrul din Kecskemét); teatrul are o sală în centrul Budapestei, și o altă în Cetate, aceasta din urmă amenajată într-o fostă catedrală, cu scena în locul altarului. Vechimea clădirii (unde Beethoven însuși a dirijat, în 1820, una dintre simfoniile sale), este compensată de fantezia și inventivitatea renovării. Spațiul de joc contribuie, deopotrivă, la insolita impresie de ritual străvechi, dar și la racordul cu actualitatea. Am găsit aici o atmosferă de lucru compusă din seriozitate profesională și căldură umană. Abnegația și pasiunea acestui colectiv sînt, realmente, greu de uitat.

— Care sînt deosebirile dintre spectacolul Zamolxe din Olanda și cel de la Budapesta?

— Cred că teatrul este un act politic, care nu se poate închide într-o formulă anume; aceasta evoluează odată cu istoria, care ne transformă și pe noi înșine. Era normal ca diferența de cîțiva ani, dintre montarea de la Toneel Academie (Academia de teatru) din Maastricht și cea de la Budapesta, să mă conducă spre alte soluții. În Olanda spectacolul era lucrat cu studenții care absolveau Academia, cu tineri interesați, într-un mod foarte personal, de ideile politice descoperite în piesa lui Blaga. Ca și la Budapesta, era un spectacol despre putere și despre repetabilitatea istoriei, însă la Várszinház, cred că am găsit soluții mai complexe și mai frapante. Împreună cu Octavian Dibrov, am pornit de la arhitectura foarte specială a spațiului de joc, pe care l-am lăsat să vorbească mai mult prin el însuși, marcîndu-l funcțional. Deși aparent neutru, acest spațiu năștea, printr-o mișcare permanentă a actorilor, sugestii vizuale pe care le-am dorit cît mai penetrante. Am vrut, la Budapesta, un spectacol foarte vizual, ale cărui permanente imagini-șoc să sublinieze profunzimile gândirii lui Blaga, și să concretizeze scenic actualitatea ideilor sale. Pornind de la atemporalitatea ritualului, am urmărit o localizare precisă, în

timp, a acțiunii. Actorii lepădau pe parcurs veșmintele lor albe, cămeșoale țărănești, ca să ajungă cu toții, în final, la haine obișnuite, contemporane; în afara lui Zamolxe, surprins și ucis, deci, de o mulțime care mereu devine alta. Un exemplu de vizualizare a sensurilor pieșei este, în final, fotografia enormă a lui Zamolxe (înlocuind statuia din text), purtată solemn și amenințător spre rampă, covîrșindu-l pe erou, care o sfîșie, pentru a fi, mai apoi, ucis de cei care nu-l recunosc, dincolo de propria lui imagine.

— În ce fel au răspuns actorii unguri specificului teatrului blagian, cît și concepției regizorale?

— Actorii au fost impresionați, dacă nu chiar seduși, de profunzimile cuvîntului blagian, admirabil tradus în limba maghiară de dramaturgul Páskándi Géza. În teatrul Várszinház am găsit nu atît o trupă omogenă, cît un climat de lucru stimulator. Actorii s-au dovedit a fi niște excelenți profesioniști, a căror disciplină extraordinară impunea respect. Pregătirea fizică deosebită, suplețea cu care răspundeau ideilor mele, marea lor curiozitate drumurile înspre ceea ce mi-am propus scenic. Protagonistul, Trokán Péter, un tînăr actor de mare talent, este exemplar pentru deosebita intuiție în descifrarea sensurilor adînci ale rolului, care i-au prilejuit o creație memorabilă.

— Cum a fost primit spectacolul?

— Am asistat la primele două reprezentări, în mijlocul unui public avizat și sensibil la ideile spectacolului. Am avut, de asemenea, lungi discuții cu personalități marcante ale vieții culturale ungare, fascinante fiind întrevederile cu regizorul Miklos Jancsó, care s-a dovedit deosebit de interesat de montare, apropiată modulii său politico-poetic de percepere a artei. Dealtfel, Miklos Jancsó montase pe scena Várszinház-ului **Psalmul roșu**, într-o formulă deosebită, și era normal să fie receptiv la un spectacol cu premise asemănătoare. „**Dacă spectacolul tău n-ar fi fost într-o limbă pe care s-o înțeleg, ei bine, tot așa fi priceput ficcare cuvînt, atît de clare și de apropiate îmi sînt imaginile și ideile sale**“ mi-a spus Jancsó, și abia atunci am fost sigur de faptul că Blaga va fi înțeles perfect, în Ungaria.

Adrian Giurgea



STÎLPII SOCIETĂȚII de H. Ibsen

A spune că Ibsen demolează fațada burgheză, construită pe coloanele onestității și onorabilității, în familie și în viața publică, înseamnă a spune ceva prea general și prea vag; nici un alt mare scriitor realist al trecutului secol nu proceda altfel.

Dar ce anume încearcă Ibsen să demonstreze, punându-l în ecuație dramaturgică pe onorabilul consilier Bernick, arătând de cită mirșavie poate fi capabil un burghez, care, prin educație, ține mai mult să apară conform uzanțelor sociale, ci nu cum este el? Cît de drastic poate fi pervertită natura umană, în încercarea sa de a cuceri o falsă aparență, fața onorabilă a personalității, cerință prin excelență socială? Onoarea burgheză, iată o ficțiune la care toată lumea aderă cu ipocrizie. E posibilă o remontare morală? Și cum?

„Societatea e vinovată că sînt așa cum sînt“, spune, într-un rînd, consilierul Bernick; și el este laș, mincinos, sperjur și capabil de crimă, din dorința aprigă de a cîștiga și păstra stima concetățenilor. Ce înseamnă, într-o societate burgheză, să-ți clădești o statură morală publică? Înseamnă putere asupra tuturor. Stăpînindu-te, îi stăpînești și pe ceilalți, sau, slujind convențiile burgheze, ție îți slujești. Dar în ce fel poate fi conciliată, în sens superior, natura umană liberă, cu niște convenții prea rigide? Și de către cine?

Consilierul Bernick are o întreprindere prosperă, o casă deschisă, o poziție socială și o ținută morală care îl așază în fruntea societății micului orașel norvegian, osificată în cadrul unei etici puritane. Purtătorul de cuvînt al acestei societăți este profesorul Rorlund. Mereu oaspete în casa consilierului, el nu e capabil să bănuiască drama amfitrionului său, iar cînd o va afla, se va deține de omul ce-și va expia public păcatele.

Profesorul e un doctrinar ce se erijează în păstrător și apărător al moralei puritane. Lipsit de profunzime, nu el refuză drama, ci este refuzat de ea. Trebuie să păcătuiești și să ai conștiința păcatului, adică a răului ce se manifestă în acțiunile tale (fie în sfera motivațiilor, a mijloacelor sau a scopurilor). Consilierul o are, și de aceea este supus judecății, pus adică în situația de a-și mărturisii public păcatele, înfruntînd riscul oprobriului comunității. Doctrinarul arestat în idee este, în consecință, refuzat de viață.

Pentru a păstra stima concetățenilor săi, Karsten Bernick a recurs mai întîi la minciună, lăsînd, prin bună înțelegere cu Johan Tønnesen, fratele soției sale, oricum repudiat de comunitate din cauza comportamentelor sale prea libere, ca acesta să ia asupra sa legătura cu o acتریță — femeie de moravuri ușoare, în concepția societății. Pentru a-și amîna creditorii, și a pune astfel pe picioare întreprinderea în stare de faliment, recurge la calomnie, răspîndind zvonul că Johan a fugit în America, cu banii familiei. Ajuns în situația de prim cetățean al orașului, și constrîns moral de Johan să spună adevărul, el se folosește de circumstanțe pentru a ucide pe cel ce îl ajutase cîndva. Dar planurile îi sînt deșuate.

Cel ce încearcă să se folosească de circumstanțe le stăpînește doar pe jumătate. Să recunoaștem că ceea ce ne scapă din lanțul cauză-efect constituie limita cunoașterii noastre, și această limită se numește întîmplare. Așadar, în sens gno-seologic, întîmplarea este tot ce scapă premeditării noastre, iar, în cel moral, o putem înțelege ca justiție imanentă. Așa s-a făcut că pe „Indian Girl“, epava ce trebuia să se scufunde, au urcat nu Johan și Dina, ci propriul copil al lui Bernick. E ultima zguduire morală pentru consul, la care el nu mai poate rezista. Nutrind, de la început, un relativism moral (așa cum ar spune hoțul, „fur, dar nuucid“), consulul își găsește refugiul în fiu. Valorile morale — crede el — trebuie fondate pe o bunăstare economică, or, aceasta se face fără, sau împotriva moralei. El este exponentul unei societăți cuprinse de febra producției, un instrument al ei, care crede că pregătește conștient platforma unei vieți ferice pentru urmași. Utopia burgheză presupune credința că prin bogăție se ajunge la fericire. Lipsit de motivul relativismului său moral, burghezul trebuie să-și recunoască sufletul pervertit de modul său de existență. Consulul Bernick trebuie să-și recunoască faptele reprobabile în mod public, înfruntînd oprobriul comunității. E un act al responsabilității de sine, și o îndreptare etică, de vreme ce se revendică de la adevăr.

În spectacolul TV — regizat de Cornel Popa —, ultimul act, ce constituie revenirea la autodeterminare a consulului, este eludat, credem că pe bună dreptate. Demonstrația lui Ibsen este expresia unui spirit conciliator. Drama se înecă în utopia autorului, anume, că burghezul se poate reconsidera etic, prin și cu ajutorul femeii — după dramaturg, purtătoare de adevăr și dreptate, prin natura ei necontrafăcută de viața social-economică — idee metafizică ce ne trimite la mitologia nordică a „mumelor“.

Prin eludarea finalului, drama câștigă în tragism. Constantin Codrescu, în rolul consulului, face un caracter interiorizat, cu ascunzișuri sufletești; de sub masca demnității transpar, din cînd în cînd, un

temperament nervos, o natură hăituită, sfîrșind, în momentul culminant și în clipele deznodămîntului dramatic, în pierdere de sine și vertij. Ne rămîn în memorie fața rătăcită, ochii ce nu-și află sprijin decît înlăuntru, într-o lumină intens dureroasă.

Prezențe notabile au fost Liliana Tomescu (Lona), Vladimir Găitan (Johan), Gilda Marinescu (Marta), Petre Moraru (Profesorul Rørlund), Mircea Anghelescu (Hilmar). Jocul alb al Julietei Szöny, în Dina, rostind, cu dicție perfectă, ne-a împiedicat uneori să surprindem vreo urmă de conotație.

Constantin Radu-Maria



ALTFEL, DESPRE SPERANȚĂ

Jucată doar pe scene din provincie, piesa de debut a lui Romulus Guga, *Speranța nu moare în zori*, este încă insuficient cunoscută (deși spectacolul realizat de Dan Micu de Tîrgu Mureș s-a bucurat de un binemeritat răsnet), astfel încît prezența sa în repertoriul teatrului radiofonic se cuvine salutăată, ca o foarte importantă propunere repertorială.

Autor al adaptării și al regiei, Alexa Visarion dovedește, în ciuda unei experiențe de radio destul de restrînse, o remarcabilă înclinație pentru limbajul specific acestui tip de spectacol, arta de a defini sonor lumea ideatică și emoțională a piesei. Montarea este tensionată, replicile au greutate, vibrație, poezia inundă generos, materialul dramatic, aflîndu-și tonul propriu, de transparentă și asprime totodată, de durere și nădejde. Un ritm atent dozat, plasarea exactă a accentelor, conferă piesei gravitate, forță de irradiație a ideilor. Cuvinte de apreciere se cuvin și interpreților — voci bine

alese, personale, dar armonios, expresiv orchestrate — dintre care vom numi pe: Ștefan Radoff, Rodica Tapalagă, Dorina Lazăr, Ion Vilcu, Florin Zamfirescu, Victor Ștregaru, Corneliu Dumitraș.

O piesă de factură pronunțat poetică, o piesă care vorbește tot despre speranță, despre puterea și nevoia de a visa, dar care, desigur, are cu totul alte dimensiuni decît prima, este *Casa de pe Rumba* de Iuri Kiranov. Conceput anume pentru radio, textul e alcătuit dintr-o succesiune de scrisori, ce poartă, la început către un destinatar imaginar, confesiunile unui tînăr îndrăgostit de o nălucă, de fata dintr-o poveste. Dar cum credința se cere răsplătită și cum poveștile se nasc din viață, iată că și viața se poate naște dintr-o poveste: o poștăriță va deschide în cele din urmă plicul cu adresă ciudată și... tînăra din poveste va începe să răspundă. O istorie simplă, nu lipsită de farmec, căreia Carmen Galin și Ștefan Iordache știu să-i dea reală vibrație poetică. Montarea păcătuiește totuși prin monotonie, poate tocmai pentru că experimentatul regizor de teatru radiofonic Dan Puican, simțind lipsa punctelor de relief dramatic, înălțimea mereu egală pe care o păstrează textul, s-a străduit să suplinească aceste neîmpliniri prin abundența ilustrației sonore, excesul creînd, la rîndu-i, senzația de curgere nediferențiată a replicilor.

Cristina Dumitrescu

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

Domnești—Argeș



Zilele teatrului sătesc (jurnal de reporter)

Microbuzul, plecat din Pitești, aleargă pe șoseaua care urcă spre Cîmpulung. Sîntem un grup de dramaturgi, critici de teatru, actori, ziariști, activiști culturali, care vom participa la „Zilele teatrului sătesc”, organizate, de astă dată, în comuna Domnești. Celelalte patru ediții ale acestei manifestări, înscrise sub semnul Festivalului național „Cîntarea României”, au avut loc în alte comune din județul Argeș. Această ediție, a cincea, organizată de Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de mase—Argeș și de Consiliul educației politice și culturii socialiste al comunei Domnești, are ca gazdă o așezare cu renume. Cei mai mulți dintre noi au mai fost prin aceste locuri. Eu, niciodată.

Șoseaua șerpuitoare taie în două satele legate între ele, și urcă mereu. Sîntem într-o zonă colinară, cum se spune. În zare se văd munții. Cît cuprinzi cu ochii, pășuni și livezi de meri și pruni. După aproape șaizeci de kilometri, intrăm în Domnești. Nu seamănă cu celelalte așezări pe care le-am străbătut, nu are casele risipite printre livezi. Se grupează strîns în jurul unui centru civic, dominat de un monument închinat fiilor comunei, căzuți în războaie. Casele sînt falnice, înălțate din piatră, cu cerdacuri largi, din lemn lucrat frumos. Pare mai mult un orașel. Va și deveni, peste puțină vreme, oraș agro-industrial, ne informează tovarășul Gheorghe Vasile, primarul, care ne întîmpină. Primarul, un bărbat chipeș, a fost lăcătuș mecanic aici, în comună, a terminat științele juridice, e vechi activist de partid (cît de „vechi” poate fi un bărbat de patruzeci și trei de ani), știe tot despre fiecare dintre cele trei mii cinci sute de suflete ale așezării sale și e foarte mîndru de ultima realizare a cetățenilor din Domnești: Casa de cultură. Are și de ce — Casa de cul-

tură, înălțată prin rîvna și priceperea oamenilor locului, din materiale specifice, piatră și lemn, e suplă, elegantă, încăpătoare, luminoasă, confortabilă. Are o sală în amfiteatru care poate sfîrni invidia multor teatre profesioniste. Va fi inaugurată oficial azi, 14 martie 1980, odată cu primele spectacole prezentate în cadrul „Zilelor teatrului sătesc”.

Sîntem găzduiți la hotel (comuna are un hotel, cu restaurant și braserie!), iar după-amiază ne îndreptăm spre Casa de cultură. Sala e arhiplină. Va fi arhiplină în toate cele trei după-amieze ale festivalului-concurs. Primarul e necăjit. Se gîndește că s-ar fi convenit să facă sala mai încăpătoare.

Prima dintre cele douăsprezece formații de teatru care participă este cea a Căminului cultural din Buzoiești, județul Argeș. Piesa *Jocul cu focul* de Octav Măgureanu e mai veche, și anii trecuți peste ea au lăsat urme. Conflictul nu e lipsit de interes, dar personajele sînt schematice, iar evoluția acțiunii, previzibilă pînă la evidență. Spectacolul, pus în scenă de Luminița Achim, e stingaci, fără imaginație. Unul dintre interpreți, însă, e, fără îndoială, înzestrat și, altfel îndrumat, ar fi realizat mult mai mult.

Al doilea spectacol este prezentat de Formația de teatru a Căminului cultural din Berevoiești, județul Argeș. Instructorul Nicolae Moiceanu a ales o piesă, iarăși, mai veche, *Consiliul de familie* de Mihail Leonard, scrisă după canoanele știute, nu lipsită de un oarecare fior poetic, dar fără adîncime, sărăcind mult, prin brutală schematizare, ideea întreprinderii armonioase a vieții de familie cu viața socială. Totuși, spectacolul se urmărește cu interes, pentru că este jucat cu sinceritate, cu credință, cu căl-

dură. Un detaliu mă amuză duos : într-un dulap-bibliotecă, pe scenă, recunosc, printre alte cărți de recuzită, copertile revistei „Teatrul“. Va să zică, revista noastră se citește la Berevoiești !

Ultimul spectacol al serii este prezentat de formația de teatru din Bughea de Jos, județul Argeș, cu piesa *Frumoasele olandeze*, de Gheorghe Vlad. Întimplările, puse pe hirtie vioi, pitoresc, hazliu de Gheorghe Vlad, sînt înfățișate pe scenă, în spectacolul instructorului Nicolae Oancea, cu vervă, într-un ritm amețitor, într-o suită de gaguri, poante, găselnițe, toate de bună calitate, care stîrnesc nestăvilite hohote de rîs și dese aplauze la scenă deschisă. Este succesul serii.

Sîmbătă, 15 martie, programul de dimineată prevede vizitarea comunei Domnești. Ne însoțește primarul, care, am aflat de la alții, nu închisese ochii toată noaptea, deși acum arată mai odihnit decît noi toți. Vizităm livezile de meri și pruni, ferma de vite, cazanul de țuică, dar și moara, atelierele mecanice, de mobilă, brutăria, fabricuța de plicuri pentru praf de vanilie — germeni ai industriei viitorului oraș —, apoi spitalul cu o sută patruzeci de paturi, magazinul universal cu patru niveluri, magazinul alimentar, care e aidoma BIG-ului din Balta Albă. Acum, sîntem convinși că ne aflăm într-un oraș.

După-amiază, patru spectacole. În *amurg*, de George Genoiu, este prezentat de Căminul cultural din Suseni, județul Argeș, o lectură plată, monotona a textului. Instructorul George Cortea nu a izbutit mare lucru cu echipa lui. Aceeași senzație de neîmplinire, în fața spectacolului Căminului cultural din Barcani, județul Covasna, cu *Jocul cu focul* de Octav Măgureanu. Impresia de repertoriu sărăcăcios, alcătuit fără exigență, este confirmată de următoarele două spectacole ale serii. Echipa de teatru din Malu Mare, județul Dolj, cu interpreți fără nici o îndoială talentați, nu poate salva piesa *Șapte frați* de Dorel Stoia, falsă, patetic-lacrimogenă, lipsită de har. Un conflict mărunț, probleme cotidiene, personaje banale are cealaltă piesă, *Cumpănă la ceas de toamnă* de Dorina Bădescu, prezentată de formația de teatru din Vilcelele, județul Ialomița. Nu se poate realiza un spectacol, nu se pot valorifica talentele cu texte plate, slabe, fără vibrație.

Duminică, 16 martie, se anunță un program încărcat. Cinci spectacole, un colocviu, o sedință de decernare a premiilor. *Patru cuscri și-un flăcău* de Virgil Puișea e un spectacol vioi, care se urmărește cu interes. Instructorul Adrian Georgescu a condus bine echipa de teatru a Căminului cultural Bărbulețu, județul Dîmbovița. Amatorii din comuna Laza, jude-

țul Vaslui, îndrumați de instructorul Alexandru Guzu, joacă cu poftă și talent comedia lui Paul Everac *Vizită la Malu*. Din nou, pentru a treia oară, *Jocul cu focul* de Octav Măgureanu, prezentată de Casa de cultură din Domnești, într-un spectacol bun, echilibrat, în care se distinge un interpret, Gheorghe Boșcăvici, care e și directorul Casei de cultură. Se simte colaborarea cu un profesionist : instructorul echipei este actorul Valeriu Buciu de la Teatrul „A. Davila“ din Pitești. Un spectacol așteptat cu interes : *Deșteapta pămîntului* de Victor Ion Popa, pe care-l prezintă Căminul cultural din Topești, județul Bihor. Un amănunt nu lipsit de farmec : cele patru personaje sînt interpretate de membrii unei singure familii, tatăl, mama, fiul și nora. Piesa moldoveanului Victor Ion Popa este interpretată în grai bihorean, ici-colo cu localizări, cu aluzii concrete, într-o libertate față de text deloc supărătoare. Sînt fermecători toți cei patru interpreți, în stîngăcia lor, în lipsa lor de experiență. Ceea ce fac pe scenă fac cu atîta convingere, cu atîta sinceritate... Ar trebui recunoscută existența unui teatru naiv, așa cum recunoaștem și prețuim pictura naivă. Bravo pentru bihoreni !

Adagio la marea Unire nu e o piesă de teatru, e un scenariu, alcătuit de instructorul Dorel Teodorescu, care a pornit de la documente autentice, pentru a înfățișa aspecte ale participării comunei Duleu, din județul Caraș-Severin, la lupta pentru înfăptuirea Unirii. Spectacolul are o factură aparte, dialogul se împletește cu cîntece străvechi, totul se înfățișează ca un ritual solemn, de o zguduitoare forță dramatică. Ieșită din obișnuit, profund originală, reprezentația emoționează puternic, demonstrînd că resursele de fantezie, talent, pasiune ale artiștilor amatori nu pot fi măsurate.

Spectacolele care au alcătuit afișul „Zilelor teatrului sătesc“ au stat la baza discuțiilor, purtate în cadrul colloquiului cu tema „Modalități de exprimare artistică ale teatrului de amatori, în contextul dezvoltării multilaterale a satului românesc contemporan.

Celor mai bune spectacole le-au fost acordate premii. Au fost distinse colecțiile de teatru din Duleu (Caraș-Severin), Bughea de Jos (Argeș), Topești (Bihor), Domnești (Argeș). Au mai fost distribuite și alte premii, individuale și colective. Cu generozitate ; uneori, cu prea multă generozitate. A fost, în ansamblu, o manifestare interesantă, edificatoare pentru cunoașterea mișcării artistice amatoare de la sate, stimulatorie pentru formațiile participante, binevenită pentru viața cultural-artistică a viitorului oraș Domnești.

Virgil Munteanu

■ AMZA
SĂCEANU

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

Dacă Platon constată imperfecțiunea imitatorului, cealaltă definiție confundă arta cu redarea mecanică sau cu aceea strict obiectivă, ambele excluzând tocmai creatorul. Or, una dintre trăsăturile definitorii ale operei de artă este originalitatea, amprenta creatorului. Cel care modelează cu mîgălă și exactitate, în materia neînsuflețită, forma trupului uman sau desenează în amănunțime un peisaj nu face operă de creație. În Renaștere a existat adesea tentația ca valoarea să fie apreciată în funcție de capacitatea de a crea iluzia naturii reale. Dan Grigorescu, în „Constelația gemenilor” — evocînd o împrejurare în care privitorul se înșelase luînd opera de artă drept o scenă adevărată — scrie că fotografia (deși, și în cazul fotografiei, se poate vorbi uneori de artă, dacă unghiul, cadrulul, lumina vădesc o optică originală), stenograful care consemnează dialogul a doi oameni sînt departe de a fi artiști, după cum rezultatul activității lor e exclus din categoria artei. Trebuie deci ca definiția artei, implicit a ceea ce ne comunică opera de artă, să conțină și recunoașterea imensului rol al creatorului, care nu constă doar în meșteșugul său: arta este „oginda artistului”. Dar nu e

de ajuns să se considere arta ca „ogindă a artistului”, deși aceasta e un progres în înțelegerea actului de creație. Desigur, în opera de artă recunoaștem personalitatea complexă a creatorului, modul său de a gîndi și simți, meșteșugul lui; dar opera nu e confundabilă cu artistul. „Opera nu este un document exclusiv al sincerității artistului. „Cine crede că poate intui pe artist în operă, ca printr-un mediu transparent — scrie Tudor Vianu — se înșeală. Opera nu numai manifestă, dar într-o anumită măsură îl și ascunde pe artist. Artistul nu este numai sincer, dar și disimulat. Din toate aceste constatări rezultă însă concluzia după care identificarea operei cu artistul fiind imposibilă, se impune diferențierea lor metodică și studiul separat”¹.

Adevăr pe care Engels îl demonstra referindu-se la opera lui Balzac: „Sînt departe de a considera o greșeală că nu ați scris un roman propriu-zis socialist, un «Tendenzroman», cum îl numim noi, germanii, pentru a preamări vederile sociale și politice ale autorului. Nu m-am gîndit nicidecum la aceasta. Cu cît vederile autorului rămîn mai ascunse, cu atît este mai bine pentru opera de artă. Iată un exemplu. Balzac, pe care îl consider un mult mai mare maestru al realismului decît toți acești Zola *passés, présents et à venir*, ne oferă în *La Comédie humaine* o minunată istorie realistă a societății franceze, descriind ca în cronici, aproape an cu an, din 1816 și pînă în 1848, atacurile tot mai puternice ale burgheziei în ascensiune împotriva societății nobililor (...) Balzac concentrează o istorie completă a societății franceze, din care am învățat numai despre detaliile economice (bunăoară despre noua repartizare a proprietății reale și personale după revoluție) mai mult decît din toți istoricii, economiștii și statisticienii de profesie ai epocii, luați laolaltă. Desigur, Balzac era, pe plan politic, un legitimist; marea sa operă este o constantă elegie despre ireversibila decădere a bunei societăți; toate simpatiile sale sînt de partea clasei condamnate la dispariție. Și totuși satira sa nu este niciodată mai ascuțită, ironia sa nu este niciodată mai amară decît atunci cînd aduce în scenă tocmai pe bărbații și femeile pentru care încearcă o profundă simpatie — nobili. Iar singurii oameni despre care vorbește totdeauna cu o nedeghizată admirație sînt antagoniștii săi politici cei mai înverșunați, eroii republicani de la Cloître Saint Merri, oamenii care pe atunci (în 1830—1836) erau adevărați reprezentanți ai maselor populare. Că Balzac a fost nevoit astfel să acționeze împotriva propriilor sale simpatii de clasă și prejudecăți politice, că

¹ Tudor Vianu, vol. cit., p. 21.

a văzut necesitatea pieirii iubiților săi nobili și i-a descris ca pe oameni care nu merită o soartă mai bună, că i-a văzut pe adevărații oameni ai viitorului exact acolo unde puteau fi găsiți la acea epocă, aceasta o consider drept una dintre cele mai mărețe trăsături ale bătrînului Balzac².

O idee nu într-o totul nouă, dar elucidată pe baza filozofiei materialist-dialectice, este aceea că, fiind element al conștiinței sociale, creația artistică exprimă, cu sau fără intenția artistului, un mesaj — artistul fiind membru al unei comunități umane istoricește constituite, produs al unei culturi naționale și — pe anumite trepte istorice — exponent al unei clase sau pătri sociale. Subsumate valorii estetice, prin intermediul operei de artă ni se transmit, deci, o mulțime de alte valori aparținînd conștiinței sociale.

„Comunicarea — consideră René Berger — nu constă numai... în transmiterea unui mesaj dat. Acesta rezultă întotdeauna dintr-o prelevare din fenomenul emisiei. Mesajul însuși n-ar putea niciodată să se reducă la partea prelevată. (...) În momentul emisiei, mesajul este întotdeauna o acțiune personală individualizată, dramatică, trăită de o ființă care îi conferă un moment unic în istoria sa. Activitatea artistică începe chiar de la sursă³.”

Revista „Art news” (volumul 72, nr. 2/1973), reproducînd stenograma unei discuții dintre doi viitorologi de notorietate, Alvin Toffler și John Mc Hale, cu referire la viitorul și funcțiile artei, consemnează, ca una dintre direcțiile de evoluție ale artei, „mutarea centrului de greutate de la opera de artă la stilul de viață al artistului. Un exemplu semnificativ îl reprezintă Andy Warhol. Importante sînt nu numai operele sale, fiecare în parte, ci și ciclul în care se înscriu, întreaga producție a lui Warhol într-un anumit moment. Mai trebuie adăugat la aceasta încă o dimensiune importantă: faptul că își trăiește opera. Întregul său stil de viață devine operă de artă. Același lucru este valabil și pentru Beatles și pentru alte personaje. Nu doar discul este luat și audiat, ci întreaga lor personalitate este prezentată și recepționată, întregul lor stil de viață. Cum se îmbracă într-un anumit moment, cum se exprimă, cum se comportă în raport cu factorii de autoritate etc.” (Mc. Hale). Stilul de viață, receptat ca operă de artă? Nu-i exclus

ca, în cazul societății americane, al societății de consum în general, să existe o astfel de tendință. Rețin citatul în primul rînd pentru faptul că *stilul de viață* se află și el supus unei determinări sociale, că o astfel de operă ne comunică, într-o anumită măsură, o realitate socială.

În cadrul aceleiași discuții aflăm, de altfel, o formulare destul de precisă privind arta ca mijloc de comunicare: arta nu poate fi ruptă de contextul material, tehnic, social și cultural al epocii noastre.

În epoca noastră, cel puțin trei elemente caracterizează arta, considerată ca mijloc de comunicare:

1. Arta beneficiază de un rol social și de o audiență cum n-a mai cunoscut niciodată.

2. Cunoașterea artistică încetează de a mai fi legată de un anume lăcaș, ceea ce presupune și revizuirea conceptului de public. Mijloacele de comunicare de masă asigură circulația, universalizarea, receptarea celor mai diverse forme de manifestare artistică.

3. Imaginea, ca vehicul al informației, a dobîndit un statut privilegiat, ceea ce modifică structurile mentale de receptare tradiționale.

„A. Toffler: Nici o operă — fie ea un Michelangelo, fie o mască africană — nu mai poate fi interpretată în afara contextului său. Orice operă reprezintă pentru noi doar o parte dintr-un imens flux de impresii tactile și vizuale. Iar acest «ambient» este pentru noi efemer, neomogen și tot mai greu de înțeles. Ne este tot mai greu să surprindem modelele lui cuprinzătoare, metaforele utilizate.

Mc Hale: Așa este. Artele frumoase sînt acum doar unul dintre multele canale de comunicație prin care circulă imaginile și metaforele societății. Ele sînt folosite ca unul dintre principalele izvoare de imagini și metafore prin care societatea își orientează conduita. În Renaștere, arta era folosită în serviciul bisericii, pentru a comunica anumite idei, simboluri, într-o modalitate accesibilă tuturor.”

Desigur că astăzi nimeni nu-și mai permite luxul (trebuie să considerăm drept un lux această pierdere de vreme...) să pună sub semnul îndoielii actul de cunoaștere care se realizează prin intermediul creației artistice. În fond, chiar teoreticienii „artei pure” nu exclud puțința acestora de a comunica, ci doar restring aria cunoașterii prin intermediul artei, scoțînd-o din sfera conștiinței sociale și reducîndu-i rolul la acela al unor structuri expresive capabile doar să provoace o emoție de tip specific, nelegată de realitate. Această concepție diminuează însăși forța, vitalitatea artei.

René Berger afirma că orice mesaj depinde, în afară de emițător și de cel ce-l receptează, de o sursă de emisie, de o tehnică de transmisie și de un scop. „Nu

² Friedrich Engels, Scrisoare către Margaret Harkness, aprilie 1888. Marx, Engels. Despre artă, Editura politică, București, 1967, vol. I, p. 10—12.

³ René Berger, Artă și comunicare, Editura Meridiane, București, 1976, p. 116—117.

pot deci să existe — prima consecință — mesaje naturale. Există întotdeauna și nici nu poate fi altfel — consecința a doua — numai mesaje artificiale. Materia primă este deci întotdeauna prelucrată⁴.

Avînd o funcție cognitivă și modalități de expresie specifice, deosebite de ale științei, arta, ca formă a conștiinței sociale, are, totodată, o funcție educativă, care se realizează și ea într-o modalitate specifică, proprie, deosebindu-se astfel și de etică. Artei îi revine sarcina de a contribui la formarea omului nou, constructor al societății socialiste multilaterale dezvoltate. Menirea ei nu este doar de a reflecta realitatea, ci și de a acționa pentru transformarea acesteia.

O interpretare simplistă a tezei formulate de Marx în „Contribuții la critica economiei politice” — „nu conștiința oamenilor le determină existența, ci, dimpotrivă, existența lor socială le determină conștiința” a încetățenit ideea rămîinerii în urmă a conștiinței față de existența socială. Interpretare pe care Engels avea s-o combată cu fermitate: „Potrivit concepției materialiste asupra istoriei, factorul în ultimă instanță hotărîtor în istorie este producerea și reproducerea vieții reale. Nici Marx, nici eu n-am afirmat vreodată mai mult. Și dacă cineva denaturează aceasta, afirmînd că factorul economic este singurul hotărîtor, preface teza de mai sus într-o frază abstractă și absurdă. Starea economică este baza, dar diferitele elemente ale suprastructurii își exercită de asemenea înrîurirea asupra desfășurării luptelor istorice”⁵.

Tovarășul Nicolae Ceaușescu a relevat raportul dialectic dintre conștiință și existența socială, arătînd că, potrivit concepției partidului nostru, conștiința nu numai că nu trebuie să se împace cu rolul de ariergardă a procesului revoluționar de transformare a societății, ci, dimpotrivă, are un rol activ în cadrul acestei transformări: „Este deci necesar să nu ne mai închinăm în mod fatalist în fața tezei că conștiința rămîne în urma dezvoltării bazei materiale, ci să înțelegem că, dezvoltînd baza materială, avem posibilitatea — și trebuie să facem — ca conștiința să se ridice la nivelul bazei materiale, și chiar să devină ea însăși o forță materială mobilizatoare, în stare să călăuzească întreaga noastră activitate, să lumineze calea poporului nostru spre societatea socialistă multilateral dezvoltată, spre comunism”⁶.

⁴ René Berger, op. cit., p. 115.

⁵ Karl Marx, Friedrich Engels, Opere alese, vol. II, E.S.P.L.A., București, 1955, p. 533—534.

⁶ Nicolae Ceaușescu, România pe drumul construirii societății socialiste multilaterale dezvoltate, vol. 6, Editura Politică, București, 1972, p. 442—443.

Capacitatea artei de a comunica nu se limitează la transmiterea unui mesaj între creator și cel ce receptează, considerați ca indivizi; opera de artă se constituie și ca un mesaj al poporului căruia creatorul îi aparține: „De-a lungul existenței sale, poporul român a creat o artă care exprimă pregnant modul său de viață și muncă, gîndirea și sensibilitatea sa, setea de libertate, voința de a-și făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forțele proprii, în viitor. În noile condiții ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta și literatura sînt chemate să dea expresie activității tumultuoase desfășurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfățișeze marile realizări, entuziasmul, optimismul și hotărîrea sa de a merge neabătut înainte. Operele de literatură și artă au menirea de a înfățișa cît mai fidel, în limbajul lor propriu, realizările, preocupările, aspirațiile, gîndirea și simțirea maselor largi populare”⁷.

Apariția relațiilor de producție capitaliste, formarea națiunilor, puternica dezvoltare a forțelor de producție au necesitat circulația valorilor culturale. Marile descoperiri nu sînt emanația spirituală a unui singur popor. Și, dacă ne referim la artă, vom spune că nu întîmplător conceptul de literatură universală, enunțat pentru prima dată de către Goethe, a apărut tocmai în această epocă. Conceptul de *Weltliteratur* îndeplinea, pentru Goethe, un rol de cunoaștere, literatura universală fiind o „moștenire comună” ce urma să satisfacă nevoile spirituale ale tuturor națiunilor, ea reprezentînd „eforturile celor mai desăvîrșiți poeți ai tuturor popoarelor”, eforturi țînînd de „universalitate”.

Circulația valorilor culturale, astăzi, înseamnă mult mai mult decît înlesnirea accesului la „moștenirea comună”; ea a devenit necesară instaurării în lume a unui climat de înțelegere și apropiere între popoare, de destindere și pace. În acest sens acționează politica culturală a statului nostru: „Literatura și arta trebuie să militeze, de asemenea, pentru solidaritate între toate forțele revoluționare, progresiste din lume, pentru idealurile de libertate socială și națională ale popoarelor, pentru colaborare și prietenie între toate națiunile.

Partidul va stimula și în viitor făurirea unei arte și literaturi de o înaltă ținută umanistă, bogate în idei și sentimente nobile, inspirate din viață și munca poporului, din idealurile socialismului și comunismului. Creatorii din domeniul literaturii, muzicii, artelor plastice, teatru-

⁷ Programul Partidului Comunist Român, Editura Politică, București, 1975, p. 161.

lui, cinematografeii, manifestându-și liber talentul, folosind stiluri și maniere de creație variate, sînt chemați să făurească noi opere valoroase care să îmbogățească patrimoniul culturii noastre socialiste și tezaurul culturii universale, să contribuie la continua înflorire a vieții spirituale a poporului nostru. Partidul va promova schimbul larg de valori spirituale cu toate popoarele lumii”⁸.

Putem vorbi cu mîndrie despre contribuția artei românești la tezaurul culturii universale. Mulți dintre creatorii noștri s-au aflat în rîndul deschizătorilor de drumuri. Iată de ce îndemnul pe care tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, l-a adresat creatorilor de la tribuna celui de al XII-lea Congres reprezintă nu numai un imbold, ci și un titlu de înaltă apreciere: „Inspirîndu-se din impresionantul tablou pe care îl oferă marea ctitorie socialistă a poporului și participînd ei înșiși la munca eroică pentru zidirea noii orînduiri, scriitorii și artiștii vor putea dura opere nemuritoare, mărturii emoționante ale celei mai grandioase epoci din istoria României.

Literatura este chemată să reliefeze convingător noua condiție umană din societatea noastră, idealurile, frămîntările și aspirațiile omului nou, universul său spiritual tot mai bogat, virtuțile și trăsăturile sale morale înaintate, să militeze pentru triumful noului, al idealurilor de dreptate și libertate socială! Biciuind stările de lucruri negative și concepțiile înapoiate, literatura trebuie să dezvolte încrederea omului în forțele sale și în nobilele idealuri revoluționare, punînd în evidență superioritatea orînduirii socialiste. Avem, de asemenea, nevoie de creații muzicale pătrunse de optimism, care să exprime elanul constructiv al poporului, să constituie un imbold în lupta pentru cauza socialismului. Așteptăm tot mai multe lucrări plastice de toate genurile, care să redea frumusețile patriei, frumusețea chipului ei nou, ca și figura luminoasă a omului de azi. Așteptăm, de asemenea, lucrări mai multe și tot mai valoroase pe tărîmul teatrului și cinema-

tografeii, care să îmbogățească continuu viața spirituală a societății noastre.

De la tribuna Congresului adresez oamenilor de litere, compozitorilor și plasticienilor, creatorilor din teatru și cinematografeie, tuturor oamenilor de artă, chemarea de a da țării tot mai multe lucrări pătrunse de umanismul revoluționar al societății noastre, care prin mesajul și valoarea lor artistică să contribuie la înobilarea ființei umane, să cultive spiritul patriotic, devotamentul față de patrie, de cauza socialismului, a fericirii întregului nostru popor”⁹.

Programul partidului, îndemnurile adresate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, în forumul comuniștilor români, oamenilor de artă, constituie, pentru cultura noastră, liniile directoare ale unui program concret de afirmare a spiritualității românești, programul unui umanism în stare să răspundă comandamentelor sociale și umane legate de construirea societății socialiste multilateral dezvoltate. Valorile culturii noastre socialiste, gravitînd în jurul omului, al desăvîrșirii sale, trebuie să înglobeze, așa cum ne îndeamnă tovarășul Nicolae Ceaușescu, cele mai noi cuceriri ale cunoașterii, să ofere constructorilor societății socialiste multilateral dezvoltate instrumente utile de desăvîrșire intelectuală și morală, de luare în stăpînire a realității; ele trebuie să exprime cota cea mai înaltă a creativității umane, fiind totodată oglinda fidelă a ființei noastre, modelată de-a lungul istoriei, în acest spațiu, în care ne-am format ca popor, în urmă cu milenii. Trebuie să ne exprime năzuințele, omenia, deschiderea spre toate popoarele lumii, în condiții de egalitate, suveranitate și cooperare internațională; aceasta, întrucît sîntem dintre inițiatorii și cei mai activi militanți pentru ideea instaurării unei noi ordini în viața internațională.

Schimbul de valori culturale se înscrie și el în acest efort, știut fiind că în statornicirea unui climat de pace, de respect reciproc între națiuni, de cunoaștere și apropiere a popoarelor, alături de factorii economici și politici, un rol de seamă îl joacă factorii socio-culturali. ■

⁸ Programul Partidului Comunist Român, *Editura Politică, București, 1975*, p. 162.

⁹ Nicolae Ceaușescu, Raport la cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român, *Editura politică, București, 1979*, p. 87—88.

ROMULUS VULCĂNESCU

Teoria limbajului și teatrul la Henri Wald

Henri Wald a scris, în ultima vreme, câteva lucrări de teorie a limbajului: *Realitate și limbaj* (1968); *Homo significans* (1970); *Limbă și valoare* (1973) și, recent, *Introducere în teoria limbajului* (1978). Primele trei lucrări abordează, într-un mod stilistic personal, uneori eseu-istic, aspectele explicite ale teoriei limbajului din perspective epistemologice (sociologice, semiotice și axiologice) și unele aspecte implicite ale limbajului teatral. Ultima lucrare reia, la modul didactic, în sensul bun al conceptului, pentru uzul Facultății de ziaristică a Academiei „Ștefan Gheorghiu”, întreaga teorie a limbajului, cu referințe speciale la teatru. Această ultimă lucrare se deosebește de celelalte prin modul de a concepe și explica, în esență, conținutul și importanța teoriei limbajului, făcând abordabile și comprehensibile problemele și aspectele tuturor activităților spirituale, pentru a sugera, prin mijloace adecvate scopului urmărit, perspectivele creatoare în domeniul culturii.

În concepția lui asupra unei lingvistici generale, Henri Wald folosește metoda dialectică într-o variantă proprie. Demersul lui metodologic pornește de la confruntarea antitezelor, a contradicțiilor inerente (și aparente) ale conținutului sau expresiei limbajului, fie pentru a opta în favoarea antitezei celei mai elaborate, fie pentru a depăși confruntarea contradicțiilor, în ambele cazuri printr-o sinteză parțială; pentru ca, apoi, printr-un polisilogism al sintezelor parțiale, să ajungă la sinteza globală, adică la adevărul pe care vrea să-l demonstreze. Putem spune că Henri Wald escaladează, cu dezinvoltură și competență, problemele ireconciliabile ale teoriei limbajului, în fond reziduuri ale unor curente și direcții de cercetare ce priveau unilateral domeniul.

Prin conținutul și metoda ei, această *Introducere în teoria limbajului*, nu se adresează numai cursanților Facultății de ziaristică, ci tuturor categoriilor de oameni de cultură, inclusiv oamenilor de teatru: actori, regizori, scenografi și dramaturgi. Pentru că, se știe, oamenii de teatru fac parte din categoria celor care creează și recrează limbajul propriu-zis. Oamenii de teatru folosesc, la modul ideal, toate formele de expresie a limbajului: vorbirea intrinsecă și extrinsecă, subiectivă și obiectivă, poetică și pro-

zaică, patetică și flegmatică, ipocrită și corosivă; pentru că oamenii de teatru folosesc permanent dicțiunea, mimica, gestică, și pantomima; pentru că ei dau strălucire muzicală și lumină cerească limbajului. Actorii, îndeosebi, smulg sonorități imprescriptibile scrierii diacritice, notațiilor regizorale, indicațiilor autorului. Vorbirea creează personajele, iar decorul, numai fundalul extrasensibil.

De aceea, este în firea lucrurilor ca omul de teatru să cunoască paradoxurile, antinomiile, antitezele și aporiile problemelor teatrale, calitățile și defectele, reverberațiile și limitele limbajului ca instrument de comunicare pe scenă.

Transfigurarea teatrală ține în primul rând de arta vorbirii și în al doilea rând de mișcare în scenă. Vorba ascunde sau dezvăluie esența gândirii mitice sau realiste, rituale sau ceremoniale, simbolice sau alegorice.

Artele dinamice video-auditive — teatrul, televiziunea și cinematograful — recurg, în fond, la forme diferențiate de expresie ale limbajului artistic: teatrul, la *limbajul analitic* al subtilităților verbale; televiziunea, la *limbajul sincretic* al unor mesaje massmediatice; iar cinematograful, la *limbajul sintetic* al imaginilor fotogenice și fonogenice.

Considerațiile lui Wald asupra *stilisticii lingvistice* sînt coroborate cu cele ale *stilisticii estetice* și *stilisticii artistice*. Aceasta pentru că mijloacele de întrebuintare a limbajului stilistic relevă, pe lângă categoriile estetice ale vorbirii elevate, și genurile artistice ale sensibilității plastice. Ca abatere de la limba curentă, de la conversațiile verbale populare, limba stilizată a omului de teatru presupune, mai ales, un surplus de originalitate, noutate și surpriză. Omul „cu o mie de fețe” din teatru trebuie să aibă o mie de moduri de a vorbi; regizorul — o mie de posibilități de a pune în scenă același actor sau text; dramaturgul trebuie să aleagă din mii de înfățișări, zdrobind clișeele verbale și paremiile vocabularului uzual. Dacă formula *stilul este omul* rămîne valabilă la modul general pentru orice făptură umană, formula (în teatru) *stilul este spectacolul* (adică *izbutitul scenic*) își păstrează valabilitatea la modul particular, prin sinteza realizată între actor, regizor și dramaturg. Și, în

cazul teatrului, stilul înseamnă varietatea în unitate.

Pentru iubitorii teatrului (creatori, consumatori și cei ce difuzează opera de teatru), *Introducerea în teoria limbajului* a lui H. Wald este un îndreptar. Această carte scoate în evidență categoriile limbajului, valențele și mesajul lui în arta spectacolului, și modalitățile eficiente de a folosi adecvat energiile latente sau explozive ale limbajului, în genul de artă teatrală preferat și profesat.

CARTEA DE TEATRU

CONSTANTIN CUBLEȘAN :

„Teatrul — istorie și actualitate”

Spirit mobil, tenace și riguros, Constantin Cubleșan abordează, chiar cu riscul de a se dispersa, cele mai diferite modalități literare. Critic literar și prozator, prezent de mai mulți ani în domeniul teoriei teatrale și, recent, chiar în practica teatrului, ca dramaturg, Constantin Cubleșan publică, la Editura „Dacia”, o carte care nu este doar însumarea activității sale publicistice în domeniul teatrului, ci pare proiectul unei istorii a literaturii noastre dramatice. Autorul are gustul stabilității, de aceea și-a îndreptat atenția, de referință, către literatura teatrului și nu către spectacol. Dealtfel, Cubleșan n-a fost niciodată un comentator al spectacolului de teatru în exclusivitate; doar o mică parte din cronicile sale risipite prin reviste au intrat în sumarul cărții, și acestea, de fapt, cu funcția de a lărgi lista autorilor dramaticei comentați, pentru că intenția acestei culegeri, în aparență publicistice, este, repetăm, de a cerceta zonele mai puțin luminate ale istoriei literaturii dramatice românești. Pe întinse porțiuni ale cărții sale, Cubleșan se arată preocupat mai ales de aspectele insolite ale dramaturgiei noastre, de vocația ei inițială pentru piesa scurtă (cu interesante referiri la piesele de început din specia teatrului scurt: *Occisio Gregorii...*, *O repetiție moldovenească* de C. Caragiali, *Muza de la Burdujeni* ș.a.), de opera dramatică foarte puțin cunoscută a lui Gh. Asachi, Timo-

te. În partea ei finală, lucrarea lui Wald este însoțită de o bibliografie selectivă care dă posibilitatea cititorilor interesați, să adincească unele aspecte ale tematicii.

Prin expunerea riguros-documentară, la zi și clară, prin interpretarea personală a unor aspecte antitetice sau contradictorii ale teoriei limbajului, și prin capacitatea ei de largă audiență la publicul cititor, lucrarea lui Henri Wald, se impune în literatura de specialitate românească ca o operă de gândire în lingvistică, cu incontestabile calități literare.

tei Cipariu, Ioan Slavici, Al. Macedonski, apoi, dintr-o altă vîrstă a literaturii noastre, de dramaturgia lui Nicolae Iorga, Emil Isac, Victor Papilian, M. R. Paraschivescu, adică autori și opere absenți și absente în practica noastră teatrală. Cronicile la spectacole cu piese de Vasile Voiculescu, Radu Stanca, Lucian Blaga, autori aflați și ei în afara zonei de rutină a criticii și vieții noastre teatrale, completează cu fișe operative schița istoriei literaturii dramatice pe care o conturează autorul. Aflăm, de asemenea, o incursiune foarte atentă în universul unor autori clasici (Alecsandri, Hasdeu, Davila, Caragiale, Delavrancea), precum și analize competente ale unor lucrări contemporane aparținînd lui Horia Lovinescu, D. R. Popescu, Marin Sorescu, Paul Anghel, Dan Tărchilă, M. R. Iacoban, Ion Băieșu, Mihnea Gheorghiu, Th. Mănescu, Paul Everac, Vasile Rebreanu, I. D. Sirbu, Eugen Barbu, Ștefan Berciu, Ion Coja, M. N. Basarab, Ionel Hristea, Viorel Căcoveanu.

Însăși metoda de cercetare este a istoricului literar. Constantin Cubleșan se fețește să avanseze idei fără suport documentar; afirmațiile gratuite și speculațiile eseistice nu-l atrag. Este un cercetător bine adaptat atît la servituțurile, cît și la deliciale secrete ale istoricului literar. Ca urmare, tendințele eseistice sînt concentrate într-un titlu („Horia Lovinescu sau teatrul crizelor de evaluare umană”) sau în formulări succinte. Specific, de asemenea, pentru modul lui Constantin Cubleșan de a gândi critica ni se pare preocuparea pentru comentariul conținutistic. Autorul nu este preocupat atît de metamorfoza formelor dramatice, cît mai ales de evoluția unor teme specifice (este suficient de clară preferința pentru studiul dramei istorice românești) și nu i se pare niciodată inutil să sublinieze valorile ideologice ale operei supuse analizei. „Acest teatru (al lui N. Iorga — *n.n.*) poate și trebuie să fie ascultat ori de cîte ori simțim nevoia să ne întoarcem spre

noi înșine, spre cugetul și simțirea noastră dintotdeauna, a celor ce ne-am ridicat frunțile spre soare, aici, pe acest picior de plai românesc“. Asemenea pasaje ne fac să regretăm că, adesea, criticul Constantin Cubleșan îl reprimă pe prozator. Oricum, cartea sa ni se pare o contribuție importantă la constituirea unei bibliografii elocvente a literaturii noastre dramatice, cu numeroase revelații de detaliu asupra unor personalități și cu o generoasă preocupare pentru destinul dramaturgiei românești contemporane.

Mircea Ghițulescu

GEORGE FRANGA:

„Contribuții la istoria teatrului românesc...“

Printr-o strădanie fanatică, dusă îndelung și cam de unul singur, adeseori privit cu scepticism sau total neînțeles, actorul George Franga a tot strâns vestigiile ale teatrului românesc. Nu o dată, muzeul n-a dispus de fonduri să cumpere ceea ce unii n-au vrut să doneze — și atunci Franga și-a rupt de la gură și a cumpărat. Nu spre a păstra pentru el, ci spre a restitui, prezentului, trecutul.

Vreme de decenii, micul muzeu de pe lângă Teatrul Național i-a fost casă, și pînă nu de mult și-a dus, ca melcul, casa în spate. Întîi a obținut două odăițe pe str. Ion Câmpineanu (azi, 13 Decembrie), lângă birourile fostului Teatrul Național. Au venit bombardamentele, și Franga și-a adăpostit comoara la Curtea de Argeș. Nu a apucat să o aducă îndărăt, deoarece clădirea a fost surpată de bombele nemțești. A cărat exponatele într-o sală a Colegiului Sf. Sava, apoi le-a înghesuit în trei camere din pasajul Majestic.

Odată primit monumentalul sediu din bd. Bălcescu, și-a văzut visul cu ochii. Muzeului i s-au hărăzit spații înlesnite, e drept că la subsol; exista însă consolareă că, simbolic, la temelie modernului Teatrul Național stă amintirea grandiosului său trecut. Franga a muncit pe brînci doi ani pînă a făcut amenajările, apoi, în octombrie 1975, Muzeul a fost deschis sărbătorește, dar nu mult după aceea s-a săvîrșit o ruptură tristă și înfrîștoare. Obiectele adunate au rămas simple obiecte; pînă nu de mult aveau și-un suflet.

George Franga, deși aproape octogenar, a luat totul de la început. A purces să-și întocmească muzeul imaginar. Exponatele nu mai sînt amenințate de rugină, de molii și de carii. Nu mai depind de po-

sibilitățile materiale de achiziționare și de expunere.

...Așa ne închipuim geneza acestui volumaș, care enumeră meticolos (cu sprinjinul Irinei Franga, arheolog) dovezi asupra artei spectacolului din timpurile prime ale existenței acestui neam, aici. Vocația artistică se arată încă de la începuturile plămădirii etnice, ea se manifestă continuu, prin milenii, și unitar, în spațiul carpato-dunăreano-pontic.

Meritele opului sînt evidente, începînd cu includerea în sistemul de referință a unor elemente necunoscute pînă acum istoriografiei teatrale. Ne-am îngădui, în eventualitatea reeditării acestei cărți, care a și devenit anevoie de procurat, unele sugestii.

Titlul nu-l servește: „texte și documente“ sună pleonastic; mărturiile epigrafice nici măcar nu sînt majoritare, în schimb abundă descrierile de statuete, măști, instrumente muzicale, opaițe cu motive histrionice.

N-ar fi rău dacă obiectele ar fi ordonate mai strict din punct de vedere cronologic. Pagina inițială spune că „Întrucît cele mai vechi urme de spectacole de pe cuprinsul țării noastre datează din antichitate, socotim să începem istoria teatrului românesc pe baza acestor mărturii.“ În fapt, cartea pomenește relicve și mai vechi. La p. 56, sub titlul „Fluere (sic) antice găsite pe pămîntul românesc“, se amintește un instrument muzical din epoca paleolitică, descoperit într-un sat moldovenesc, și un altul, neolitic, aflat într-o peșteră din Transilvania. La p. 43, în contextul atestării unor spectacole muzicale din perioada greco-romană, e trecut și suportul ceramic figurativ devenit celebru sub denumirea „Hora de la Frumușica“, nedatată în scrierea lui G. Franga, dar considerat de specialiști ca aparținînd culturii neolitice Cucuteni A. Obiectul ar fi putut lipsi, nefiind tangent teatrului. Dacă însă, tot ne-am cufundat în timp, i-am recomanda lui Franga includerea unor idoli tip Cucuteni A-B (expuși în același muzeu județean de la Piatra Neamț, la doi pași de vitrina cu „Hora de la Frumușica“), particularizați prin capetele pictate altfel decît cupul.

Pentru antichitatea propriu-zisă, îi semnalăm lui G. Franga că măștilor eline sau romane le poate alătura și una autohtonă: în 1973, în așezarea buridavensilor de la Ocnița-Vilcea, D. Berciu descoperă masca de bronz a unui tînăr...

Fără îndoială că Franga va revizui scăpările, iar între termenii arheologici va păstra într-adevăr numai termenii arheologici.

Revăzută în aceste detalii, lucrarea poate avea valoarea metalului nobil.

Mihai Dimiu

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca în R. P. Ungară

De curind, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca a făcut un turneu în R. P. Ungară, prezentind, în orașele Budapesta și Seghedin, șapte spectacole cu piesele A cincea lebadă de Paul Everac, Titanic vals de Tudor Mușatescu și tripticul Floriile unui geambaș, O stea pe rug, Cain și Abel de Sütő András.

Turneul s-a bucurat de un mare succes, reflectat și în numeroase articole publicate în presa din R. P. Ungară. În acest sens, spicuim câteva ecouri.

■ „Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca a prezentat câteva dintre tendințele caracteristice dramaturgiei și artei teatrale a secolului al XX-lea... Am putut vedea cu acest prilej piese moralizatoare (...) drame de dezbateri cu tonalitate tragică și, în cele din urmă (...) o satiră jucată spumos și modern. Teatrul clujean este bogat în mijloace și talente și foarte disciplinat în stilul său de lucru și de joc. (Élet és irodalom“, 9 februarie).

■ Despre A cincea lebadă de Paul Everac : „...E o poveste tristă... omul care asudă în fața noastră și suferă vizibil din pricina zilelor cenușii, meschine, trăite astfel, pentru că a renunțat de bunăvoie la o existență mai plină și încearcă acum, în disperare, să iasă din rolul pe care și l-a asumat, nu se află, de fapt, înaintea unei «comisii de judecată» create de societate, ci în fața conștiinței proprii. (...) În regia lui Horváth Béla, sensibilă, o lebadă-balerină plutește uneori prin scenă; alteori, masa «comisiei de judecată» avansează amenințătoare. Directorul oscilează astfel între planul realității și cel al conștiinței, pînă cînd se vor goli atît sufletul său cît și scena, iar el va rămîne pironit locului, cu capul plecat în fața mesei lungi și simbolice, la

care nu mai stă nimeni“ (...) („Népszabadság“, 10 februarie).

■ „Colectivul a interpretat trei drame de Sütő András — Floriile unui geambaș, O stea pe rug și Cain și Abel. Cele trei opuri adunate într-un triptic au fost reprezentate în mai multe variante pe scenele din Ungaria. Dar, pentru prima dată le-am putut urmări acum într-o înlănțuire logică: în acest mod, spectacolele Sütő ale colectivului clujean devin reprezentative nu numai pentru autor, ci și pentru opera regizorală a lui Harag György. (...) Ne vom întîlni, în cele trei drame, cu treptele și nuanțele ambiguității filozofilor moderne. În Floriile unui geambaș ... mai putem descoperi un soi de tragedie optimistă. (...) Drumul revoluției este lîmpeze și rectiliniu, crimele brutale încarcă conștiința puterilor reacționare, feudale. Formula devine ... în O stea pe rug, mai complicată. Aici se opun oameni care au împărtășit odinioară aceleași idealuri. Jean Calvin ... reprezintă cu cruzime punctul de vedere potrivit căruia ordinea precede întru toate instinctele naturale ale vieții, precum și setea de libertate a spiritului. În a treia piesă, Cain și Abel, disputa atinge un nou stadiu... Personajele nu se mai confruntă în preajma puterii și a legii. (...) Potrivit concepției lui Harag, Cain se angajează în dispută cu Dumnezeu, adică cu Nimicul, și e nevoit să-și omoare frațele, exponentul blîndeții coborîte pînă la stadiul de ticăloșie, reprezentantul respectului legii... Artiștii clujeni exprimă toate acestea cu rece obiectivitate (...)

Am văzut spectacolele lor jucate în decoruri austere, dar maiestuoase; mai ales pentru Floriile... (autor: Mircea Matca-boji). Actorii care au dat viață personajelor au oferit o realizare excepțională... interpretările au fost caracterizate și de o tensiune spirituală de înalt nivel, de care actorii noștri cam duc lipsă. („Élet és irodalom“, 9 februarie).

■ Despre Titanic vals de Tudor Mușatescu : „În regia lui Manea, jocul este violent caricat, intențiile sînt net satirice, comedia apare ca deosebit de amuzantă; e bine că Titanic vals a fost montat astfel... Tratată în acest registru, comedia devine puternică, vie, un spectacol deosebit de animat (...) nu departe de explozia de idei a happening-ului“. (...) („Magyar Nemzet“, 9 februarie).

■ „Regia lui Aureliu Manea, frapantă prin îndrăzneala intențiilor, a fost concretizată prin actori — în primul rînd Bereczky Julia, Vitályos Ildikó, Váli Zita și Péterffy Gyula — cu o măiestrie aplicată pentru satiră“. („Élet és irodalom“, 9 februarie).

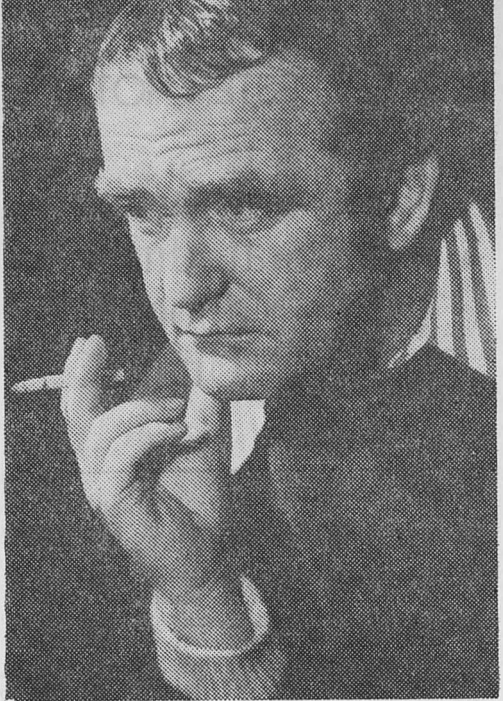
T. S.

Excelsior

(farsă)

Personajele :

MARTIN
FILIP
ADINA



1

Lumina venea de undeva de jos și de deasupra. Iar din mijloc venea întunericul. Și, din cauza asta, toată gara era plină de pete. Pete de lumină și de întuneric. Ceea ce credem noi că e o gară. Pentru că, la urma urmei, nu se văd decît o bucată de șină și o bucată mare de piatră. Șina ar putea fi a liniilor ferate, cred că înțelegeți asta, iar piatra, a clădirii gării. Iar în rest nu e decît beton. O platformă de beton. Sau un peron de beton. Deci, toată gara era plină de pete și, din cauza asta, betonul părea puțin umed. Ud.

Și mai era și felinarul. Probabil că a fost făcut cu multă migală. Din fier forjat. Și avea două becuri, sus, de o culoare, și un bec jos, de altă culoare. Becurile erau ca un trepied, dar felinarul n-avea nimic de trepied. Nu era decît o bucată de fier forjat bine lucrată. Cu migală.

Încolo nu erau decît betonul, bucata de șină și bucata de piatră. Dacă nu socotim difuzorul. Care atirna undeva, sus. Și, la început, părea a fi o lună neagră. Mai tîrziu, însă, îți dădeai seama că nu e decît un difuzor. Poate, puțin mai mare decît v-ați fi așteptat. Și, totuși, un difuzor. Un difuzor destul de prăpădit.

Încolo nu era decît betonul, bucata de șină, bucata de piatră și felinarul. Dacă nu socotim omul. Pentru că era și un om. Un bărbat. Filip. De care s-a apropiat un alt om. De acolo de unde veneau lumina și întunericul. Tot un bărbat. Martin. S-a uitat la difuzor.

MARTIN : A anunțat ceva ?

FILIP : Ce să anunțe ?

MARTIN : Nu știu. Din cînd în cînd se anunță cîte ceva. Cîte o noutate.

FILIP : Ești dornic de noutăți ?

MARTIN : Nu. Nu prea. M-am cam săturat de noutăți.

FILIP : Atunci ? Ce vrei să știi ?

MARTIN : Nimic. Aproape nimic. Aș vrea să aud un zgomot. Și să plec. Aș

vrea să plec mai repede. Cît mai repede.

FILIP : Cred că mai ai de așteptat.

MARTIN : Așa cred și eu. Păcat că nu-i nici o bancă aici.

FILIP : Ești obosit ?

MARTIN : Aș sta puțin jos.

FILIP : Ai fugit mult. Nu-i așa ?

MARTIN : Poftim ?

FILIP : Ai fugit mult. Este ?

MARTIN : N-am fugit deloc.

FILIP : Bine.

MARTIN : M-am grăbit să ajung aici.

Ăsta e adevărul. Deși eram convins că am să ajung prea repede.

FILIP : Ar trebui să fii mai calm. Se vede că ești foarte agitat.

MARTIN : Se vede ?

FILIP : Da.

MARTIN : Îmi pare rău.

FILIP : Trebuie să-ți stăpânești mușchii feței. Țta e tot secretul. Restul vine de la sine.

MARTIN : E foarte drăguț. Dar a mai rămas o problemă. Să poți să-ți stăpânești mușchii feței.

FILIP : Omul trebuie să fie calm și echilibrat. O armonie desăvârșită. Altfel...

MARTIN : Da. Păcat că nu-i o bancă aici.

(Atunci s-a auzit pentru prima dată difuzorul. Un zgomot urmat de un sfârșit de frază.)

VOCEA DIN DIFUZOR : ...S-a îndreptat spre parc.

(Cei doi s-au apropiat unul de celălalt și s-au uitat la difuzor. Și, un timp, cei trei au stat nemișcați și tăcuți : Filip, Martin și difuzorul.)

FILIP : Mai întâi au anunțat altceva. Că s-a îndreptat încoace.

MARTIN : Poate că a vrut să-i păcălească.

FILIP : Poate că i-a păcălit acum.

MARTIN : Poate.

FILIP : Numele meu este Filip.

MARTIN : Filip ?

FILIP : Da.

MARTIN : Ai un nume frumos. Probabil că femeile îți spun Fili.

FILIP : E mai scurt, nu-i așa ? Poate că e și mai frumos, Dar lipsește echilibrul. S-a spart.

MARTIN : Sînt departe lacurile, de-aici ?

FILIP : Vreo patru-cinci kilometri.

MARTIN : Nu e cine știe ce.

FILIP : A plouat mult și drumurile sînt desfundate.

MARTIN : N-au elicoptere ?

FILIP : N-au nimic. Vreo două-trei mașini prăpădite. Și niște șoferi de trei lulele.

MARTIN : Un echilibru perfect, nu-i așa ? Mașini proaste, șoferi proști.

FILIP : Cum ai zis că te cheamă ?

MARTIN : N-am zis nimic. Încă. Pot să-ți spun acum. Martin.

FILIP : Martin ?

MARTIN : Da.

FILIP : Și, pe ăsta ?

MARTIN : N-au spus cum îl cheamă. N-avea nici un rost. Poate să-și schimbe numele de trei ori pe zi. S-au mai văzut cazuri.

FILIP : Se simte. Se simte imediat dacă-și schimbă numele. Îl trădează vocea. E tot o chestiune de echilibru. Pot să pun pariul cu dumneata. Că nu te cheamă Martin.

MARTIN : Întimplător, l-ai pierde.

FILIP : Nu. Poate să fie o poreclă. Chiar o poreclă veche. Din copilărie. Cred că e o poreclă căpătată de la un joc de copii. Dar nu e un nume.

MARTIN : N-ai decît să crezi ce vrei. Dar pariul tot l-ai pierdut.

FILIP : Du-te lingă felinar.

MARTIN : Pentru ce ?

FILIP : Du-te lingă felinar.

MARTIN : Dacă ții neapărat. Așa e bine ?

FILIP : Încă nu. Mai fă un pas.

MARTIN : Așa ?

FILIP : Mai la dreapta.

MARTIN : Așa ? E bine ?

FILIP : Aproape. Întoarce-te cu spatele.

MARTIN : Ei, bravo ! Mai ai vreo dorință ?

FILIP : N-are de ce să-ți fie frică. Îmi vezi umbra. Și ai să observi imediat. Dacă fac vreo mișcare. Care nu-ți convine.

MARTIN : Mă întreb cu ce te ocupi. Cînd nu te afli în gară.

FILIP : Cu nimic. Uite-te la felinar și spune-i Martin.

MARTIN : Martin.

FILIP : Nu te cheamă Martin.

MARTIN : Vrei să spun și asta ?

FILIP : Nu mai trebuie să spui nimic.

Ți-ai inventat un nume. Cred, totuși, că e o poreclă. De la un joc de copii.

MARTIN : Ai făcut un test ?

FILIP : Un fel de test. E un lucru mai complicat. De fapt.

MARTIN : Ce dracu' vezi complicat aici ?

Mă duc la felinar și-i spun Martin.

FILIP : Nu-ți bate capul. E un test foarte dificil.

MARTIN : Îmi dau seama. Probabil că-ți trebuie o grămadă de studii speciale.

FILIP : Întotdeauna ești așa de vesel ?

MARTIN : Din cînd în cînd. Cînd vorbesc cu felinarele. Sînt o sursă de veselie.

FILIP : Ai fost un copil gras, nu-i așa ?

MARTIN : Da.

FILIP : Și ați avut un joc în care cineva trebuia să fie urs, nu-i așa ?

MARTIN : Da.

FILIP : Și dumneata n-ai vrut să fii niciodată urs, nu-i așa ?

MARTIN : Da.

(Atunci au izbucnit pentru a doua oară zgomotele din difuzor. Și s-a auzit din nou sfârșitul de frază.)

VOCEA DIN DIFUZOR : ...Se află tot între lacuri.

(Cei doi s-au adunat din nou lingă difuzor. Poate că ar fi vrut să mai audă ceva. Dar difuzorul n-a mai spus nimic.)

MARTIN : Cred că le-a tras clapa.
 FILIP : Poate că nici nu-l caută între lacuri.
 MARTIN : Crezi că se poate ?
 FILIP : Sint aproape sigur. S-au gândit că-i ascultă și-i spun fel de fel de baliverne. Ca să-l păcălească.
 MARTIN : E prea subtil. Eu, în locul lui, m-aș duce între lacuri.
 FILIP : Sau aici.
 MARTIN : Aici ? Aici e foarte riscant. Toți se gândesc în primul rînd la o gară. La ce altceva să te gîndești ? Eu, dacă aș fi în locul lor, nici n-aș mai veni aici. E sigur că n-o să găsească pe nimeni. Numai un nebun...
 FILIP : Da. Ar trebui, totuși, să nu te mai agiți.
 MARTIN : Nu vrei să mă lași în pace ? Iar vrei să-mi ții un discurs despre armonie, echilibru și mușchii feței ? De asta ai un pistol în buzunar ? De prea multă armonie ?
 FILIP : Vorbește mai încet.
 MARTIN : Gara asta n-are un bufet ?
 FILIP : Are. Dar e închis. Mi se pare că și dumneata ai un pistol.
 MARTIN : Am. Dar eu nu vorbesc despre echilibru. Ar fi foarte interesant să aflu. Ce cauți în gară.
 FILIP : Aștept trenul.
 MARTIN : Te pomenești că vrei să pleci undeva.
 FILIP : Cum de-ai ghicit ?
 MARTIN : E atît de simplu, nu-i așa ? Cînd vezi pe cineva în gară. Și acest cineva n-are nici un fel de bagaj. E sigur că vrea să plece într-o călătorie lungă.
 FILIP : Ești foarte spiritual. Păcat că n-ai spectatori care să te aplaude. Dar și dumneata vrei să pleci. Și nici dumneata n-ai nici un fel de bagaj.
 MARTIN : N-am.
 FILIP : E vorba de o călătorie lungă, probabil.
 MARTIN : Nu. Nu prea.
 FILIP : Nu te mai uita la difuzor. Nu poți să-l faci să vorbească.
 MARTIN : Da. Păcat că nu-i o bancă aici. M-aș odihni.
 FILIP : Nu e.
 MARTIN : O fi vreuna în sala de așteptare. Trebuie să fie ceva acolo.
 FILIP : E închisă.
 MARTIN : Și sala de așteptare ?
 FILIP : Da.
 MARTIN : Înseamnă că e închisă și casa de bilete.
 FILIP : Da.
 MARTIN : E cam pustie. Gara asta.
 FILIP : Sintem noi doi.
 MARTIN : De asta îți pare pustie. Înțelegi ? Pentru că sintem noi doi aici. Dacă n-am fi noi doi, n-ar mai fi pustie. N-ar mai fi nimic.
 FILIP : E prea complicat pentru mine.

MARTIN : Și pentru mine. Cred. Deși am mai fost prin gări de-astea. Pustii. Dar, de cîte ori am fost într-o gară pustie, ploua. De obicei era o ploaie rece, de toamnă. Dar era deschis cîte un bufet murdar.
 FILIP : Am impresia că ai bea ceva.
 MARTIN : Am și eu impresia asta.
 FILIP : N-ai ce bea aici.
 MARTIN : N-am. Cred că mai e destul pînă vine trenul.
 FILIP : Nu știu exact.
 MARTIN : Nici eu nu știu exact. Gara asta are un avantaj. E foarte punctuală. N-au fost nici un fel de întîrzieri. Probabil, din cauza drumului. O cîmpie și niște păduri. Vreo două păduri. Una, pe malul lacului acela cu trei cabane lipite. Și una, îngustă, și lungă. Foarte lungă. Poate din cauza asta îți se și pare îngustă.
 FILIP : Ai avut și dumneata impresia asta ?
 MARTIN : Da. Avem niște impresii comune.
 FILIP : Ai început iar să te agiți.
 MARTIN : Cum dracu' să nu mă agit... Gara asta n-are nimic. Nici bănci, nici bufet, nici...
 FILIP : Nici ?
 MARTIN : Nimic. Aș putea să știu și eu unde pleci ?
 FILIP : Departe.
 MARTIN : Mi-am închipuit eu. Numai dacă pleci foarte departe se poate întîmpla așa. Să n-ai nici un fel de bagaj. Dacă pleci pentru o oră-două, îțiiei o mulțime de schimburi. Nu-i așa ?
 FILIP : O ții mereu cu glumele astea. Cred că vrei să mă obișnuiesc cu ele.
 MARTIN : Poate că, după asta, o să-mi spui că nu te aflii aici ca să pleci. Că te aflii aici pentru că aștepți pe cineva. Logodnica, de pildă. Ceea ce explică și duzina de coșuri de flori. Pe care le-ai adus.
 FILIP : Poate că nu aștept pe cineva care va coborî din tren. Poate că aștept pe cineva care va urca.
 MARTIN : Care va urca ?
 FILIP : E atît de simplu. Un echilibru perfect, nu-i așa ? Cineva care vrea să plece și cineva care nu vrea să-l lase.
 MARTIN : E un echilibru la care nu m-am gîndit niciodată.
 FILIP : Cred că nu prea te amuză lucrurile astea. Mai...
 MARTIN : Mai grave ?
 FILIP : Să zicem, mai grave.
 MARTIN : Nu. Ceea ce și explică pistolul pe care-l am în buzunar. Îmi pierd simțul umorului. Nu știu cum se face.
 FILIP : Te dezechilibrezi.
 MARTIN : Devin nebun, nu-i așa ? Cred că asta vrei să spui.
 FILIP : Anormal. Te duci departe ?

MARTIN : Nu prea. Cred că ai dreptate.
Ar trebui să-mi stăpinesc mușchii feței.

(Atunci au izbucnit pentru a treia oară zgomotele din difuzor. Și s-a auzit din nou sferșitul de anunț.)

VOCEA DIN DIFUZOR : ...tot nu s-a găsit. A mai rămas o porțiune dintre lacuri necercetată.

(După asta, difuzorul n-a mai spus nimic. Deși poate că cei doi ar mai fi dorit să audă ceva.)

MARTIN : I-a păcălit.

FILIP : Sau a căzut în cursă.

MARTIN : Cine e ?

FILIP : Nu știu. N-au anunțat nimic.

N-au spus decît că urmăresc un bărbat îmbrăcat în haine de stradă.

MARTIN : În haine de stradă ?

FILIP : Da.

MARTIN : Adică nu e în pijama ?

FILIP : Mă gîndesc că poate, totuși, ai să termini cu glumele astea. Am o vagă speranță.

MARTIN : Trebuie să ai o ocupație. Și, altceva, în afară de haine de stradă, n-au mai spus ?

FILIP : Se pare că e un bărbat destul de tînăr.

MARTIN : Mă bătea gîndul că ar putea să fie un pensionar.

FILIP : Iarăși ?

MARTIN : Și, altceva ? Altceva n-au mai spus nimic ?

FILIP : Ba da. Are o înfățișare hăituită.

MARTIN : Hăituită ?

FILIP : Da. Asta nu-ți spune nimic ?

MARTIN : Ba da. Înseamnă că nu e tip tare. Vreau să spun că nu-și stăpînește mușchii feței. Asta e expresia ?

FILIP : Asta.

MARTIN : Sau...

FILIP : Sau ?

MARTIN : N-are simțul umorului.

FILIP : Probabil că din cauza asta spune multe bancuri, nu-i așa ?

MARTIN : E o idee. Asta e tot ?

FILIP : Aproape.

MARTIN : Ce mai e ?

FILIP : E un individ periculos.

MARTIN : Chiar așa au spus ?

FILIP : Da. E un individ periculos. Dar n-au spus și de ce.

MARTIN : Probabil că umblă cu pistolul la el.

FILIP : Ar fi o explicație. Cred că a sosit momentul să spui ceva vesel.

MARTIN : Nu-i așa ? Cred că n-are nici un rost să ne suspectăm unul pe altul. Ne-am întîlnit în gară și atîta tot. La urma urmei, am putea deveni și prieteni. Cunosc cîteva cazuri. De oameni care s-au întîlnit în gară și pe urmă

au devenit prieteni. Cred că și dumneata ai auzit de cazuri de-astea.

FILIP : N-am auzit.

MARTIN : Ce vrei să spui ?

FILIP : N-am auzit. Asta e tot ce vreau să spun.

MARTIN : Nu e obligatoriu. Vreau să spun că nu ne obligă nimeni să fim prieteni. Dealtfel...

FILIP : Ce ?

MARTIN : Nu-mi place mutra dumitale.

FILIP : Mutra ?

MARTIN : Scuză-mă. Figura dumitale.

FILIP : Nu-ți place ?

MARTIN : Nu. Am întîlnit cîndva un om care semăna cu dumneata. Poate, din cauza asta. De fapt, nu semăna. Înțelege ?

FILIP : Nu.

MARTIN : Aveți același aer. Nu știu din ce cauză. Poate că e o chestie de expresie. Poate, pentru că a fost la fel ca acum. Nu era nimeni cînd ne-am întîlnit. În afară de noi doi.

FILIP : Și probabil că a mai fost și un difuzor. Care anunța din cînd în cînd cîte ceva.

MARTIN : Nu. Nu era nici un difuzor.

FILIP : Probabil că a fost tot o gară.

MARTIN : Da. O gară pustie. Cred că era o gară foarte veche. Ți-am spus că am mai fost prin gări pustii. Și că de obicei plouă. Prin gările pustii.

FILIP : Ploua și atunci ?

MARTIN : Da. El era îmbrăcat cu un trenchi negru. Și avea o pălărie albă. Impermeabilă. S-a apropiat de mine și-a cerut un foc. Dar i se udase pachetul de țigări. Și atunci i-am dat o țigară. Și el a scos bricheta și a aprins-o. Înțelege ? Mi-a cerut un foc. Dar eu i-am dat o țigară. Pe care a aprins-o cu propria lui brichetă. După vreo cinsprezece minute, iar a venit la mine. Și iar mi-a cerut un foc. Dar eu i-am dat o țigară. Și el a aprins-o cu propria lui brichetă. Și toate astea s-au mai repetat o dată. Dar atunci n-am mai vorbit. Pur și simplu s-a apropiat de mine. Înțelege ? După asta a început să plouă și mai tare. El stătea cam la vreo zece-cinșpe pași de mine. Dar nu-i vedeam decît pălăria albă. Nici fața, nici trenchiul negru. Numai pălăria albă.

FILIP : Cred că nu ți s-a întîmplat niciodată asta. Probabil că ai avut un coșmar. Un coșmar lung. Care te-a făcut să crezi că ai niște amintiri.

MARTIN : Nu. N-am avut coșmaruri. N-am fost niciodată bolnav. E puțin cam caraghios, nu-i așa ? N-am avut nici măcar o amărită de tuse măgărească. Nu mi-am scrîntit vreo mină sau vreun picior. Totul a mers ca pe roate.

FILIP : Și, pe urmă ?
MARTIN : Pe urmă ? Pe urmă a venit trenul. Era un tren foarte lung. Nici n-a încăput în gară. Eu m-am urcat în tren, însă pălăria albă a rămas pe peron. M-am gândit că așteaptă pe cineva. Dar din tren n-a coborît nimeni. Și pălăria stătea complet nemîșcată. Absolut fixă. Aș fi zis că e o piatră. Dacă n-aș fi știut că e o pălărie. M-am uitat pe fereastră. Nu se vedeau decît ploaia, un contur de gară și pălăria albă. Pe urmă nu s-a mai văzut conturul gării. Nu s-a mai văzut nimic. Trenul cotîse după un deal. Și nu se mai vedea decît ploaia. Nu se vedea nici măcar dealul. Nu mai ploaia. Și pălăria albă.

FILIP : Și, pe urmă ?
MARTIN : Ești sigur că trebuie să fie ceva pe urmă ?
FILIP : Zi.
MARTIN : Mă întreb de unde știi că a mai urmat ceva. Ești foarte sigur. Nu ți se pare că e prea multă siguranță ?
FILIP : Și, pe urmă ?
MARTIN : Pe urmă ? Într-adevăr, a mai fost ceva.
FILIP : Ce ?
MARTIN : A întrebât cineva de mine în tren. Vreau să spun că m-a căutat foarte insistent. Partea curioasă e că n-a știut nimeni că am de gînd să plec. Și cu atît mai puțin că am să plec cu trenul acela. Mi-a venit ideea să plec cam cu o oră înainte. Și totuși a întrebât cineva de mine. Vreau să spun că m-a căutat în fiecare compartiment. Toate acestea le-am aflat mai târziu. Pentru că nu m-a găsit. A fost prins. Era un nebun. A fugit din Pavilionul violet. Ai auzit probabil de Pavilionul violet. Se găsește în orașelul ăsta.

FILIP : Știu.
MARTIN : Ca să ajungi în gara de unde am plecat, trebuia să schimbi trenul. Înțelegi. Trebuia să schimbi două trenuri. Și, primul tren l-a luat cam cu vreo două ore înainte. Înainte de a ști eu că am să plec.

FILIP : L-ai văzut ?
MARTIN : Pe nebun ?
FILIP : Da.
MARTIN : L-am văzut. Nu-l cunoscusem niciodată.
FILIP : Ești sigur ?
MARTIN : Da. Nici nu semăna cu vreun cunoscut.
FILIP : El ce-a zis ?
MARTIN : Cine ?
FILIP : El.
MARTIN : Cel cu pălăria albă ?
FILIP : Nu. Celălalt. Ce-a zis ? Cînd te-a văzut.

MARTIN : N-a zis nimic. I se făcuse o injecție. Dormea. Mi s-a spus că e foarte periculos. Că are toate trăsăturile de om normal, dar că e foarte periculos.

FILIP : Prin ce ?
MARTIN : Am întrebat și eu. Dar nu mi s-a spus. Nu mi s-a spus decît că e foarte periculos.
FILIP : Atît ?
MARTIN : Atît. Dar asta mi s-a spus de vreo zece ori. Erau trei bărbați și o femeie. Cred că era infirmiera.
FILIP : Nu știi cum o cheamă ?
MARTIN : Nu mai țin minte. Avea un nume banal. Maria, sau așa ceva.
FILIP : Și, pe urmă ?
MARTIN : Ești foarte sigur. C-a mai fost ceva.
FILIP : Ce-a fost ?
MARTIN : Trenul s-a oprit într-o gară. Destul de măricică. Și foarte curată. Era o clădire de piatră. O piatră cenușie, e adevărat. Dar foarte agreabilă. Din tren au coborît cinci oameni. Nebunul, cei trei bărbați și infirmiera. M-am uitat foarte atent la nebun. Părea mai normal decît ceilalți. Mai ales decît unul din cei trei bărbați. Țista n-avea frunte deloc. Părul îi creștea aproape de la sprincene. Și avea niște labe uriașe care îi coborau pînă sub genunchi. Înțelegi ? Și, din cînd în cînd, izbucnea în rîs. Era un rîs subțire și cu sughițuri. Aveai impresia că se înecă. Se și congestiona la față. Dacă nu era risul ăsta isteric, ziceai că e o gorilă. Nebunul era înalt, subțire și avea un raglan negru cu guler de catifea. Avea multă distincție. Și, deodată, a scos un pistol și s-a împușcat. Simplu, fără nici un fel de pregătiri. Fără discursuri, fără nimic.

FILIP : Avea un pistol ?
MARTIN : Da.
FILIP : Și cum de i l-au lăsat ?
MARTIN : Nu știu. N-a știut nimeni. Ei l-au percheziționat. Și i-au luat toate lucrurile periculoase. N-au găsit nici un pistol.
FILIP : Și de unde și-a făcut rost ?
MARTIN : Nu știu. Nu știe nimeni. Bărbații aceia trei nu s-au dezlipit de el. Ei n-aveau pistoale. Nici nu cred că au văzut prea multe pistoale în viața lor.
FILIP : A fost un coșmar. Poți să ai un coșmar și fără să suferi de nimic. Pur și simplu, să ai un coșmar într-o noapte. Mie nu mi s-a întîmplat așa ceva. Niciodată. Dar am auzit de coșmarurile astea. Ai avut un coșmar.
MARTIN : Au scris și ziarele. Au fost și niște emisiuni la televiziune.
FILIP : Și cum se face că nu știi nimic ?
MARTIN : Poate că n-ai citit ziarele alea. Sau nu te-ai uitat la televizor.

FILIP : Îmi place să mă uit la televizor.
MARTIN : Foarte bine. Dar cred că nu vezi toate programele.

FILIP : Cazul ăsta probabil că a făcut multă vîlvă.

MARTIN : Da. Destulă.

FILIP : Atunci așa fi auzit de el.

MARTIN : Da. E destul de ciudat că n-ai auzit. Mi-au spus o mulțime de oameni că au auzit. Toți pe care i-am întrebat.

FILIP : Cred că ai avut un coșmar puternic. Atunci. Și mai ai coșmaruri. Periodic. Ar trebui să te duci la un psihiatru.

MARTIN : N-am de ce să mă duc la psihiatru. N-a fost nici un coșmar. Pot să-ți spun și numele oamenilor care au citit despre cazul ăsta. Și în ce ziare s-a scris.

FILIP : De-atunci umbli cu pistolul ?

MARTIN : Nu. Umblu de mai multă vreme. Meseria mă obligă.

FILIP : Meseria ?

MARTIN : Da.

FILIP : Ești polițist ?

MARTIN : Nu.

FILIP : Călău ?

MARTIN : Nu.

FILIP : Spion ?

MARTIN : Nu.

FILIP : Asasin ?

MARTIN : Nu.

FILIP : Diplomat ?

MARTIN : Nu.

FILIP : Ai familie grea ?

MARTIN : N-am familie.

FILIP : Atunci ?

MARTIN : Care e meseria, da ? Asta vrei să știi ?

FILIP : Așa vrea. Într-adevăr.

MARTIN : La ce-ți trebuie ?

FILIP : Nu sîntem decît doi. În gara asta pustie. Eu și cineva. Și acel cineva are un pistol. Cred că e normal. Să vreau. Să știu. De ce-l are.

MARTIN : E-adevărat. Tot ce-ai spus e perfect adevărat. La ce-ți trebuie pistolul ?

FILIP : Mie ?

MARTIN : Da.

FILIP : Pistolul meu ?

MARTIN : Da.

FILIP : Am și eu un motiv.

MARTIN : M-am gîndit că ai un motiv. Asta te-am și întrebat. Care e motivul ?

FILIP : Într-adevăr. Ar trebui să știm ce-i cu pistoalele. Ce-i cu pistoalele noastre.

MARTIN : Vorbește.

FILIP : Poate că ar fi mai bine să dăm cu banul.

MARTIN : De ce ?

FILIP : Cine pierde vorbește primul. Poate că nu e prea plăcut să faci niște mărturisiri de felul ăsta. De ce umbli cu pistolul la tine. Ce zici ?

MARTIN : E-n regulă. Ai o monedă ?

FILIP : Am. Cred că am. Aveam o monedă pe undeva. Nu știu ce-am făcut cu ea. Cred c-am pierdut-o. Ba nu. Uite-o : *cap sau pajură* ?

(Filip a aruncat moneda. Și atunci s-a auzit pentru a patra oară difuzorul. De data aceasta, nu s-au auzit zgomotele. S-a auzit un sunet lin, continuu și plăcut. Și, după asta, s-a auzit vocea. De data aceasta, n-a mai fost un sfîrșit de anunț.)

VOCEA DIN DIFUZOR : Atențiune ! Urmează un anunț important.

(Între timp s-a auzit cum a căzut moneda pe beton. Martin n-a mai avut timp să spună ce alege — Cap sau pajură.)

2

Încolo nu erau decît betonul, bucata de șină, bucata de piatră și felinarul. Dacă nu socotim difuzorul. Care putea fi luat drept orice. Drept orice altceva. Chiar și drept o lună neagră. Dacă n-ar fi scos un sunet lin, continuu și plăcut.

Încolo nu erau decît betonul, bucata de șină, bucata de piatră și felinarul. Dacă nu-i socotim pe cei doi. Pe Filip și pe Martin. Care au uitat de moneda lor și s-au adunat lingă difuzor.

VOCEA DIN DIFUZOR : Atențiune ! Urmează un anunț important ! A evadat un nebul ! A evadat un nebul ! Din Pavilionul violet ! Toate încercările de a-l depista au dat greș. Nebunul evadat nu se află între lacuri. Este un individ periculos. E un bărbat tînăr,

îmbrăcat în haine de stradă. Are o figură de om hăituit. Este un individ periculos. Repetăm. Este un individ foarte periculos. S-ar putea să fi intrat în posesia unei arme. S-ar putea să se găsească oriunde. Repetăm. Oriunde ! În gară, în parc, în orice local public, pe stradă. Atențiune !

(Și atunci s-a auzit un zgomot puternic și difuzorul a tăcut. Cei doi s-au apropiat și mai mult de difuzor. Sperînd, poate, să mai audă ceva. Dar difuzorul n-a mai spus nimic. Cei doi tocmai se pregăteau să-și reia pozițiile dinainte, cînd din difuzor a izbucnit un zgomot puternic, după care s-a auzit un sfîrșit de anunț.)

VOCEA DIN DIFUZOR : ..gara ! Atențiune...

(Și iarăși s-a auzit zgomotul acela puternic și din nou un sfîrșit de anunț.)

VOCEA DIN DIFUZOR : ...gara ! Atențiune...

(Și după asta nu s-a mai auzit nimic. Cei doi au mai așteptat o bucată de vreme și pe urmă s-au depărtat de difuzor.)

FILIP : A spus ceva de gară.

MARTIN : Da. Poate că vor să-l deruteze.

FILIP : Nu cred. Mai întîi au spus că poate să fie oriunde. Și pe urmă că le-a mai venit o informație. O informație mai precisă. Și atunci au strigat : „Atențiune ! E în gară“.

MARTIN : N-am auzit să fi spus că e în gară. N-am auzit decît „atențiune“ și „gară“.

FILIP : A fost un zgomot. N-ai auzit ? Cred că n-ai fost prea atent. Eu am fost foarte atent. Am vrut să aud ceva. Prin zgomotul acela. Și am auzit. Asta a fost — „e în“. A fost o informație de ultim moment. „E în gară“ !

MARTIN : Poate că a mai fost și „nu“. Înțelegi ? „Nu e în gară“. Și asta e o informație de ultim moment. Au aflat că nu e în gară. Nu ți se pare c-ai auzit un „nu“ ?

FILIP : N-a fost nici un „nu“. Sînt sigur de asta.

MARTIN : Sigur ?

FILIP : Da. Am fost foarte atent.

MARTIN : „E în gară“ ?

FILIP : Da. În gară.

MARTIN : N-am văzut pe nimeni. Și totul e închis. Parcă așa mi-ai spus.

FILIP : Da. E închis.

MARTIN : Nu e nimeni.

FILIP : Aproape.

MARTIN : Aproape ?

FILIP : Da. Aproape.

MARTIN : Ți s-a părut ceva ?

FILIP : Ai auzit ce s-a spus ?

MARTIN : Ce ?

FILIP : S-ar putea să aibă o armă.

MARTIN : O armă ? Ce fel de armă ?

FILIP : Un pistol. Poate.

MARTIN : Ai văzut pe cineva care să aibă un pistol ? Și care să fie îmbrăcat cu haine de stradă și care să fie un bărbat tînăr și care să aibă o figură de om hăituit ?

FILIP : Cred că da.

MARTIN : Aici ? În gară ?

FILIP : Cred că da.

MARTIN : Cînd ? Taci ? De ce taci ? E vorba de un nebun ?

FILIP : Știi bine că e vorba de un nebun. O știi mai bine decît mine.

MARTIN : Eu ? Eu nu urmăresc pe nimeni.

FILIP : N-am spus că urmărești.

MARTIN : Nu urmăresc pe nimeni. Pe cuvîntul meu că nu urmăresc pe nimeni. Am venit să iau trenul și să plec dracului din orașelul ăsta. Ce mă leagă de orașul ăsta ? Nimic.

FILIP : Nimic. În afară de Pavilionul violet.

MARTIN : Pavilionul violet ? Ce vrei să spui, cu Pavilionul violet ?

FILIP : Cum de-ai fugit de acolo ?

MARTIN : Eu ?

FILIP : Dumneata. Cum ai fugit de acolo ?

MARTIN : Eu ?

FILIP : Cum ai făcut ?

MARTIN : Nu sînt nebun ! Pe cuvîntul meu ! Nu sînt nebun ! Am vrut să-ți spun ce-i cu pistolul. Știi bine că am vrut să-ți spun. Ai aruncat și banul. Dar s-a auzit difuzorul și n-am mai apucat să-ți spun dacă aleg cap sau pajură.

FILIP : De unde ai pistolul ?

MARTIN : Vrei să-ți spun ce-i cu pistolul, da ? Asta vrei, este ? E-n regulă. O să-ți spun imediat. Nu-i nici o problemă. Și-o să fie limpede că n-am nici o legătură cu Pavilionul violet. Ți-aș fi spus mai înainte. Cînd ai aruncat banul. Dar a intervenit difuzorul. Am vrut să-ți spun pajură. Cred c-aș fi spus pajură. Și atunci capul ar fi rămas pentru dumneata. Și, dacă ar fi ieșit capul, mi-ai fi spus dumneata de unde ai pistolul. De unde-l ai ? Asta e ! De unde ai pistolul ? Înțelegi ? Ce cauți în gară ?

FILIP : Nu pune întrebări idioate.

MARTIN : Unde ți-e bagajul ?

FILIP : Te-am rugat să nu pui întrebări idioate.

MARTIN : De unde ai pistolul ?

FILIP : Cred că vrei să dăm din nou cu banul.

MARTIN : Da. Să punem lucrurile la punct. E necesar.

FILIP : Nu mai am monedă. Poate că ai dumneata vreuna.

MARTIN : N-am decît hîrtii. Aia veche, pe unde a căzut ?

FILIP : Nu știu. Pe-aici, pe undeva.

(Filip se apleacă, dar n-o vede. Se lasă în genunchi. Tot n-o vede.)

MARTIN : Ai găsit-o ?

FILIP : Nu.

MARTIN : Trebuie să fie pe-aici. Nu cred că s-a dus prea departe.

FILIP : Habar n-am unde s-a dus.

MARTIN : Uite-o !

(Martin se repede câțiva pași mai încolo și se apleacă. Nu e nici o monedă.)

FILIP : Este ?

MARTIN : Nu e. Stai puțin.

(Martin se lasă și el în genunchi. Se târâște încet, căuțînd centimetrul cu centimetrul. Filip se târâște și el. Spre Martin.)

FILIP : E prea mult beton aici. Cine știe unde s-o fi dus ?

MARTIN : Nu s-a dus prea departe. Ascultă-mă pe mine.

FILIP : Te ascult. Dar nu văd moneda.

(Cei doi s-au apropiat unul de altul. Îi desparte mai puțin de un metru.)

MARTIN : Așa n-o găsim niciodată.

FILIP : Era bine dacă aveam un magnet.

MARTIN : Nu făceam nimic cu magnetul. Trebuie să lucrăm organizat. Să împărțim gara în două.

(Acum, pe cei doi nu-i mai desparte nimic. S-au oprit, tot în genunchi, și se uită unul la altul.)

FILIP : Putem s-o căutăm pînă dimineață. Cu lumina asta.

MARTIN : E destulă lumină. Chiar prea multă.

FILIP : Atunci, pune mina pe monedă.

MARTIN : N-o văd. Trebuie să ne organizăm mai bine. Eu caut de partea asta a felinarului, iar dumneata, de partea cealaltă. Ce zici ?

FILIP : E-n regulă. Caut unde vrei.

(Cei doi se depărtează, tot în genunchi, pînă ajung de o parte și de alta a felinarului.)

MARTIN : Crezi că felinarul împarte gara exact în două ?

FILIP : Sigur. Altfel n-ar fi echilibru.

MARTIN : Și dacă ăla care a făcut-o nu s-a gîndit la echilibru ?

FILIP : S-a gîndit. Ascultă-mă pe mine. Nu vezi că difuzorul și felinarul sînt pe aceeași linie ?

MARTIN : Văd. Dar nu știu unde duce linia asta.

FILIP : E axul gării.

MARTIN : Vrei să spui că gara asta e un cerc ?

FILIP : Nu vreau să spun nimic. Lasă-mă în pace. Poate să fie și romb. Nu știi ce-i aia un ax. N-am crezut că am să întîlnesc vreodată un om care să nu știe ce-i aia un ax.

MARTIN : Știu eu ce-i axul. Nu știu unde e moneda.

(Acum, cei doi s-au îndepărtat destul de mult unul de altul. Și trebuie să vorbească ceva mai tare, ca să se poată face auziți.)

FILIP : Ai văzut ceva ?

MARTIN : Nu.

FILIP : N-o mai găsim.

MARTIN : Ce spui ?

FILIP : N-o mai găsim. Cred că trebuie să fie vreo gaură pe undeva. Și moneda a intrat în gaură. S-a dus.

MARTIN : Nu e nici o gaură.

(Cei doi au ajuns la marginile gării. Acum trebuie să țipe ca să se poată face auziți.)

FILIP : Nu e !

MARTIN : Ce facem ?

FILIP : Ai găsit-o ?

MARTIN : Nu !

(În același timp s-a auzit din nou zgomotul din difuzor. Cei doi se scoală în picioare și se apropie în fugă de difuzor. Zgomotul încetează. Nu se mai aude nimic.)

MARTIN : Ce-a spus ?

FILIP : N-a spus nimic.

MARTIN : N-ai auzit nimic prin zgomot ?

FILIP : Nu.

MARTIN : Crezi că a vrut să anunțe ceva ?

FILIP : Nu știu. N-am auzit decît un zgomot. Parcă era altfel de zgomot, nu crezi ?

MARTIN : N-am prea ascultat atent zgomotele. Cînd vorbea, era altceva. Dar zgomotele nu m-au interesat.

FILIP : Mi s-a părut că era altfel de zgomot. Sînt aproape sigur de asta. Că era altfel de zgomot. Nu pricep ce le-a venit.

MARTIN : Îi cunoști ?

FILIP : Pe cei de la radio ?

MARTIN : Da.

FILIP : Nu.

MARTIN : Uite moneda. Am găsit-o. Era chiar lîngă mine.

FILIP : Și cum de n-am văzut-o ?

MARTIN : Nu știu.

FILIP : Ciudat. Parcă ar fi căzut din difuzor.

MARTIN : N-am văzut-o. Din cauza betonului. Aici e o pată de lumină. Și betonul sclipește. Înțelegeți ?

FILIP : N-are rost să ne batem capul. Arunc-o.

MARTIN : Cap sau pajură ?

(Martin aruncă moneda. Moneda cade pe beton și se rostogolește. Filip nu spune nimic.)

MARTIN : Ei ?

FILIP : N-are nici un rost.

MARTIN : O să spunem pe rînd de unde avem pistoalele. Și începe cel care pierde. Nu ne-am înțeles așa ?

FILIP : Nu vezi că e stupid ?

MARTIN : Nu. Nu e stupid deloc. Trebuie să știm ce-i cu pistoalele. Mă interesează. Mă interesează foarte mult. De unde ai pistolul.

FILIP : E o prostie.

MARTIN : Și dacă ești nebun ? Dacă dumneata ești cel care a evadat din Pavilionul violet ?

FILIP : Și pe mine mă interesează. De unde ai pistolul. Și dacă ești nebun. Dacă ești cel care a evadat din Pavilionul violet.

MARTIN : Să dau cu banul ? Să mai dau o dată ?

FILIP : E o prostie. Nu înțelegeți ? N-are nici o valoare. Oricum n-ai să crezi nimic din ce am să-ți spun. Și nici eu n-am să cred nimic din ce ai să spui dumneata. În afară de un singur lucru. Dacă ai să-mi spui că ești nebun. Că dumneata ești cel care a evadat din Pavilionul violet. Asta e singurul lucru care merită să fie crezut. Indiferent dacă am să-l spun eu sau ai să-l spui dumneata.

MARTIN : Îmi pare rău că ne-a întrerupt difuzorul. Atunci cînd ai aruncat banul. Atunci merita să spunem. Și, poate, ne-am fi crezut.

FILIP : Poate.

MARTIN : Probabil că aștepți trenul care trebuie să vină. Și probabil că vrei să pleci undeva. Totuși.

FILIP : Da.

MARTIN : Și eu. Și eu îl aștept. În gara asta, trenul nu întîrzie niciodată. Cred că ți-am mai spus asta.

FILIP : Mi-ai spus. Dar nu știm cînd trebuie să vină.

MARTIN : Există un mers al trenurilor. Sper.

FILIP : Există. Dar e în sala de așteptare. Și sala de așteptare e încuiată.

MARTIN : Ce imbecili...

FILIP : Da. E o gară stupidă. Nu vine nimeni cu flori. Să aștepte. Sau să conducă. Numai o bucată de beton. Un felinar și un difuzor. Cam puțin, pentru o gară.

MARTIN : Te gîndești că ar putea să

fie o gară părăsită ? Că s-a mai făcut o gară, de fapt. Una nouă. Și că aici nu vine nici un tren.

FILIP : Nu. Orașul asta n-are decît o gară. Întotdeauna a avut o singură gară. Și nu știu la ce i-ar trebui mai multe.

MARTIN : Nu sîntem decît noi doi.

FILIP : Da.

MARTIN : Am ajuns la marginea zidului. Cînd am căutat banul. Și m-am uitat. Nu mai e nimeni. De-a lungul zidului. Și nici de-a lungul liniei ferate.

FILIP : Știu că te-ai uitat.

MARTIN : M-ai urmărit ?

FILIP : Te-am văzut. Te-am văzut cînd te-ai uitat. M-am uitat și eu. Cred că asta ar fi trebuit să spun întîi. M-am uitat. Nu era nimeni. Nici în partea mea nu era nimeni. Nici de-a lungul zidului, nici de-a lungul liniei ferate.

MARTIN : Nu sîntem decît noi doi. Asta e foarte limpede.

FILIP : Da. Și unul dintre noi doi e nebun. Un nebun periculos. Care și-a făcut rost de un pistol.

MARTIN : Poate n-ai auzit bine. Prin zgomotul din difuzor. Poate că ți-a scăpat cuvîntul „nu“. E un cuvînt care scapă, nu-i așa ? Și atunci totul e altfel. E pe dos.

FILIP : Îmi pare rău. Dar nu mi-a scăpat nimic.

MARTIN : Poate că au făcut ei o greșală. Cînd au spus că e vorba de gară. N-au spus ei mai înainte că e între lacuri ?

FILIP : Cred că au vrut să-l deruteze. Și să-l aducă aici. Dar nu trebuie să te agiți. Trebuie să fii calm. Înțelegeți ? Calm. Atunci, nimeni nu va bănui nimic.

MARTIN : Nu sînt nebun !

FILIP : Nu. Și nici eu nu sînt nebun. Și, atunci, cine e ?

MARTIN : Altcineva !

FILIP : Cine ? Al treilea ?

MARTIN : Da. Nu mai e nimeni. E clar. Unul dintre noi doi.

(Și, în acest moment, s-a auzit un zgomot din difuzor. Un fel de gong.)

FILIP : Semnalul de alarmă.

MARTIN : Loviturile astea de gong ?

FILIP : Da. N-ai știut ?

MARTIN : Nu. N-am știut. Habar n-am avut.

(Se aud din nou loviturile de gong.)

MARTIN : Iarăși ? Asta ce mai înseamnă ?

FILIP : Tot alarmă. Un grad superior de alarmă. O alarmă mai mare. Înțelegi ? Dacă sînt numai trei lovituri de gong, e alarmă. Dacă, după o pauză, mai vin trei lovituri de gong, atunci e o alarmă mai mare. Dacă se repetă pentru a treia oară, e alarmă maximă.

MARTIN : N-a fîst decît de două ori.
FILIP : Da. Numai de două ori.

MARTIN : Taci ! *(Dar nu se aude nimic.*

Difuzorul continuă să fie tăcut. Cei doi au pus, instinctiv, mîinile pe pistoale. Nu prea apăsât, dar în orice caz în așa fel încît să le aibă la îndemînă. Nu se aude însă nimic și cei doi se liniștesc și-și retrag mîinile de pe pistoale.) Nu e alarma maximă.

FILIP : Nu e. Altfel ar mai fi bătut gongul. S-a făcut o pauză destul de mare.

MARTIN : Este ? M-am gîndit și eu la asta.

FILIP : E curios că nu anunță nimic.

MARTIN : Poate că vor să-l zăpăcească. Pe nebun. Să nu mai știe nimic. Să aibă o figură și mai hăituită. .

(Și atunci s-au auzit pentru a treia oară bătăile gongului. Au sunat parcă mai clar și mai tare decît înainte.)

FILIP : Alarmă maximă !

MARTIN : De ce nu anunță ? De ce nu anunță nimic ?

VOCEA DIN DIFUZOR : Atențiune !
Atențiune !

FILIP : Gata. S-a terminat.

VOCEA DIN DIFUZOR : Urmează un anunț de maximă importanță. Nebunul evadat se găsește în gară ! Repetăm ! Nebunul evadat se găsește în gară. Este înarmat cu un pistol. Repetăm. Este înarmat cu un pistol. Zona gării a fost înconjurată. Rugăm să nu se apropie nimeni de zona gării. Pericol de moarte ! Repetăm. Pericol de moarte !

(După asta s-au mai auzit o dată bătăile gongului și totul a tăcut. Cei doi au stat o bucată de vreme nemișcați și gara părea un loc pustiu.)

FILIP : Ai auzit ? Pericol de moarte.

MARTIN : Am auzit. Filip !

FILIP : Da.

MARTIN : Avem o singură soluție.

FILIP : Care ?

MARTIN : Nu știu cum să-ți spun. Nu trebuie să înnebunim. Înțelegi ?

FILIP : Nu.

MARTIN : E foarte greu. Să găsec o frază exactă. Nu sîntem decît noi doi în gară. Cred că asta e clar.

FILIP : Și ?

MARTIN : Poate că o să mai vină cineva. Dar nu e sigur. Probabil că n-o să vină nimeni.

FILIP : Nu vine nimeni.

MARTIN : În fine... N-are rost să ne certăm pe chestia asta.

FILIP : N-ai înțeles. Îmi face impresia că n-ai înțeles. Pericol de moarte.

MARTIN : Poate că o să se găsească cineva. Unul căruia îi place să riște.

E adevărat că nebunul are un pistol. Dar abia e un risc adevărat, nu-i așa ?

FILIP : N-ai înțeles. Pericolul de moarte nu vine de la nebun.

MARTIN : Dar de la cine vrei să vină ?

FILIP : De la ceilalți. De la cei care-l înconjoară. Vor trage fără somație.

MARTIN : Astea-s fantezii.

FILIP : Nu sînt fantezii. Trei rinduri de lovituri de gong. În zonele indicate se trage fără somație.

MARTIN : Da ?

FILIP : Da.

MARTIN : Deci...

FILIP : Așa e. Nu putem să ieșim de-aici.

MARTIN : Măcar de-ar veni trenul așa odată !

FILIP : Poate că l-au oprit. Sau o să-l oprească. Cred că l-au și anunțat. Să se oprească undeva. Ca să fie siguri că o să pună mîna pe nebunul evadat.

MARTIN : Sigur. Așa trebuie să fi făcut. N-avem nici o ieșire.

FILIP : Să nu faci vreo prostie. O să te împuște. Ți-e frică ?

MARTIN : De ei ?

FILIP : Da.

MARTIN : Nu. Mi-e frică de noi. Asta am vrut să-ți spun mai înainte. Dar n-am găsit fraza.

FILIP : M-am gîndit și eu la asta. Dar tu ești prea agîtat. Nu știu dacă ai să-ți poți ține firea.

MARTIN : Am să mă străduiesc. Ai înțeles, nu-i așa ? Nu trebuie să ne suspectăm. Altfel o să scoatem pistoalele și o să ne împușcăm unul pe altul. Fiecare o să creadă că celălalt e nebun. Și o să-i fie frică. Și atunci o să scoată pistolul și o să-l împuște. Și cînd o să ajungă ei aici, n-o să găsească decît betonul, felinarul, difuzorul și două cadavre. Al tău și al meu. Cred că recunoști că am dreptate.

FILIP : Ai.

MARTIN : Ești cam sceptic.

FILIP : Sînt.

MARTIN : Și atunci, ce propui ? Să ne împușcăm ?

FILIP : Să ne aruncăm pistoalele. Ca să nu riscăm ca celălalt să se răzgîndească. Și să tragă pe la spate.

MARTIN : E o idee. Nu crezi că dacă ne-am da cuvîntul de onoare ar fi de ajuns ? E o prostie. Într-adevăr e o prostie. Nu-și riscă nimeni viața pentru asta. Pentru un cuvînt de onoare dat de altcineva. M-am moleșit.

FILIP : Cred că-ți pare rău că n-ai o bancă aici. Ți-a părut rău de când ai venit.

MARTIN : Da. Am fost cam obosit. Am avut mult de umblat astăzi. Aruncăm pistoalele ?

FILIP : Da. Fii atent cum facem. Mergem la marginile gării. Dumneata, la marginea aia de unde trebuie să vină trenul, iar eu, la cealaltă. Numărăm împreună pînă la trei și aruncăm pistoalele. E bine ?

MARTIN : E perfect. Cum să pornim ?
FILIP : Ne așezăm spate în spate. Sub difuzor. Și numărăm tot pînă la trei.

Cu ocazia asta facem și o repetiție. O repetiție a numărătorii.

MARTIN : E-n regulă. Haide.

(Cei doi se apropie de difuzor. Se așază spate în spate.)

FILIP : Gata ?

MARTIN : Gata.

CEI DOI : Unu, doi, trei.

3

Incolo nu erau decît betonul, bucata de șină, bucata de piatră și felinarul. Dacă nu socotim luna neagră. Pentru că era și o lună neagră, care atîrna undeva în mijloc. O lună neagră și tăcută. Care putea fi luată drept un difuzor. Drept un difuzor prăpădit.

Incolo nu erau decît betonul, bucata de șină, bucata de piatră și felinarul. Dacă nu-i socotim pe cei doi. Pe Filip și pe Martin. Care stau sub luna neagră. Spate în spate.

FILIP : Gata ?

MARTIN : Gata.

CEI DOI : Unu, doi, trei.

(Cei doi pornesc spre marginile gării. Nu scot nici o vorbă și nu încearcă să vadă, fiecare, ce face celălalt. Au ajuns la marginile gării. S-au oprit.)

FILIP : Gata ?

MARTIN : Gata.

CEI DOI : Unu, doi, trei.

(Cei doi își aruncă pistoalele. Se întorc la locul lor. Merg foarte degajat și, într-un fel, chiar nepăsător.)

MARTIN : Bine că s-a terminat. Sper să nu mai urle difuzorul ăsta. M-am săturat. Păcat că nu-i o bancă, nu-i așa ?

FILIP : Ești rupt de oboseală.

MARTIN : Mort. Ai văzut vreodată un om mort ? Uite-te la mine. Dacă n-ai văzut. Așa că-ți dai seama ce bună ar fi o bancă. Și mai bun ar fi un scaun. Lingă o masă. Și pe masă să fie o sticlă. Cu eticheta aia cu trei cercuri. Presupun că știi la ce mă refer.

FILIP : Presupune, presupune.

MARTIN : Nu știu cum reușesc ăștia să prepare licoarea aia din sticlă. Cred

că au luat rețeta de la diavol. Contra o duzină de suflete de găinari.

FILIP : Am auzit că au fost și trei fecioare blonde și nevinovate. Fetele bune n-au noroc.

MARTIN : Doamne ! Domnule ! Filip !

FILIP : Ce ai ?

MARTIN : Te-ai pus pe bancuri ? Mai zi ceva.

FILIP : Lasă. Pe urmă te-nveți cu binele. Hai să stăm jos. Pe beton. Tot banii ăia îi dăm.

MARTIN : E o idee. Habar n-aveam ce să fac cu betonul ăsta. Bine că i s-a găsit o întrebuintare.

FILIP : Două.

MARTIN : Ce, două ?

FILIP : Două întrebuintări.

MARTIN : Și, a doua ? Care e a doua ?

FILIP : Tot în picioare, domnule ? Tot în picioare ? *(Filip se așază. Martin îl privește un moment și se așază și el.)* E bine ?

MARTIN : Știi ce obosit sînt ? N-am fost niciodată așa de obosit.

FILIP : Las' că-ți trece. Am eu un leac.

MARTIN : Nu înghit nici un fel de medicamente. Nu pot să sufăr medicamentele.

FILIP : Care vrea, înghite, care nu vrea, nu înghite.

(Filip scoate o sticlă de buzunar. Pe sticlă e eticheta cu trei cercuri. De pe gîtul sticlei, Filip desşurubează două pahare de voiaj.)

MARTIN : Eşti un vrăjitor. Pe cuvîntul meu că eşti un vrăjitor. Dacă vrei, îţi spun şi un secret.

FILIP : Nu vreau secrete. Toată seara am umblat după secrete. Şi eu şi dumneata. De asta am umblat ca doi disperăţi prin gară. Să bem şi să ne veselim !

MARTIN : Noroc.

FILIP : E o vorbă prostească. Scuză-mă.

MARTIN : Poate că nu e. Repetăm figura ?

FILIP : Altceva, ce ne mai rămîne de făcut ? Licoarea asta nu gîlgiie cînd o torni. Fişii. O auzi ? E un fel de uş-uş, uş-uş.

MARTIN : Ai avut dreptate, cu ursul. Nu ştiu cum se face, dar ai avut dreptate.

FILIP : N-am avut dreptate cu nimic. Nimeni n-a avut dreptate cu nimic. Să bem şi să ne veselim. Şi să ne păstrăm echilibrul.

MARTIN : Ții mult la chestia asta cu echilibrul, nu-i așa ?

FILIP : Foarte mult. Poate, e singurul lucru pe care l-am aflat. Deşi mai rămîne o problemă în suspensie. Mereu rămîne cîte ceva în suspensie. Ce e echilibrul ?

MARTIN : Poate că şi băiatul ăla caută un echilibru.

FILIP : Asta e secretul pe care ai vrut să mi-l spui ?

MARTIN : Nu.

FILIP : E-n regulă. Îi mai zicem o dată ? E cineva împotriva, se abţine cineva ? Noroc.

MARTIN : Drum bun.

FILIP : Poate. Poate că nici nu ştie asta. Că-şi caută un echilibru. Ar fi o mare nenorocire pentru el. Înţelegi ? Pentru că în cazul ăsta nu vrea să se ascundă. Nu vrea decît să găsească un loc. Care să-i redea echilibrul. E un om pierdut. Dacă e așa. O să-l găsească repede. Amicii noştri.

MARTIN : Da. Nu m-am gîndit la asta. O să-l mînce Pavilionul violet. Poate, să bem pentru el. Are şi el dreptul la noroc. La urma urmei.

FILIP : Nu ştiu. Poate că e mai bine să-l prindă. Şi să-l închidă în Pavilion. Poate că echilibrul lui e o nenorocire. O mare nenorocire. Pentru toţi ceilalţi.

MARTIN : Nu ştiu. Nu cred. Cine ştie ce înseamnă asta... Că e nebun. Poate că n-a reuşit să găsească ceva. Ceva care ceilalţi nici n-au încercat să caute.

FILIP : N-are importanţă. Ceilalţi au întotdeauna dreptate. Poate că asta e tot secretul echilibrului. Şi, cei care-l strică trebuie să fie eliminaţi. Ştii ce

ne lipseşte ? O femeie. Atunci ne-am ocupa de ea. Şi n-am mai bate cîmpii. O femeie înaltă, suplă şi cu părul blond. Pe umeri.

MARTIN : Două, ar fi şi mai bine. Cred că asta vrei să spui, de fapt.

FILIP : Două-trei ?

MARTIN : Trei-patru.

FILIP : Să bem pentru femeile înalte şi suple. Îmi plac femeile înalte şi suple.

MARTIN : Licoarea asta e bună pentru orice. Pentru orice toast. Deşi nu m-am gîndit niciodată la femeile înalte şi suple.

FILIP : Eu m-am gîndit.

MARTIN : Dacă îmi plăcea vreuna, îmi plăcea. Asta e tot. Şi nu m-am gîndit niciodată să nu-mi placă pentru că nu e înaltă şi suplă. Sau altfel.

FILIP : Eu le-am ales. Şi întotdeauna m-am oprit la cele înalte şi suple.

MARTIN : Să-ţi spun un secret.

FILIP : Încă unul ?

MARTIN : Nu. Tot ăla vechi. N-am apucat să-l spun.

FILIP : Foarte bine. Altfel ar fi trebuit să-ţi spun şi eu unul. Şi n-am nici un chef de secrete.

MARTIN : Te gîndeşti prea mult la echilibru.

FILIP : E o idee fixă. Trebuie să am şi eu o idee fixă, nu-i așa ? Totuşi, ne lipseşte o femeie. Poate să nu fie neapărat înaltă şi suplă. Poate să fie oricum. Dar să fie. Las' c-o să găsim femei în tren.

MARTIN : Crezi să o să ne suim în tren ?

FILIP : În caz că... Ți-e frică de cele trei gonguri ?

MARTIN : Nu. Probabil că spun o prostie. Dar nu-mi pasă de nimic.

FILIP : Nici mie.

MARTIN : Nici de Pavilionul violet ?

FILIP : Nici. Îmi pare bine că stăm aici. Pe betonul ăsta prost făcut. Şi că bem din licoarea cu trei cercuri. Şi că nu ne mai pasă de secrete.

MARTIN : Probabil că iar spun o prostie. Dar mă gîndesc şi eu. Nu î se poate interzice nimănui să se gîndească, nu-i așa ? La urma urmei, cine e nebunul ? Care dintre noi doi ? Pentru că e limpede că e unul dintre noi doi.

FILIP : Nu-ţi bate capul. Noi ştim bine cine este. Noi doi, vreau să spun. Noi ştim cine este nebunul. Poate, mai bine decît ceilalţi. Decît toţi ceilalţi. Poate. Îmi pare bine că nu mai ești agitat. A fost ca o criză. Da ?

MARTIN : Da. Dar mi-a trecut.

FILIP : E-n regulă. Cred că ai dreptate. Poate că şi băiatul ăsta are dreptul la noroc.

MARTIN : Poate.

FILIP : Ai fost vreodată în Pavilionul violet ?

MARTIN : Am fost.

FILIP : Și eu.

MARTIN : E plăcut acolo.

FILIP : Agreeabil. N-am înțeles un lucru.

Poate, nu m-am gândit prea serios la el. De ce a fost făcut pe malul lacului? Din cînd în cînd, se mai aruncă, înțelegi, cite un nebun.

MARTIN : Și se înecă?

FILIP : Se înecă. De regulă, se cam înecă. Am auzit că au fost cazuri cînd s-au aruncat și în grup. Cîte cinci-șase. Dar nu e așa recordul. Recordul e de douăzeci și unu.

MARTIN : Probabil că sînt celebrele grupuri.

FILIP : Celebrele grupuri?

MARTIN : Da.

FILIP : N-am auzit de nici un fel de grupuri. Cazul cu cei douăzeci și unu e singurul. N-a mai fost nici un grup de douăzeci și unu. Poate că și așa e un caz inventat. Se nasc atîtea legende.

MARTIN : Se poate. Dar am auzit de cîteva ori despre celebrele grupuri. Că au și un semn al lor, de recunoaștere. Pe care nu-l știe nimeni. Și că, la un moment dat, dispar. S-au făcut fel de fel de speculații pe chestia asta.

FILIP : N-am auzit de nici un fel de grupuri.

MARTIN : Și se mai spune că se pescuiește bine în lacul ăsta. Nu știi cît e de adevărat. Se spun fel de fel de bancuri.

FILIP : Așa e. Se spun o groază de bancuri. Dar n-am înțeles niciodată. De ce a fost făcut la marginea lacului.

MARTIN : E plăcut acolo.

FILIP : Destul de agreeabil. Poate, pentru că e la marginea lacului. Ar fi o explicație, nu-i așa?

MARTIN : Ar fi. Mai bem un pahar?

FILIP : Nu mai am chef.

MARTIN : Nici eu. E o seară foarte plăcută, bătrîne.

FILIP : Este. Aici sînt întotdeauna niște amurguri agreeabile. Și e o răcoare care vine de undeva. Nu se știe de unde.

MARTIN : E bine că e totul închis. Și că nu mai e nimeni. În afară de noi. Altfel... Cine știe ce ar fi fost altfel...

FILIP : E destul de caraghios, nu-i așa?

(Și cei doi au sărit în picioare. Și abia mai tîrziu s-au auzit pașii. Și puțin mai tîrziu a apărut o umbră. Iar după umbră a apărut femeia. Era o femeie tînără, la fel de tînără ca și cei doi bărbați. Și totul a devenit puțin ridicol. Gara pustie, cu cei doi bărbați, felinarul, difuzorul, sticla și paharele de voiaj. Totul părea în plus. Sper că n-am uitat să vă spun numele femeii. În fine, pentru orice eventualitate, vi-l mai spun o dată. Numele

ei e Adina. Dar cred că vi l-am mai spus o dată. Nu vi se pare?

Mai întii, Adina s-a îndreptat foarte sigur spre cei doi. Pe urmă, s-a oprit. Probabil că acesta a fost momentul cînd i-a observat. Și s-a retras încet spre zid. Și toți trei au trecut în umbră. Pentru că trebuie să vă spun că și cei doi, Filip și Martin, stăteau tot în umbră. Mai întii ou stat în pata de lumină. Cînd au băut din sticla cu o etichetă cu trei cercuri. Pe urmă, însă, au sărit în picioare. Și atunci au trecut în umbră. Primul care a trecut în umbră a fost Filip. Dar Martin l-a privit cu atenție, a înțeles ceva și a trecut și el în umbră.)

ADINA : Aruncă arma! Aruncă arma!

(A fost un strigăt aproape disperat. Cei doi nu i-au spus însă nimic. Din bucata lor de umbră.) Ajutor!

(Dar nu i s-a spus nimic nici acum. Poate că cei doi au vrut să știe dacă mai vine cineva. Sau dacă-i răspunde cineva. N-a venit nimeni. Și nici nu i-a răspuns nimeni. Și s-a părut că în gară nu e decît Adina. Și atunci s-a auzit vocea lui Filip.)

FILIP : Nu vă temeți, doamnă.

ADINA : Ieși din umbră! Ieși afară de-acolo!

FILIP : O să ies, doamnă. N-aveți nici o grijă.

ADINA : Aruncă arma!

FILIP : N-am nici o armă. Nici eu, nici prietenul meu.

ADINA : Sînteți doi?

FILIP : Da, doamnă. Sîntem doi.

ADINA : Ieșiți din umbră! Ieșiți imediat din umbră! Ajutor!

FILIP : De ce strigați după ajutor? Nu v-a amenințat nimeni, nu-i așa? Noi n-am făcut nimic rău. Am stat pe beton și am ciocnit cite un păhărel. Știți, întîmplarea face ca nouă să ne placă aceeași băutura.

ADINA : Cine e nebunul?

MARTIN : Aruncă arma!

ADINA : Aruncă arma!

FILIP : N-am nici o armă. Am avut cîndva un pistol, e adevărat. Dar l-am aruncat de mult. Nu trebuie să vă faceți griji. Și nici să vă fie teamă de ceva. Și nici prietenul meu n-are armă. Totul e-n regulă, nu-i așa?

ADINA : Stai aici în gară și ascunzi un nebun. Știi că ești pasibil de pedeapsă? Sper că știi lucrul ăsta. Ieșiți afară, la lumină! Hai!

MARTIN : Aruncă arma!

ADINA : Aruncă arma! Ieșiți la lumină! Ajutor!

FILIP : Nu trebuie să vă neliniștiți, doamnă. Nu vi se poate întîmpla ab-

solut nimic. O să ieșim la lumină. Dacă ți-neți neapărat. O să ies chiar acum.

MARTIN : Stai ! Filip ! Stai !

FILIP : De ce ? N-are nici un rost. Speriem fata degeaba.

MARTIN : Stai ! Filip ! Stai !

FILIP : De ce, bătrîne ? Nu ți se pare că tremură de frică ? Mie mi se pare. Înțelege ? A dat în gară de doi necunoscuți. Într-o gară pustie. Și mai știe și povestea asta cu evadatul. Și i s-a făcut frică.

MARTIN : Aruncă arma !

FILIP : De unde vrei să mai am armă ? Nu știi că am aruncat-o ? Nu le-am aruncat împreună ?

MARTIN : Nu tu, ea.

FILIP : Ea ? Fata asta ?

ADINA : Ieșiți la lumină ! Altfel, trag !

FILIP : Nu e bine să tragi. Se poate întâmpla orice. Poți să și rănești pe cineva. Explică-i tu lucrul ăsta. Poate că are să te creadă.

MARTIN : N-o să creadă nimic. Cunoscor marfa.

FILIP : Atunci, nu ne rămîne decît să ieșim la lumină. N-are nici un rost s-o speriem.

ADINA : Ieșiți amîndoi. În lumina de sub felinar. Și stați unul lingă altul. Hai !

MARTIN : Nu-ți dai seama ce urmărește ? Filip ! Stai !

FILIP : Nu înțeleg ce se petrece aici. Cred că ai uitat să-mi spui ceva, bătrîne. Ar trebui să găsim un echi-libru. Și să nu mai țipăm unul la altul, ca disperatii. Ții minte ce bine a fost cînd am băut primul pahar ? E o amintire plăcută, nu-i așa ?

ADINA : Stai ! (*Umbră lui Martin s-a legănat și a dispărut undeva. Pe urmă s-a legănat din nou și iar a dispărut undeva.*) Ajutor ! (*Și atunci a tras. Dar probabil că n-a nimerit pe nimeni, pentru că s-a făcut liniște.*)

MARTIN : Aruncă arma, femeie nimer-nică. Filip ! Nu te mișca ! Aruncă arma !

ADINA : Ajutor !

FILIP : Am găsit ! Pină la urmă, e un lucru foarte simplu. Întotdeauna se întâmplă așa. Aruncă arma, domnișoară. Așa am făcut și noi. N-a lipsit mult să scoatem și noi pistoalele. Dar le-am aruncat. Și totul a devenit simplu. Înțelege ? Ești o fată tină-ră și nu se poate să nu înțelegi.

ADINA : M-ași așteptat aici ? Cine e nebulul și cine e complicele ?

MARTIN : Stai !

FILIP : Eu ?

MARTIN : Nu tu ! Stai ! Știi cine sînt eu ? Eu sînt... Gata. S-a dus. Păcat, Filip. Mare păcat.

(*Pe urmă lucrurile au devenit, desigur, mult mai limpezi. Pe urmă, toate devin*

limpezi. Adina a reușit, totuși, să găsească comutatorul. Și toată gara a fost inundată de lumină. Martin nu era prea departe de ea. La vreo doi pași. Dacă Adina mai întîrzia puțin, Martin ar fi ajuns primul la comutator. Poate că a fost o chestiune de cîteva secunde.)

ADINA : El e ! El e ! (*Și a început să tragă. Cred că n-a fost nevoie să tragă toate gloanțele. Probabil că n-a fost nevoie decît de primul. Pentru că a fost limpede că Filip a fost omorît de primul glonț. Celelalte n-au făcut decît să-l împiedice să cadă mai repede.*)

El e ! El e !

MARTIN : I-ai văzut fotografia ?

ADINA : Sigur. Dumneata n-ai văzut-o ?

MARTIN : Nu te interesează !

ADINA : Uite-o ! Uite-o aici !

(*Într-adevăr, pe zidul gării e prinsă o poză mare a lui Filip. Și sub poză e scris cu litere mari : EL E NEBUNUL.*)

MARTIN : El o fi stins lumina. Aici. În gară.

ADINA : E limpede.

MARTIN : Pe urmă, toate sînt limpezi.

ADINA : Am salvat orașul. Sînt sigură că l-am salvat. Poate, nu numai orașul. Poate, mult mai mult. Nu e exclus să fi reușit să fugă, nu-i așa ? E foarte curios. Ce simplu poți să salvezi un oraș... Sau, poate, chiar mai mult decît un oraș.

MARTIN (*e aproape un monolog interior*) : Am întîrziat puțin. Cred că a fost o chestiune de cîteva secunde. (*O privește fix pe Adina.*) Și atunci n-ai fi pus mina pe intrerupător. N-ai fi avut cum.

ADINA (*n-a priceput nimic*) : Ai vrut să aprinzi dumneata lumina ? (*E amuzată.*) Și eu, care am crezut că dumneata ești nebulul... Cînd ai început să te furișezi. De asta am și tras. Îmi pare bine că nu te-am nimerit.

MARTIN : N-am vrut să aprind lumina. Am vrut să te goneșc de lingă comutator. N-am vrut să-l vezi pe Filip.

ADINA (*e fermă pînă la capăt*) : Te-aș fi împușcat. Și tot aș fi pus mîna pe comutator.

MARTIN (*cu dispreț*) : Ei, lasă. Eu nu sînt așa de naiv ca Filip.

ADINA (*privindu-l cu atenție*) : Cred că ar trebui să te arestez. Pentru complicitate cu nebulul.

MARTIN (*și mai mult dispreț. Chiar un fel de silă*) : Fă-mi mie plăcerea asta. Și spune-i Filip. E, totuși, un mort. Cred că n-a fost nevoie să tragi toate gloanțele. N-a fost nevoie decît de primul. Celelalte n-au făcut decît să-l împiedice. Să-l împiedice să cadă mai repede.

- ADINA (*aproape matern*): Trebuie, totuși, să te arestez. Te rog să nu te superi.
- MARTIN (*scîrbit*): Lasă. Nu mă mai aresta. Prea vrei să le salvezi pe toate. Numele meu este Martin. (*E sigur că nu e nevoie să spună mai mult.*)
- ADINA (*alb*): Îmi pare bine. Al meu este Adina. (*Revelație.*) Martin? Așa ai spus? Martin?
- MARTIN (*scîrbit*): Da.
- ADINA (*mult entuziasm*): Dumneata ești Martin?
- MARTIN (*și mai scîrbit*): Da. De câte ori trebuie să-ți spun? Taci din gură! Nu mai bate cîmpii. Cunosc cîntecul — „ah, Martin, vai Martin“. (*Se întoarce cu spatele la Adina.*) Ești înaltă și suplă?
- ADINA (*derutată*): Nu știu. De ce?
- MARTIN (*dialog între surzi*): Nimic. Te-am întrebât și eu, așa.
- ADINA (*sincer*): Îmi pare rău că nu te-am recunoscut dintr-o dată. Am făcut o mare greșeală.
- MARTIN (*scîrbit*): Te-am rugat să nu bați cîmpii.
- ADINA (*început de cochetărie*): Ai fost în mare pericol.
- MARTIN (*uluit de prostia ei*): Cu Filip?
- ADINA (*didactic*): Da. E foarte viclean. A stins lumina. Ca să nu i se vadă poza. Nici fața.
- MARTIN (*dialog între surzi*): A fost foarte plăcut. Lumina venea de undeva de jos și de deasupra. Iar din mijloc venea întunericul. Și, din cauza asta, toată gara era plină de pete. (*Se întoarce cu fața la Adina.*) Ce te uiți așa la mine?
- ADINA (*uluită și derutată*): Ai spus un lucru foarte frumos.
- MARTIN: Am povestit. Am povestit ce-a făcut Filip. (*Din ce în ce mai scîrbit.*) Du-te și spune-le că s-a rezolvat totul. Că dumneata ești cea care ai rezolvat toate lucrurile astea încurcate. Că ai salvat tot ce era de salvat. Și că eu pot să depun mărturiile necesare.
- ADINA (*emoționată*): Mulțumesc.
- MARTIN: Să comunice la Pavilionul violet. Și să spună să vină să-l ia. Pe Filip. În fine, să facă tot ce e de făcut. (*O privește atent. Un început de amenințare.*) Te cheamă Adina?
- ADINA (*nu pricepe nimic*): Da!
- MARTIN (*amenințarea e aproape certă*): E un nume sau o poreclă?
- ADINA (*continuă să nu înțeleagă nimic*): Un nume. N-am avut niciodată porecle.
- MARTIN (*cu regret*): Ești o fată frumoasă. Probabil, din cauza asta n-ai avut porecle. Martin, însă, e o poreclă. O poreclă destul de caraghioasă. S-a lipit de mine. N-are importanță. (*Alb.*) Du-te, Adina.
- ADINA (*o speranță cochetă*): Aș vrea să ne mai întîlnim. Dacă n-ai nimic împotriva.
- MARTIN (*uluit de prostia ei*): Noi doi?
- ADINA (*aproape tandru*): Da. Dacă nu te deranjează.
- MARTIN (*încet*): Dacă nu mă deranjează?
- ADINA: Da. Mi-ar face multă plăcere.
- MARTIN: Bine. Las' că te găsesc eu.
- ADINA: Cînd?
- MARTIN (*amenințarea e cristalizată*): Cît de repede. O să rezolv eu chestia asta.
- ADINA: Poate, miine?
- MARTIN (*scîrbit*): Poate. Du-te, Adina. Adina te cheamă, nu-i așa? Mi se pare că aștia au dat un fel de alarmă. Să nu se-ntimple ceva.
- ADINA: Bine. M-am dus. Rămîne pe miine?
- MARTIN (*după o clipă de gîndire. Rostește aproape o sentință*): Da. Pe miine.
- ADINA: Unde?
- MARTIN: Tot aici.
- ADINA: În gară?
- MARTIN: În gară.
- ADINA: Pe miine.
- MARTIN (*sentința e definitivă*): Pe miine.

(*Și Adina a plecat. Avea un mers ușor și elegant. Martin a stat un timp nemîșcat, pe urmă s-a apropiat de Filip, s-a uitat la el și s-a dus mai departe. În locul acela de sub difuzor unde erau sticla și cele două pahare de viaaj. S-a așezat pe beton, și-a turnat un pahar și l-a băut.*)

Încolo nu erau decît betonul, bucata de șină, bucata de piatră, felinarul și difuzorul. Și, din difuzor a izbucnit deodată o muzică veselă. Foarte veselă. Poate a izbucnit prea repede. Poate a fost prea veselă. Deși...

CORTINA

naftalină" (Teatrul „Nottara“); „Un pahar cu sifon“ (Teatrul de Stat din Arad); „Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrână“ (Teatrul Giulești); „Într-un bazar sentimental“ (Teatrul Municipal din Ploiești); „Copiii soarelui“ (Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași); „Dialoguri între exilați“ (Teatrul Municipal „Maria Filotti“ din Brăila); „Soldatul necunoscut și soția lui“ (Teatrul Dramatic din Brașov); „Agava“ (Teatrul de Nord din Satu Mare — secția română); „Cui i-e frică de Virginia Woolf?“ (Teatrul „A. Davila“ din Pitești); „Frumoasa Yu“ (Teatrul German de Stat din Timișoara); „Tip și Top“ și „Gulliver în țara păpușilor“ (Teatrul de păpuși din Tîrgu Mureș); „D-ale carnavalului“ și „Trandafirul și Coroana“ (I.A.T.C.). Semnează: MAGDALENA BOIANGIU, ALEXANDRU CALINESCU, DUMITRU CHIRILĂ, MIHAI CRIȘAN, VALERIA DUCEA, ANTOANETA C. IORDACHE, MIRA IOSIF, DINU KIVU, CONSTANTIN PARASCHIVESCU, CONSTANTIN RADU-MARIA, PAUL TUTUNGIU, DAN WEIL p. 60

VIITORUL ROL

MARIA MARIN: Coca Bloos și Ștefan Iordache . . p. 80

TRIBUNA ACTORULUI

OLGA TUDORACHE: Actorul — creator al timpului său p. 82

DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ ÎN LUME

ADRIAN GIURGEA: „Zamolxe“ de Lucian Blaga la Budapesta p. 84

TV

CONSTANTIN RADU-MARIA: „Stilpii societății“ de H. Ibsen p. 86

TEATRUL RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU: Altfel, despre speranță p. 87

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

VIRGIL MUNTEANU: Zilele teatrului sătesc . . p. 88



AMZA SĂCEANU: Arta, ca mijloc de comunicare și mai bună cunoaștere între oameni (II) . . p. 90

NOTE DE LECTURĂ

ROMULUS VULCĂNESCU: Teoria limbajului și teatrul la Henri Wald p. 94

CARTEA DE TEATRU

MIRCEA GHIȚULESCU: „Teatrul — istorie și actualitate“ de Constantin Cubleşan p. 95

MIHAI DIMIU: „Contribuții la istoria teatrului românesc..“ de George Franga p. 96

TURNEE PESTE HOTARE

T.S.: Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca în R. P. Ungară p. 97

REDACȚIA ȘI ADMINISTRATIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7

Tel: 14.35.88 și 14.35.58

Foto: Ileana Muncaciu

<p>EXCELSIOR farsă de LEONIDA TEODORESCU</p>
--

. p. 98



colocviile revistei

TEATRUL



1. VALORIFICAREA SCENICĂ A DRAMATURGIEI ORIGINALE



martie 1980

