

# TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

## 2050

### întîlnirea cu istoria

VIRGIL CÂNDEA, MIRCEA MUȘAT, IONUȚ NICULESCU,  
CRISTIAN POPIȘTEANU și ION ZAMFIRESCU

**FESTIVALUL  
NAȚIONAL  
„CÎNTAREA  
ROMÂNIEI”**

- Birlad
- Tîrgoviște
- Constanța

**Opinii  
despre  
stagiunea  
1979=1980**

O dramă inedită de  
**MARIN PREDA:**  
„Tineretea lui  
Moromete”

**Învățămîntul  
teatral — promoția  
'80**

*Semnează :*  
Margareta Bărbuță, N. Carandino,  
Al. Călinescu, Dumitru Chirilă,  
Paul Cornel Chitic, Mircea Deac,  
Valeria Ducea, Dan Jitianu,  
Dinu Kivu, Virgil Munteanu,  
Florian Potra, Valentin Silvestru,  
Florin Tornea, Paul Tutungiu,  
Henri Wald și alții

**Prezențe  
teatrale  
românești  
în lume ■  
Meridiane ■  
Oaspeți străini**

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

Redactor-șef

**RADU POPESCU**

Redactori-șefi adjuncți

**FLORIN TORNEA**

**THEODOR MĂNESCU**

## 15 ANI DE LA CONGRESUL AL IX-LEA AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Reuniunea solemnă a Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., Consiliului de Stat și gu- vernului. Din cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU . . . . .	p. 1
* * * Idei-forță . . . . .	p. 4

## 2050 DE ANI DE LA ÎNTEMEIEREA PRIMULUI STAT DAC CENTRALIZAT ȘI INDEPENDENT

CRISTIAN POPIȘTEANU : Întîlnirea cu Istoria . . .	p. 6
MIRCEA MUȘAT : Istoria patriei în consens cu istoria umanității . . . . .	p. 7
VIRGIL CÂNDEA : Cultură și istorie . . . . .	p. 10
ION ZAMFIRESCU : Citeva scrutări în teatrul nostru istoric . . . . .	p. 12
IONUȚ NICULESCU : Dacia dramaturgului Eminescu	p. 16

## FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

DINU KIVU : Colocviul regizorilor din teatrele dra- matice (Birlad) . . . . .	p. 19
N. CARANDINO : Festivalul de teatru istoric (Tir- goviște) . . . . .	p. 23

## IDEI LA RAMPĂ

HENRI WALD : Creație și receptare . . . . .	p. 25
---	-------

## FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

V. D., STAN VLAD : Teatrul muncitoresc Platforma Măgurele, Teatrul muncitoresc „Semănătoarea”, Teatrul din Săcele . . . . .	p. 29
---	-------

☆

I. N. : „Rampa“, acum 50 de ani (iulie 1930) . . .	p. 31
MIRCEA RAREȘ : Cenaclul dramaturgilor (5) . . .	p. 32

## OPINII DESPRE STAGIUNEA 1979—1980

Articole semnate de VALENTIN SILVESTRU, MAR- GARETA BĂRBUȚĂ, VALERIA DUCEA, PAUL TUTUNGIU . . . . .	p. 36
---	-------

## FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

VALERIA DUCEA : Săptămîna teatrelor de pă- puși (Constanța) . . . . .	p. 59
ION ZAMFIRESCU : Cuvînt de prietenie către păpu- șari . . . . .	p. 61

☆

FĂNUȘ BĂILEȘTEANU : Cartea de dramaturgie . .	p. 64
---	-------

## ÎNVĂȚĂMÎNTUL TEATRAL

O nouă promoție. Semnează : MAGDALENA BO- IANGIU, ION CHEREJI, TEODOR SUGAR . . . . .	p. 66
--	-------

☆

I. N. : „Rampa“, acum 50 de ani (august 1930) . .	p. 74
---	-------

## SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Colloquy-fiction . . . . .	p. 75
--	-------

☆

PAUL TUTUNGIU : O convorbire cu dramaturgul Mehes György . . . . .	p. 76
---	-------



Numai acționind în ambele sensuri și ținând seama de dezvoltarea concomitentă a tuturor laturilor — atât materiale, cât și spirituale — vom reuși să mergem ferm înainte, să înfăptuim Programul, să asigurăm înaintarea neabătută spre societatea comunistă !

**A**vem deci datoria să facem totul pentru a fi și mai activi pe plan internațional, pentru a aduce o contribuție tot mai însemnată la înfăptuirea Programului partidului, a hotărârilor Congresului al XII-lea, la realizarea unei politici internaționale democratice, de deplină egalitate între toate națiunile lumii.

**V**a trebui să facem și în viitor totul pentru a contribui la întărirea unității de tip nou a partidelor comuniste și muncitorești, a colaborării cu socialiștii, cu mișcările de eliberare, cu alte partide și forțe democratice, cu masele largi de pretutindeni, conștienți că garanția asigurării unei politici de destindere și pace, de independență națională constă tocmai în întărirea unității și solidarității în lupta comună a acestor forțe.

**D**oresc să subliniez că am încercat să fac totul pentru a justifica încrederea partidului, încrederea colectivă a Comitetului Central, a Comitetului Politic Executiv, încrederea maselor populare, a poporului însuși, acționind în spiritul năzuințelor sale de dreptate socială și națională. de înfăptuire a unei societăți socialiste avansate, care să asigure națiunii noastre, omului deplina libertate, manifestarea deplină a personalității umane. Dacă ar trebui, tot așa, să încep de la Congresul al IX-lea sau de cînd am intrat în mișcarea revoluționară, aș merge pe același drum, aș acționa în același spirit. Voi face totul și în viitor pentru a răspunde încrederii partidului, a poporului, pornind de la faptul că, fiind comunist, fiind revoluționar, pentru mine nimic nu este mai presus decît interesele poporului, cauza libertății sale, a progresului său, a realizării socialismului și comunismului, a asigurării unui nivel de viață, material și spiritual, tot mai înalt, a dezvoltării continue a patriei, a întăririi independenței și suveranității României socialiste.

**F**orța noastră a constat și constă în unitatea partidului, în munca colectivă, în felul în care poporul a urmat partidul. Viitorul înfăptuirii Programului constă în unitatea partidului, în creșterea rolului său de forță politică conducătoare, în realizarea neabătută a principiilor conducerii democratice, a participării maselor la conducere, pentru că numai cu poporul, strîns unit în jurul partidului, avem garanția unei politici juste. Oamenii au un rol important în măsura în care slujesc poporul, sînt revoluționari și servesc cauza partidului, a socialismului și comunismului.

19 iulie 1980

mesajul, felicitările și urările adresate, a luat cuvîntul tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU.

Puternică reafirmare a ideilor și conceptelor profund științifice, revoluționare, care au călăuzit și călăuzesc înaintarea României pe drumul gloriei al socialismului și comunismului, amplă și strălucită analiză a celor 15 ani de activitate care s-au scurs de la Congresul al IX-lea, a căilor de acțiune în vederea înfăptuirii cu succes a obiectivelor stabilite de Congresul al XII-lea, a Programului

partidului, cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu a fost urmărită cu deosebită atenție și aprobare de toți cei prezenți, fiind subliniată cu îndelung și puternice aplauze.

Cu sentimente de aleasă stimă și prețuire față de secretarul general al partidului, membrii Comitetului Politic Executiv, toți ceilalți tovarăși prezenți la reuniune l-au felicitat cu căldură pe tovarășul Nicolae Ceaușescu pentru activitatea și contribuția inestimabilă la elaborarea politicii interne și externe a partidului și statului, la făurirea societății socia-

liste multilateral dezvoltate. Ei l-au îmbrățișat cu respect și dragoste, urîndu-i din inimă ani mulți fericiri, multă putere de muncă, exprimîndu-și convingerea că, sub conducerea glorioasă a nostru partid, a secretarului său general, poporul nostru va transpune în viață cu succes hotărârile istorice ale Congresului al XII-lea, obiectivele pe care Programul partidului le-a pus în fața comuniștilor, a tuturor oamenilor muncii, spre binele și prosperitatea întregului nostru popor, spre gloria patriei noastre socialiste.

# I d e i - f o r ț ă

Oamenii înflăcărați de marile idei avansate ale epocii sînt capabili de fapte menite să rămînă adînc încrustate în cartea de aur a istoriei. Astfel de oameni trăiesc în România socialistă.

Iar ideile, care îi însuflețesc în grandioasa epopee a construcției socialiste, sînt ideile conducătorului iubit și stimat, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a cărui activitate clocotitoare — teoretică și practică —, al cărui exemplu personal, fără egal și fără precedent, justifică pe deplin, spre satisfacția unanimă, istorica hotărîre a celui de-al IX-lea Congres, reînnoită de congresele ce au urmat, de a-i fi încredințat cirna partidului și a țării.

Dintotdeauna, aprecia secretarul general al partidului, la Reuniunea solemnă consacrată aniversării Congresului al IX-lea, partidul nostru și-a îndeplinit cu cinste misiunea istorică. De fapt, dacă ne gîndim bine, cîte, oare, au fost, în istoria modernă a României, partidele care să fi avut cu adevărat o misiune istorică, obiectiv necesară? De la revoluționarii pașoptiști și ai unirii din 1859, de la făuritorii independenței de stat și cei ai României întregite, doar partidul clasei muncitoare, întemeiat la finele secolului trecut și devenit, la începutul celui de-al 3-lea deceniu al acestui veac, partid comunist, a avut de purtat pe umerii săi uriașa povară a unei misiuni istorice. Or, acest partid a avut și are mîndria de a fi condus poporul la victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, el a determinat, potrivit voinței maselor, amplul proces revoluționar care a condus la instaurarea, pe vecie, a puterii poporului, la lichidarea exploatării omului de către om, la înfăptuirea unei noi societăți. Această ruptură radicală cu trecutul, suma uriașelor cuceriri revoluționare, această permanentă proiectare pe orbita viitorului, căci revoluția e continuă schimbare, sînt opera acestui partid, cel dintîi, în istoria patriei, consecvent revoluționar, consecvent cu propriul său program, programul marxist-leninist, îmbogățit creator, în primul rînd prin gîndirea lui Nicolae Ceaușescu, aplicat creator la condițiile specifice ale României.

Poporul, aprecia de asemenea tovarășul Nicolae Ceaușescu, eroica noastră clasă muncitoare, țărănimea, intelectualitatea, indiferent de naționalitate, iată cei care, prin muncă și luptă, urmînd neabătut politica internă și externă a partidului, au înfăptuit și înfăptuiesc cu abnegație programul partidului. Nici nu e de mirare — chiar dacă unii comentatori străini se miră —, pentru că de înfăptuirea integrală a acestui program depind consolidarea și dezvoltarea victoriilor de pînă acum, afirmarea unei noi calități a muncii și a vieții, a capacităților creatoare multilaterale ale fiecărui om, amplificarea drepturilor și libertăților cetățenești, aprofundarea democrației socialiste, pe terenul promovării umanismului deplin, sub steagul de nebiruit al independenței și suveranității naționale. De înfăptuirea integrală a acestui program depinde intensificarea, atît de



necesară, a contribuției României la lupta pentru pace și dezarmare, pentru o nouă ordine, democratică, a vieții internaționale, pentru dreptul popoarelor de a-și hotărî singure soarta, așa cum o doresc, fără nici un amestec din afară. De înfăptuirea integrală a acestui program depinde — ceea ce este foarte important nu numai pentru intelectualitate, ci pentru întregul popor — creșterea contribuției geniului creator românesc la schimbul internațional de valori materiale și culturale, afirmarea spiritualității românești în lume.

Condiția sine qua non a împlinirii acestor deziderate, proprii omeniei românești, este unitatea.

Unitatea poporului în jurul partidului. Unitatea poporului cu partidul. Unitatea poporului și a partidului în jurul marelui nostru conducător. Unitate de neclintit, de neștirbit, fără rezerve și fără istov.

Unitate care înseamnă unanimitate. Unanimitatea cu care întregul popor a aprobat, cu deplină satisfacție, întâlnirea tovarășului Nicolae Ceaușescu cu președintele Franței Valéry Giscard d'Estaing, și aceea cu tovarășul Leonid Ilici Brejnev, întâlniri care au pus puternic în lumină, din nou, coordonate esențiale ale politicii externe românești. Unanimitatea cu care întregul popor aprobă, cu deplină încredere în viitor, Declarația- Apel a Marii Adunări Naționale, Consiliului de Stat și guvernului către toate popoarele, toate statele din Europa, pentru reluarea și amplificarea politicii de destindere, dezarmare și pace.

An bogat în importante semnificații este acest an, 1980. Aniversăm 2050 de rotații ale pământului în jurul soarelui de când Burebista a întemeiat primul stat dac independent și centralizat. Aceste locuri, străjuite de Carpați, de Dunăre și de mare, au cunoscut de timpuriu contactul dintre civilizațiile antichității, îndeosebi dintre aceea dacă și aceea romană, aici s-a format poporul romano-dac, poporul român, aici și-a menținut el vatra mai mult decât bimilenară, împotriva tuturor vicisitudinilor. Nimeni nu îndrăznește să afirme azi că francezii nu ar fi galo-romani, că spaniolii n-ar fi de sorginte latină, în schimb etnogeneza poporului român, asemănătoare celei a tuturor popoarelor moderne din Europa, ce se trag „de la Rîm“, este pusă de unii răuvoitori sub semnul întrebării, fără argumente, fără date, fără fapte. Zadarnic, pentru că istoria are întotdeauna ultimul cuvânt. Nu ne lăsăm însă angajați în dispute sterile, ci rămînem noi înșine, vorbim limba noastră, ridicăm tot mai sus drapelul nostru, afirmăm în lume tot mai strălucitor numele țării, România, nume în care, așa cum spunea Arghezi, litera romană și-a găsit în sfîrșit locul cuvenit.

Aniversăm, tot în acest an, 36 de veri de când steagul de flacără și purpură al lui August și tricolorul pașoptist, îngemănate, veghează majestuos munca rodnică, pacea și liniștea întregii națiuni.

Și, tot în acest an, am aniversat un deceniu și jumătate de când Congresul al IX-lea, alegîndu-l în fruntea partidului pe Nicolae Ceaușescu, a deschis larg drumul, nu neted, nu ușor, dar singurul pe care, mergînd, ne-am regăsit pe noi înșine, ca patrioți și comuniști, drumul democrației socialiste și al independenței naționale.

Nu sînt, acestea, aniversări formale, „oficiale“, cum sînt atîtea altele în lume, care nu spun nimic nimănui. Sînt născute din însăși vrerea națiunii, a întregului popor și a întregului partid. Prin ele, ca și prin munca noastră, ca și prin unitatea noastră, adresăm lumii tulburătorul nostru mesaj, moștenit din vechime, reafirmat de primii revoluționari proletari, întărit, ca nicicînd înainte, prin uriașa personalitate a lui Nicolae Ceaușescu : „Sîntem și rămînem !“

„T“

## Întâlnirea cu Istoria

În mulțimea de fenomene, procese, transformări, mutații, tendințe, care străbat viața națiunilor și a lumii în a doua jumătate a secolului nostru, istoria poartă, pe lângă numeroase alte trăsături, pecetea accelerației cu care ele se produc. Se poate spune că nimic sau aproape nimic din viața societăților omenești, care vor pătrunde în mileniul al treilea al erei noastre, nu scapă și nu se poate sustrage acestui ritm, în care merge înainte acum istoria. Fiind determinat de cele două procese revoluționare fundamentale ale acestor ani — revoluțiile sociale și naționale din numeroase țări, procesul revoluționar de creare a unei noi societăți, pe de o parte, și gigantica revoluție științifico-tehnică, o a doua revoluție industrială, care avansează în cele mai întinse zone ale producției, pe de alta — ritmul istoric nu se înfățișează însă ca o autostradă cu sens unic. El poate fi puternic determinat de sensul spre progres social-istoric sau, dimpotrivă, poate, în pofida unor aparențe, să se strecoare doar pe lângă vectorii săi.

Pentru noi, românii, cu o lungă istorie, marcată de luptele pentru salvarea libertății și independenței acestei țări și, totodată, de efortul lăuntric spre dreptate economică și politică, ritmul istoriei contemporane și-a început pulsațiile odată cu victoria insurecției din august 1944, strălucit debut al revoluției de eliberare socială și națională antifascistă și antiimperialistă, eveniment de epocală răscruce în istoria românească, dar, trebuie neapărat să o spunem, și eveniment de seamă al istoriei europene și universale.

Pentru partidul revoluționar al clasei muncitoare din România, ale cărui rădăcini apar în istoria acestui popor încă de acum aproape nouă decenii, marea revoluție, care a început în 1944, a însemnat și începutul epocii în care a fost investit să conducă nemijlocit țara. Se poate afirma, cu deplină certitudine, că nu a existat, în întreaga istorie a României, un alt partid care să se identifice pe de-a-ntregul cu interesele, nevoile și aspirațiile maselor de oameni ai muncii români, germani, maghiari, evrei, sirbi și de alte naționalități, cum a făcut-o și o face Partidul Comunist Român.

Și, dacă vorbim de ritmul în care se desfășoară istoria contemporană, istoria socialistă a României, e locul să spunem că, și aici, de o importanță capitală, vitală pentru întreaga noastră operă de făurire a unei societăți noi, a fost cel de-al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român, ținut în vara anului 1965, congres la care în fruntea partidului a fost ales tovarășul Nicolae Ceaușescu. Putem spune, cu toate temeuriile: dacă în România procesul revoluționar se desfășoară la parametrii care au asigurat țării libertatea, demnitatea, independența și un recunoscut prestigiu în rindul națiunilor lumii, dacă revoluția științifico-tehnică își găsește un larg cîmp de afirmare, dacă țara noastră și-a dobindit un loc de notorietate mondială în lupta pentru pace, securitate, dezarmare, cooperare și înțelegere internațională, aceasta s-a datorat liniei politice a Congreselor IX—X—XI—XII, Programului P.C.R. de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism.

Cei 15 ani de istorie multiplu revoluționară, 1965—1980, dau, totodată, întreaga măsură a virtuților și tradițiilor poporului nostru.

Exponent admirabil al corelației dialectice indisolubile dintre conducător și poporul său, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ridicat la cirma partidului și a patriei de voința unanimă și de dragostea conștientă a întregului partid, a întregii națiuni, a făcut și face să strălucească idealul civilizației socialiste și comuniste românești, printr-o proiectare a tuturor valorilor naționale trecute și prezente într-o nouă dimensiune, universală.



Cu exemplara sa personalitate, secretarul general al partidului, intiiul preşedinte al românilor, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, a făcut şi face o operă de gândire şi de acţiune revoluţionară de o valoare unică, prin care geniul românesc se ilustrează definitiv în contemporaneitate. Personalitate remarcabilă pe care naţiunea română o dăruieşte lumii întregi, preşedintele republicii noastre, Nicolae Ceauşescu, a dat noi dezlegări, prin interpretările sale marxiste, unei suite de probleme nodale ale istoriei poporului român şi omenirii, subliniind neconţinut rostul de punte a prieteniei şi colaborării trainice între toate popoarele ce revine ştiinţelor istorice, depozitare ale experienţelor şi învăţămintelor celor mai de preţ ale trecutului umanităţii. Volumul Istoria partidului şi a patriei în opera preşedintelui Nicolae Ceauşescu este, din acest punct de vedere, deschizător de orizonturi istoriografiei noastre şi, totodată, o culme a spiritualităţii româneşti. Făuritor de istorie, pasionat al istoriei, filozof al istoriei, Nicolae Ceauşescu ne racordează de 15 ani, prin direcţionarea dezvoltării creaţiei materiale şi spirituale româneşti, la ritmurile cele mai înalte ale devenirii umane şi istorice. Profesind o gândire la nivelul celor mai avansate cuceriri ale minţii omenieşti din ultimele decenii ale mileniului nostru, o gândire de rigoarea ştiinţifică a materialismului dialectic şi istoric, cu o viziune ce îmbrăţişează vastitatea fenomenelor istorice contemporane naţionale şi la scară planetară, preşedintele României socialiste dezvoltă sensul major al prodigioasii sale activităţi şi a întregii construcţii politice, sociale, economice şi culturale româneşti, atunci când susţine, în aprobarea întregului partid şi a întregului popor :

„Ca şi pînă acum, voi acţiona pentru a înfăptui socialismul în adevărata lui lumină, pe baza principiilor umanitare, socialismul şi comunismul de omenie ! Aceasta este condiţia esenţială pentru ca socialismul să se afirme drept cea mai umană, superioară societate din lume. Noi, naţiunea noastră, poporul nostru, cînd vorbim de om, de omenie, vorbim de Om cu O mare, pentru că e om acela care-şi serveşte patria, care nu o trădează niciodată ! Voi face totul ca socialismul şi comunismul nostru să fie de omenie !“

Sînt aceste cuvinte expresie a celei mai responsabil umane filozofii a unei societăţi în care şi arta, literatura, teatrul îşi găsesc şi regăsesc menirile lor adevărate.

---

# 2050

---

■ MIRCEA  
MUŞAT

## Istoria patriei în consens cu istoria umanităţii

Istoria — cartea de căpătii a fiecărei naţii, cum o definea marele istoric şi revoluţionar democrat Nicolae Bălcescu — a ocupat, întotdeauna, un loc aparte în gândirea, acţiunea şi fapta poporului român. În virtutea ei, poporul nostru şi-a desluşit sensul devenirii istorice, şi-a fundamentat drepturile lui în vatra strămoşească, şi-a apărat şi dezvoltat comorile culturii materiale şi spirituale. Pentru slujirea ei, marii cărturari ai neamului au trudit cu mintea, inima şi pana, pentru apărarea drepturilor imprescriptibile, s-au jertfit marii conducători de ţară şi de oşti, au luptat masele de ţărani, tîrgoveţi, toate forţele de bază ale naţiunii române.

Activitatea teoretică şi practică pe care o desfăşoară preşedintele ţării noastre, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, în vastul program al prezentului şi viitorului patriei, încorporează şi magistrala sa contribuţie la dezvoltarea ştiinţei istorice româneşti. Ctitor de istorie naţională, preşedintele ţării noastre s-a impus şi se impune şi ca interpret magistral al valorilor ei fundamentale. Activitatea sa se

plasează, astfel, în prelungirea uneia dintre cele mai frumoase și mai bogate tradiții; tradiție pe care o ilustrează și o potențează în chipul cel mai strălucit. Nu există moment definitoriu al istoriei naționale asupra căruia secretarul general al partidului să nu-și fi spus cuvântul realist, cugetat și autorizat. Cu cutezanța gândirii sale științifice, profund revoluționare, asupra evoluției societății omenești, cu spiritul său creator în pătrunderea celor mai complexe probleme ale evoluției noastre istorice, cu viziunea sa asupra cursului legităților istorice, fundamentată pe cunoașterea materialismului dialectic, tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a aplecat asupra istoriei noastre naționale, i-a deslușit permanențele, i-a studiat drepturile, i-a detașat și i-a valorificat marile sensuri, confirmând noi dimensiuni, relații dialectice de nedespărțit: trecut-prezent-viitor. „**Cunoșcând istoria glorioasă a poporului nostru, luptele și sacrificiile înaintașilor noștri, strădaniile lor în perfecționarea creației materiale și spirituale — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu —, învățăm să prețuim și să iubim mai mult, mai profund cuceririle prezentului, să facem totul pentru a le dezvolta, pentru a făuri istoria nouă a patriei noastre, istoria socialismului**”.

Îndemnul de a scrie istoria așa cum a fost ea, nu după dorințele subiective, ale oamenilor, nu după conjuncturi, constituie o călăuză care a făcut și va face din știința istoriei o știință a adevărat revoluționară. În opera tovarășului Nicolae Ceaușescu n-au fost omise umbrele, eșecurile, limitele privind unele evenimente sau personalități istorice, dar, în același timp, au fost înălțate, la cotele lor reale, trăsăturile esențiale, momentele fundamentale care au durat temelii traice istoriei naționale, începând cu originile și vechimea poporului român, cu autohtonii săi în vatra străbună a Daciei, cu tradiția statală, de la a cărei întemeiere sărbătorim 2050 de ani, continuând cu luptele înaintașilor pentru păstrarea ființei naționale, a independenței și unității de stat, cu bătăliile sociale și de clasă, conduse de partidul comunistilor pentru înfăptuirea revoluției și construcției socialiste, pentru făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate. Într-o asemenea succesiune a veacurilor, istoria a gravat tradiția, a fundamentat prezentul și a prospectat viitorul. Într-o asemenea continuitate neîntreruptă, istoria a dat țării, la vremuri noi, oameni noi, oamenii epocii lor, care se contopesc cu marile momente ale istoriei naționale și, în același timp, personifică lupta maselor largi, a poporului, adevăratul făuritor de istorie. În această galerie a marilor conducători de țară — înțelepciunea de milenii, îmbogățită prin experiența secolelor de luptă pentru păstrarea ființei naționale și a gliei străbune, a conferit poporului român capacitatea de a-și alege omul de glorie la vreme de glorie —, se numără și tovarășul Nicolae Ceaușescu, făuritor de istorie, omul a cărui viață se contopeste întru totul cu patrimoniul material și spiritual al țării, cu viitorul României. Cu gândul la aceste adevăruri rostea tovarășul Nicolae Ceaușescu cuvintele minunate, pline de înțelepciune: „**Oare cum s-ar simți un popor care nu și-ar cunoaște trecutul, nu și-ar cunoaște istoria? Nu ar fi ca un copil care nu-și cunoaște părinții și se simte străin în lume? Fără îndoială că așa ar fi**”.

Prin gândirea tovarășului Nicolae Ceaușescu, întruchipată în vasta sa operă, istoria și-a redescoperit valențele de știință revoluționară a societății, a pus în lumină gloria și demnitatea trecutului, a deschis, într-o viziune largă, orizontul cercetării științifice spre contemporaneitate și viitor. „**...De milenii — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu — aici s-a născut poporul nostru și aici a trăit, a înfruntat multe greutăți dar și-a păstrat ființa, și a dezvoltat-o până la nivelul de astăzi al națiunii noastre socialiste**”.

Subliniind importanța și sarcinile istoriei, ca știință de studiere a societății, tovarășul Nicolae Ceaușescu spunea: „**Prin esența sa, istoria este o știință revoluționară. De aceea și istoricii trebuie să militeze de pe poziții revoluționare și să dea o ripostă fermă, științifică, materialist-dialectică, acelor încercări ale unor istorici de peste hotare care se străduiesc — în neputința, și nu vreau să-i jignesc — dar poate unii în neștiința lor — de a demonstra că pe aceste meleaguri a fost un vid. Vidul nu pe aceste meleaguri a fost, ci, poate, în conștiința acestor istorici, care, servind interese străine de națiunile și popoarele lor, lucrind în interesul politicii imperialiste de dominație, încearcă, în continuare, ca și în trecut, să invenizeze și să dezbinе oamenii muncii de diferite naționalități**”.

Înfățișând sarcinile ce revin istoricilor români în cadrul pregătirilor ce au loc pentru cel de-al XV-lea Congres internațional de științe istorice, președintele Nicolae Ceaușescu spunea: „**Trebuie să avem în vedere că în problemele de istorie există puncte de vedere diferite, confruntări de idei și chiar încercări de denaturare a adevărului istoric. Tocmai de aceea sarcina istoricilor noștri este de a contribui activ la clarificarea acestor probleme pe baze științifice și, în același timp, de a da o ripostă fermă oricăror încercări de a falsifica istoria, de a denatura realitatea. Întotdeauna și în toate cazurile, toate problemele trecutului tre-**



buie să fie abordate în așa fel încât să ducă nu la ascuțirea divergențelor și contradicțiilor, ci la găsierea a ceea ce a fost și este comun, la sublinierea învățămintelor pe care trebuie să le tragem pentru prezent. Deși își propune să cerceteze trecutul, istoria — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — trebuie să pornească de la realitățile existente astăzi, pe care nimeni nu le mai poate schimba. Aceste realități arată că astăzi în Europa există națiuni independente, state care au granițe ce trebuie respectate — și orice punere în discuție a independenței și granițelor lor înseamnă o politică revanșardă, care nu ar duce decît la război. Tocmai de aceea trebuie să se combată orice încercări de a pune în discuție aceste realități existente astăzi în lume“.

În această ordine de idei, președintele Nicolae Ceaușescu, a indicat istoricilor români să abordeze problemele de istorie de pe pozițiile materialismului dialectic, pornind de la adevărul că istoria omenirii, a popoarelor, din cele mai îndepărtate timpuri, este strîns legată de condițiile de muncă, de viață, de dezvoltarea treptată a forțelor de producție ; în procesul muncii, oamenii s-au constituit în comunități mai mici sau mai mari ; în procesul muncii și al perfecționării mijloacelor de producție, în lupta cu natura, ei au învățat să lucreze împreună, să conlucreze și să gîndească la ceea ce trebuie să facă pentru a rezista tuturor vitregiilor, pentru a-și asigura o viață civilizată.

Pornind de la faptul că, uneori, se acordă o importanță prea mare unor momente și fapte istorice izolate, tovarășul Nicolae Ceaușescu a indicat cercetătorilor din domeniul istoriei să pornească de la condițiile generale în care s-a format și dezvoltat un popor sau altul, de la raporturile de conlucrare între popoare și strînsa interdependență a civilizațiilor. De la aceste considerente, a subliniat secretarul general al partidului, trebuie să pornim și în explicarea procesului istoric de dezvoltare a poporului român. În acest spirit trebuie să se releve vechimea culturii materiale și spirituale pe teritoriul patriei noastre ; momentele celē mai de seamă ale istoriei traco-geto-dacilor ; puternica înflorire economico-socială a statului dac în vremea lui Burebista și Decebal ; contactele largi și înrîurirea reciprocă dintre civilizația geto-dacilor și civilizația greacă, persană, romană ș.a. Studiind acest proces, oamenii de știință trebuie să pună accentul pe acele fapte istorice care au favorizat contacte de viață și influențe reciproce între populațiile acestor meleaguri, proces care a stat la baza formării națiunii noastre, a popoarelor din Balcani, a altor popoare învecinate. Trebuie să evidențiem ceea ce au realizat în comun popoarele noastre, faptul că civilizația lor este rodul conlucrării strînsă dintre ele. În același timp, sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, trebuie să se acorde o importanță deosebită combaterii argumentate, ferme, întemeiate pe o largă bază de informație științifică, a oricăror încercări de denaturare sau falsificare a proceselor istorice, a momentelor sau a rolului unor personalități marcante ale istoriei poporului român, precum și a unor realități și fenomene ale istoriei universale ; să se arate argumentat că dominația străină, știrbirea sau pierderea suveranității și independenței afectează grav dezvoltarea economico-socială a popoarelor, că înlăturarea dominației străine este o necesitate istorică și că orice încercări ar face puterile străine, acestea nu pot să oprească cursul dezvoltării istorice a fiecărui popor spre libertate și independență. În acest context, să se dea o ripostă fermă oricăror tendințe de a prezenta dominația imperialistă, colonialistă, de expansiune a marilor puteri, drept manifestări progresiste care ar fi venit în sprijinul dezvoltării popoarelor asuprite ; să se sublinieze dreptul popoarelor la autodeterminare, la o viață liberă și independentă. Să se prezinte argumentat, folosind documente istorice, că formarea națiunilor și a statelor naționale a jucat un rol de importanță istorică în progresul general, economico-social, al omenirii, că națiunea nu și-a încheiat rolul său, că națiunea și statul național sînt chemate să aibă, în continuare, un rol de mare însemnătate în societate, în lupta pentru progres social. În epoca noastră, arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, cînd națiunile s-au afirmat și se afirmă cu putere, în acest sens trebuie înțeleasă și problema naționalităților care se găsesc pe teritoriul unui stat sau altuia, ca rezultat al îndelungatei conviețuiri istorice.

Avem obligația — a arătat președintele Nicolae Ceaușescu — să ducem o asemenea politică, inclusiv în domeniul istoriei, încît să contribuim la crearea unui viitor al prieteniei și frăției tuturor popoarelor. În judecarea faptelor și evenimentelor istorice, să ținem seama de ceea ce trebuie să realizăm, de opțiunea noastră spre o politică generală de prietenie, de colaborare între popoare. Trebuie să fim fermi împotriva politicii imperialiste de forță, de dictat, pentru o politică de largă conlucrare economică, cultural-științifică, de egalitate și respect între toate popoarele. Numai așa, istoria va servi adevăratelor scopuri ale științei și, totodată, năzuințelor noastre socialiste, politice de dezvoltare a României, a popo-

rului nostru, asigurându-i un loc demn, egal în cadrul națiunilor socialiste, al tuturor națiunilor lumii.

Rezultatele cercetărilor istorice — relevă secretarul general al partidului — sînt de natură să ajute omenirea contemporană să înțeleagă mai bine legile obiective care guvernează societatea, necesitatea de a acționa în spiritul cerințelor progresului. De asemenea istoria este chemată să sprijine, prin concluziile sale, perfecționarea organizării societății de azi, relațiile dintre state și națiuni, concurența pașnică dintre popoarele planetei noastre.

În opera tovarășului Nicolae Ceaușescu se proiectează valorile tumultuoasei istorii multimilenare a poporului român. De gîndirea sa chibzuită și de activitatea sa clocotitoare se leagă marile realizări, înnoirile fundamentale ce au făcut din ultimii cincisprezeci ani perioada cea mai fructuoasă din întreaga istorie a țării, ridicînd pe culmi nemaiîntîlnite prestigiul României pe toate meridianele planetei noastre.

---

# 2050

---

■ VIRGIL  
CÂNDEA

## Cultură și istorie

*În urmă cu trei veacuri, îndemnînd, în predoslovia scrierii sale De neamul moldovenilor, din ce țară au ieșit strămoșii lor, la „cetitul cărților“, despre care considera „că nu ieste alta, și mai frumoasă, și mai de folos în toată viața omului zăbavă“, Miron Costin chema la cultivare prin lectură. El arăta deopotrivă scopul înalt al cărții care „departe lucruri de ochii noștri ne învață, cu acele trecute vremi să pricepem cele viitoare“. Era varianta românească a convingerii că istoria are rost de povățuitor (magister) al vieții, convingere formulată frumos de un cărturar care putea mărturisi, spre apusul său, „cu ce dragoste pururea la istorii, iată și pînă la această vîrstă“ făcuse „iscusită zăbavă“.*

*Pînă azi, orice reflecție despre cultură, fie ea asociată cu idei ca educația, intelectul, gustul, sensibilitatea, arta de a viețui etc., implică dimensiunea majoră, temporală a acestei opere umane, care îngemănează cultura cu istoria. La Congresul consacrat „Operei secolului XX“, la 31 mai 1952, André Malraux spunea în cuvîntul său: „Cultura ne apare deci, mai întîi, drept cunoașterea a ceea ce a făcut din om altceva decît un accident al universului“. Dar „ceea ce a făcut din Om“ patra de boltă a universului este un miracol de multe milenii, dintre care, ultimele cel puțin, sînt istorie. „Nu studiem istoria ca să ne descotorosim de ea — scria Etienne Gilson în Héloïse et Abélard —, ci ca să salvăm din neant tot trecutul care, fără istorie, s-ar îneca în neant, ca să facem ca ceea ce, fără istorie, n-ar mai fi nici măcar trecut, să renască la viață în acest unic prezent fără de care nu există nimic“. Istoria ne apare astfel drept fluviul mereu mai îmbelșugat în unde, care aduce biruințele, crea-*



țiile, dar deopotrivă înfringerile și erorile umane în marea uriașă de experiențe din care se adapă cultura, pentru a-l ajuta pe om ca „din cele trecute să pricieapă cele viitoare“.

Cultivându-se, omul își ascute judecata, facultatea supremă numită de grecii vechi diakrisis, de latini discretio, iar de bătrînii noștri „dreaptă soco-teală“. Este exercițiul de efort și sacrificiu, dar și de continuă înălțare și de bucurie a descoperirii, a cunoașterii, care pune în acțiune intelectul, pentru „lectura interioară“ a realităților și fenomenelor (dicitur enim intelligere quasi intus legere, a înțelege înseamnă a citi pe dinăuntru). Cultura, spun cărturarii, formează gustul artistic și literar, rafinează sensibilitatea, moderează pasiunile, educă voința și modelează caracterele. Omul învață prin cultură cea mai grea artă, aceea de a viețui potrivit adevărului, binelui și frumosului. Dar asemenea învățătura nu se formează ex nihilo, ci în solidaritate și continuitate cu generațiile anterioare, cu experiențele transmise de ele. Creațiile fiecărei noi vîrste de oameni se adaugă pe o bogată urzeală de modele, țesută, în timp, de istorie. Ea invită la reflecție : „Caută-te, dară, acum, cetitorule, ca într-o oglindă și te privește de unde ești...“ recomanda Costin în prefața cronicii sale. Istoria invită, deopotrivă, la cunoașterea corectă a omului și valorilor, create de om, prin înțelegerea genezei, ca și a finalității acestor valori. „Adevărata admirație este istorică“, spunea Renan. Iar Michelet : „A ignora istoria înseamnă să rămii pentru totdeauna copil“.

Epoca actualizării conștiinței naționale românești, secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, de la cronicari la Școala ardeleană, s-a desfășurat sub semnul operei conjugate a culturii și istoriei. Ureche și Costin, Cantacuzino și Cantemir, pînă la Inochentie și Samuil Micu, sau Chezarie al Rîmnicului au așezat pietre de vad acestei punți între fazele medievală și modernă ale cugetării și creației noastre.

Epoca formării statului român modern, a afirmării, independenței și desăvîrșirii unității lui, între 1821 și 1918 — mai puțin de un secol — a fost marcată, la fel, de cultură și istorie, de la Tudor Vladimirescu, Nicolae Bălcescu, Kogălniceanu și Cuza, pînă la Alecsandri, Eminescu, Xenopol, Iorga, Babeș, Nicolae Grigorescu, Hasdeu, Odobescu.

Epoca noastră, în care programul românesc prioritar — al unității naționale și independenței de stat — a fost desăvîrșit prin revoluția socială și continuă azi printr-o operă de civilizație majoră — dezvoltarea multilaterală a poporului român — este stimulată de cultură și istorie. Cultura, care declanșează virtualități străvechi de cugetare, imaginație creatoare, înfăptuire originală și deschide orizonturi spre toate meridianele de lumină, pentru receptare, schimburi și cooperare fertilă cu popoarele lumii. Istoria, care oferă acestei opere fără precedent a poporului român un suport milenar de gîndire și creație.

Niciodată, sentimentul național nu s-a împletit mai rodnic cu cel universal în conștiința românească. Autocunoașterea îngăduită de progresul cercetării istorice, asociată informării sporite despre celelalte popoare ale lumii, determină înțelegere și respect față de alte culturi și civilizații, întemeind solidaritatea cu umanitatea contemporană, cu care sintem la fel de profund întregrați în istorie. Alături de cercetătorii trecutului, creatorilor din toate genurile literaturii și artelor li se propun, așadar, ca reflecție și generoasă tematică, două evidențe care vor căpăta mereu mai larg contur în anii noștri. Mai întii, aceea că tratarea convingătoare a problemelor de bază ale prezentului se cere solid întemeiată pe rădăcinile de înfăptuire anterioară, continuitate și tradiție. Iar în al doilea rînd, că a evoca azi — prin știință, litere sau arte — istoria națională, înseamnă deopotrivă a scrie capitolele cuvenite poporului român și creațiilor lui, în istoria politică și literară a culturii și civilizației universale.



Scenă din „Muntele“ de D. R. Popescu la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

**ION  
ZAMFIRESCU**

## Cîteva scrutări în teatrul nostru istoric

Îmi pun mereu o întrebare, mai bine zis o serie de întrebări: ce înseamnă această puternică revenire în actualitate, la care am asistat în anii din urmă, a dramaturgiei istorice? Căror împrejurări o datorăm? Este vorba de ceva episodic, în funcție de halo-ul spirital al unor aniversări și comemorări naționale, ori sînt în joc și realități de durată, ținînd de structuri și valori intrinseci ale existenței românești? Și, de asemenea: avem de-a face doar cu un

fenomen local, propriu psihologiei noastre ca popor, în împrejurările epocii de față ori și cu unul universal, în măsură să reflecte preocupări, probleme, opțiuni și stări de spirit contemporane?

Sînt întrebări, căroră cred că nu li s-a putea răspunde dintr-o dată, cu formulă lapidare, de genul *da* sau *nu*. Rostul și adevărul lor stau, mai ales, în dezbateri, căreia pot și trebuie să-i dea loc. Faptele, aici, nu au existență finită, izolată așa încît să le putem folosi și manevra în judecățile noastre ca pe niște piese de șah; toate — fără deosebire — se inscriu într-o contextualitate unitară, continuă.

Dezvoltările ce urmează înțeleg să se conformeze considerațiilor de mai sus.

Nu încerc, neapărat, să număr cîte ca podopere propriu-zise s-ar fi produs pînă acum în dramaturgia noastră istorică. Știm, din capul locului: acestea nu sînt prea multe! Am greși, însă, dacă, plecînd de la această constatare și sub impulsul ei, ne-am grăbi să tragem concluzii radicale. Chestiunea este mai complexă decît o pot arăta aparențele. Sînt în joc sub raport literar, ca și social, mai mulți parametri decît am bănuî. Valoarea în



sine a acestei dramaturgii se conjugă strîns cu valoarea ei activă, ca factor de spiritualitate națională. Fără a ignora ceva din ce se cuvine fiecăreia dintre aceste două dimensiuni, e necesar totuși să le gîndim împreună, deslușind cu pătrundere ce s-a consolidat în simbioza lor și ce iradiază edificator din această simbioză.

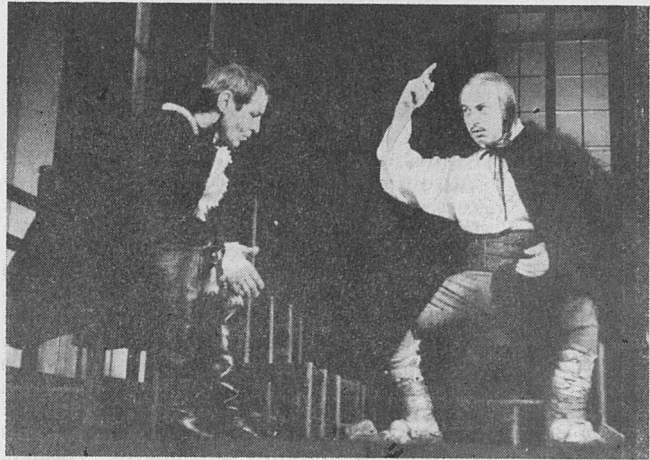


**George Calboreanu în rolul titular din „Vlaicu-Vodă“ de A. Davila**

Atît sub prismă doctrinară, cît și pe planuri sufletești, drama istorică a însoțit de aproape mersul principalelor evenimente și al prîncipalelor stări de spirit care au prezidat la formarea societății românești moderne. Procesul a decurs în cugetul vremii, nu prin imitații, convenții sau influențe din afară, ci prin agregări și justificații inerente, ca într-o ordine conjunctă a naturii și a culturii.

Cîteva scurte recapitulări, în lumina celor afirmate pînă aici, sînt de rigoare.

Cea mai veche piesă de teatru cult românesc, cunoscută pînă în prezent, este o dramă istorică. Poartă titlul: *Uciderea lui Grigore Ghica Vodă* (titlul original, în latinește: *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa*). A fost scrisă — probabil — între anii 1778—1780. S-a păstrat în Biblioteca de la Oradea, într-un fond de manuscrise rămas de la cărturarul Samuil Vulcan. Nu cunoaștem numele autorului; fără îndoială, însă, acesta provenea din sfera școlilor transilvănene. Faptul spune mult. Era ex-



**Nicolae Mavrodin și Octavian Coțescu în „Procesul Horia“ de Al. Voitin, la Teatrul „Bulandra“**

presia, nu a unei împrejurări oarecare ori a unei inspirații de moment, ci răsărea cu forță autentică dintr-o conștiință comună și dintr-un fond de cultură legitim. Școala ardeleană — această formă și etapă autohtonă de gîndire umanistă în spirit european — își desfășura neînduplecat venerabila ei activitate. Cărturari ieșiți din rîndurile țărănimii transilvănene iobage nu se sfiau, în numele a două mari adevăruri ale existenței noastre milenare — *continuitatea românilor în Dacia și latinitatea limbii române* — să înfrunte, cu argumente de istorie, de erudiție filologică și de înălțime morală, un întreg eșafodaj, pretins științific, pus la cale, împotriva drepturilor noastre, ca popor, de către un aparat savant și academic din slujba casei de Habsburg și a politicii ei de justificare a opresiunii naționale. Desigur, în raport cu amploarea și cu tensiunea luptei purtate de către cărturarii noștri ardeleni, piesa amintită poate părea un fapt minuscul, dar, care cuprinde sensuri și auspicii ce aveau să prolifereze neîncetat, în diferite direcții de inteligență și construcție națională.

Ceea ce a urmat s-a înscris pe o linie asemănătoare de conștiință românească, în plin proces de afirmare și regăsire de sine. Dramaturgia noastră istorică, de-a lungul întregului secol al XIX-lea, și-a păstrat, în mod nedezmîntit caracterul de simțire și gîndire militantă în spiritul căruia a debutat. Încă din primul moment, s-a raliat la programul din 1840 al revistei „Dacia literară“. Felul cum a înțeles să-și manifeste această adevărată

are puncte comune, ca apărare prin cultură și prin creație artistică a patrimoniului național, cu ceea ce, sub semn iluminist, se produsese în Germania, prin mișcarea *Sturm und Drang*. A urmat, cu logica ei ineluctabilă, revoluția pașoptistă. Nimic, din ceea ce a pulsat, cu îndreptățire firească, în concepția și trăirea acestei revoluții, nu a rămas fără un ecou, fie și incipient sau îndepărtat, în sesizările și aspirațiile acestei dramaturgii.

Să ne gândim, de exemplu, la *Răzvan și Vidra*. Distanța de aproape două decenii dintre momentul acut al revoluției și data de apariție a piesei (1867) arată că pașoptismul nu se stinsese ca un foc de paie, ci, dimpotrivă, se înrădăcinase ca mentalitate și ca program de revendicări naționale. Răzvan, ca figură istorică, nu prezintă o însemnătate aparte. Hasdeu, autorul dramei, știa bine aceasta. Era însă un personaj potrivit, pentru ca, în transfigurarea pe care i-a asigurat-o poetul — istoric și gânditor totodată —, să poată apărea și străluci în culoare românească virtuți umane și sociale ca acelea pe care Goethe le-a atribuit cavalerului Goetz von Berlichingen, Schiller, lui Karl Moor, din *Hoții*, și Victor Hugo, lui Hernani al său. În plus, putem recunoaște în caracterul personajelor și în mersul acțiunii deziderate și realizări din epocă. În speță: dezrobirea țăganilor; un sentiment activ privind cunoașterea și prețuirea istoriei naționale; acordul de adâncime dintre creația populară și cea cultă; respectul pe care comunitatea este datoare să-l acorde științei de carte. Să nu uităm, în legătură cu această din urmă precizare, că ideea de școală a reprezentat, în toată această perioadă eroică, de afirmare românească, o idee-forță.

Dar, să reluăm firul pe care l-am întrerupt, prin această paranteză! Și mai departe, prezența dramaturgiei istorice avea să se dovedească tot atât de promptă și de activă. A militat pentru unirea principatelor, Muntenia și Moldova. A exprimat sentimentele țării în legătură cu războiul pentru independență, din anii 1877—1878. A impus ideea că sentimentul românesc al vieții nu ar putea să fie cu adevărat el însuși, fără o cunoaștere adecvată a istoriei naționale. S-a înscris spiritualmente în sfera de principii, valori și acțiuni ale mișcării romantice. Mai precis: în acea sferă de principii, valori și acțiuni ale acestei mișcări, prin care romantismul s-a apropiat și a sprijinit cu însuflețire aspirațiile la libertate ale popoarelor europene. Implicit, a pledat pentru adevărul că principalul drum către universalitate este acela care străbate mai întâi domeniul realităților naționale. A luat parte la formarea sufletului național, cu care aveam să întâmpinăm evenimentele și episoadele ce au condus la întregirea din 1918 a țării.

În perioada dintre cele două războaie mondiale — perioadă în care s-ar părea că marile împliniri le-au cunoscut poezia și romanul — drama istorică nu și-a încetat și nici nu și-a încetinit existența. Dovadă, câteva nume care vorbesc de la sine: Lucian Blaga, N. Iorga, Camil Petrescu, Adrian Maniu, Victor Eftimiu, M. Sorbul ș.a. Ecourile programului de la 1840 al „Daciei literare” nu s-au stins încă. Altele, însă, sînt criteriile care își fac drum acum, trebuind să devină prioritare. Nu ar mai fi de ajuns ca drama istorică să însemne doar reconstituire, evocare ori pelerinaj; e necesar ca ea să devină și motiv de meditație filozofică, în special pe teme referitoare la esențe și rosturi istorico-morale ale prezenței românești în lume. Unirea, independența, întregirea țării — toate acestea sînt acum fapte împlinite. Nu mai era cazul, deci, ca teatrul istoric să stăruie, ca pînă atunci, în vechiul lui militantism mobilizator; era cazul, însă, să pună în lumină argumente capabile să consolideze și să evoce legitimitatea acestor împliniri.

Azi, în era construcției noastre socialiste, mutația amintită adineauri continuă să-și integreze dimensiuni și perspective noi. Dramaturgia, anume, își impune, nu numai să vorbească despre istorie, ci să scrie ea însăși istorie. În ce sens? Epoca pe care o trăim este o epocă efervescentă. Caracterul ei revoluționar nu simplifică, ci integrează. Reconsiderările la care asistăm au în vedere, nu îndepărtări ori izolări de înțelesul vechilor conținuturi, ci, dimpotrivă, asocieri și asimilări ale acestora în date și procese ale continuității. Istoria e datoare să însemne, mai mult decît contemplant, dialectică. Cunoașterea, înregistrarea și ordonarea fenomenelor care se petrec sub ochii noștri, nu exclud, bineînțeles, spiritul documentar și disciplina metodică a istoriei de sistem. Nu mai puțin, însă, ele reclamă și intuiții ori receptări de caracter viu, imediat, capabile să surprindă tumultul, patetismul și problematizările pe care ni le pune în față construcția contemporană în care sîntem cu toții angajați.

Ne putem da seama, din privirea recapitulativă pe care am încercat-o mai sus, că drama noastră istorică de pînă acum s-a înscris cu justețe în planul de aspirații politice, sociale și sufletești ale societății românești moderne. A făcut aceasta cu credință, cu elan, cu patriotism activ, cu patos, cu solicitări calde adresate sensibilității maselor, cu punți de legătură reală între orizontul popular și cel cult, cu măsuri ale judecății și ale afecțiunii putînd să figureze cu autoritate într-o cartă morală a cugetului românesc.

Dar, odată cu aceste recunoașteri, socotesc că este necesar să-i facem dramaturgiei noastre istorice încă un act de



dreptate. Este vorba — dacă mi se îngăduie s-o numesc așa — de o raportare axiologică. Admit că această simplă enunțare nu spune mare lucru; încerc, de aceea, ca, prin câteva propoziții, s-o explic.

Privind faptele de la distanță, s-ar putea ca peisajul general al dramaturgiei care ne interesează aici să ne pară un mozaic. Anume: oameni și evenimente; voievozi, sfinți, eroi naționali sau, dimpotrivă, trădători de țară; personaje individuale și personaje colective, primul dintre acestea fiind poporul însuși; momente de victorie și momente de înfrângere, acestea din urmă cu cortegiile lor de suferințe și meditație; acțiuni de revoltă și acțiuni de împăcare; procese intrate în mentalitatea comună a țării și procese în curs de desfășurare ș.a.m.d. Este nevoie, totuși, să scrutăm și dincolo de ceea ce este aparent și caleidoscopic în acestea. De ce? Pentru că ele nu reprezintă totul. În străfundul lor primar, un străfund încărcat în tăcere cu virtuți și imanențe, există un principiu suveran capabil să le imprime durată, unitate și convergență. Calitățile lui sînt: *rezistență, independență, continuitate*. Despre fiecare dintre aceste calități se poate vorbi distinct, analitic: în realitate, însă, ele se întrepătrund, formează un bloc, funcționează simultan. Am greși, atribuindu-le ceva stihial ori mistic. Mă îndoiesc că, vreodată, oricare din dramele noastre istorice ar fi alunecat într-o asemenea eroare. Totul, în această virtute, rezultă din agregări și acumulări milenare. Pămîntul și munca! — acestea sînt cele două surse fundamentale, totodată și cele două mari condiții, pentru ca în simțirea unei comunități umane să apară și să se dezvolte forță, inițiativă și vocație istorică.

Fie în chip difuz, fie cu precizie și luciditate, cele trei valențe amintite — rezistența, independența, continuitatea — străbat ca un fir roșu conducător de-a lungul întregii dezvoltări a dramaturgiei noastre istorice.

Le întîlnim — de exemplu — în dramele inspirate de fenomenul traco-dacic, de la *Decebal*-ul lui Eminescu, trecînd prin *Zamolxe* al lui Blaga și prin *Lupii de aramă*, piesa lui Adrian Maniu, pînă în zilele noastre, la *Muntele* lui D. R. Popescu. Confruntările înfățișate în aceste piese sînt confruntări ca destin istoric și destin de cultură, nu între o forță principalmente învingătoare și una virtualmente învinsă, ci între două forțe egal de hotărîte a-și apăra în fața umanității și a posterității fiița proprie. Le întîlnim în *Vlaicu-Vodă*, sub forma frămîntărilor din cugetul voievodului. Disimulări înțelepte; îngîndurări dureroase; atît unele cît și celelalte simbolizează refugierea în tăcere, ca și cea încredere

într-o justiție immanentă, prin care, de alîtea ori, de-a lungul istoriei sale, poporul nostru și-a putut apăra existența și conștiința de sine. Le întîlnim în rugăciunea pe care N. Iorga, într-una dintre piesele sale, o pune în gura lui Ștefan cel Mare, înainte de începerea luptei. Este invocată divinitatea, dar nu pentru a o implora, ci pentru a-i anunța un plan, o hotărîre, o acțiune: „...Vreau să-mi dai iar prilejul de a sta pentru moșie...“. Voievodul nu se prosternează dinaintea divinității, ci îi solicită judecata, avertizînd: „...ori nu mai păstra omul, cînd i-ai răpit chemarea!...“ Le întîlnim și în dramele revoltei sociale. Ca printr-un consens de inspirație superioară, în multe dintre aceste drame pulsează un adevăr românesc pe care, în scrierile sale, Bălcescu l-a definit în mod fericit: „...Revoluția este în mers; este pornită de la începutul istoriei românești. E fructul unei îndelungi stări de lucruri și nimic nu o mai poate opri, deoarece azi nu mai este a noastră, adică a boierilor, cum a fost cea din Moldova, ci este a poporului...“ O întîlnim — și cu aceasta voi încheia seria exemplelor — în drama sufletească a lui Avram Iancu, eroul din piesa cu același nume a lui Lucian Blaga. Luptătorul a înțeles că nu mai este cazul să se încreadă în cuvîntul împăratului. Ia hotărîrea să se întoarcă între ai săi, între goruni, redevenind pasărea măiastră care fusese la început. O părăsire a luptei, a tovarășilor săi de năzuință, a prezenței în istorie? Nu! Revenirea în mit, aici, înseamnă rezistență; înseamnă curaj și spirit de independență în fața opresiunii; înseamnă, în sfîrșit, reîntîlnire cu pămîntul, acest leagăn binecuvîntat de permanențe, imagine sacră a duratei. Dovadă, cuvintele profetice ale eroului: „...Să vie alții! Să vie alții! Să vie peste zece ani, peste douăzeci, peste o sută de ani, să vie alții — cu sutele, cu miile, cu miile de mii, s-o facă ei, împărăția noastră!...“

Nu voi spune că teatrul nostru istoric este perfect. Ce socotesc însă că pot să spun, că *trebuie* să spun, este că acest teatru s-a aflat de la început în inima realităților românești. Faptul, departe de a fi încetat, continuă. Actualitatea pe care o înregistrează azi acest teatru nu este un eveniment nou, ci este perpetuarea unei vocații. Avem datoria ca asupra acestui proces să medităm cu pătrundere, cu răspundere, cu reculegere. În conștiința omului modern, istoria nu mai este doar o materie trebuind să fie învățată la școală; ea devine formă necesară de cunoaștere, principiu de activitate, condiție a prezenței în însuși miezul culturii și al civilizației. Pe linia unei tradiții pe care, pînă acum, și-a onorat-o cu căldură și demnitate, teatrul istoric românesc este chemat, deopotrivă, să răscolească și să construiască.

## Dacia dramaturgului Eminescu

Preocuparea statornică a poetului național pentru studiul originii și permanenței poporului român în spațiul carpatic a fost privită de exegeți ca o firească datorie de conștiință, pe care peregrinul transilvan, valah și moldav, din junețea tumultuoasă, a împlinit-o, de îndată ce și-a limpezit o filozofie asupra istoriei. Temeiul l-a aflat în vechile bucoavne (cf. Al. Elian, *Eminescu și vechiul scris românesc*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, I, 1955) și în realități socio-economice, în desfășurări etnografice și în tomuri erudite (cf. G. Călinescu, *Opere* 12, 1969. *Opera lui Mihai Eminescu*. Cap. *Cultura*). În miile de pagini ale fondului academic eminescian se poate citi una dintre cele mai dramatice odisei ale unei minți de geniu întru aflarea rostului său uman și național.

Contemporan cu alt mare evocator al timpului obârșiiilor, B. P. Hasdeu, Eminescu a nutrit planuri vaste de redeșteptare lirică a evului dacic, fie prin filtru indic — *Rugăciunea unui dac* —, fie prin acela al legendelor nordice — *Memento mori* —, fie printr-o personală viziune a sacrificiului sub zodia căruia se naște un popor — fragmentul dramatic *Decebal* (D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, 1967; idem, aparatul de note al ed. *M. Eminescu — Poezii I—III*, 1970—1972). În trecut fie spus, aproape deloc n-au fost priviți în paralel acești corifei ai dacismului din secolul nostru clasic; înriuriri reciproce n-ar fi de mirare să se stabilească vreodată, pe document, în ciuda recii distanțe ideologice dintre cei doi, căci, totuși, prea mult îi apropie dorința de a reconfigura matricea noastră spirituală.

În plină recrudescență a iluminismului transilvan în varianta latinismului absolut, Eminescu visa „barbaria” getică, în poeme epice, lirice și dramatice, pentru a da un sens deplin, prin artă, etnogenezii; Hasdeu, publicist și universitar, construia cu mijloace de multe ori pro-

prii poetului (vizionarism, ipoteze riscante, legături surprinzătoare cu alte culturi etc.) etimologii dacice, avînd în intenție același înalt țel (revelațiile documentare hasdeene din *Manuscriptum*, nr. 2, 3, 4/1979 și 1, 2/1980 stau mărturie). Cînd „Mecca românilor”, Blajul, deci Ardealul cărturăresc, dorea să descopere limbii române caracter exclusiv latin, cînd adepții ieșeni ai lui Bărnuțiu trudeau să reînvie, prin dreptul roman, o societate ce n-a existat vreodată la noi în stare pură, cînd în Academia Română se luptau cu articulațiile unui dicționar etimologic-mamut învățați care nu s-ar fi mirat să descopere că sînt direct coborîtori din Traian, ipoteșteanul înscris fără bacalaureat, în împrejurări rămase încă obscure, la universitatea berlineză, vedea, în nopțile de trudă pe manuscris, crîncena imagine a jertfei din Munții Orăștiei, petrecută în al doilea secol al erei. În aceeași vreme, de pe mai multe fronturi — lingvistic, folcloric, istoric, geografic — Hasdeu asedia și el spiritul Sarmisegetuzei cu aceeași patimă de a cuprinde totul (Hasdeu deschisese „chestiunea dacă” în cultura noastră modernă, prin epocalul studiu polemic *Pierit-au dacii?* tipărit în propria revistă, *Foiță de istorie și literatură*, I, martie, 1860). Limite omeneste le-au năruit, și unuia și celuilalt, planurile. Au rămas șantierul „arheologic” al operei de inspirație dacică, cele mai enigmatice și mai pătrunzătoare din cite cunoaște cultura română (I. Niculescu, *Scurtă privire asupra editării proiectelor dramatice eminesciene*, în *Teatrul*. nr. 1/1975).

Cu excepția panoramei sociogonice *Memento mori*, poemele dacice eminesciene erau destinate a intra în ample tragedii. Perpersicuzii, în comentariile la postume, întărește această idee (*M. Eminescu, Opere V.*, Poezii postume, 1958), după ce G. Călinescu, în seria de cinci volume asupra operei (*Opera lui M. Eminescu* I—V, 1934—1936), văzuse în Eminescu un creator ce-și gîndise poezia din perspecti-



va unui plan dramaturgic vizînd epopeea națională.

Figura martirului Decebal era destinată unui plan literar grandios. L-ar fi nemurit o epopee (Călinescu primul, ne dă, din manuscrise, planul ei, pe cînturi), un ciclu dramatic și, separat, o tragedie. Predecessori și contemporani, ca Asachi, Bolidineanu, I. P. Florantin, Al. Pelimon fixaseră și ei literar episoadele conflictelor romano-dace, fără paseismul focus al lui Eminescu (*Ovidia Babu-Buznea, Dacii în conștiința romanticilor noștri*, 1979). Complementar, drama *Dochia*, din care a aruncat pe hirtie doar replici, trimitea în fabulos risipirea seminției regelui erou. Un primordial cuplu „erotic Dochia-Traian fascina pe poet prin valoare simbolică — nașterea poporului român.

Lui G. Călinescu (*Opera lui M. Eminescu*, II, *Cultura. Descrierea operei*, 1935), compoziții ca *Strigoi* și *Gemenii* îi apar marcate de vag istoric, prin imprecizia decorului și a recuzitei, deși profilurile și rezele acțiunii trimit la „Dacia păgînă“. Elaborate în anii de studenție, poemele citate, alături de alte multe, precum și de paginile pentru drama *Decebal*, sînt proiecția creatoare a unor lecturi febrile, cu baza în *Hronica lui Șincai*. (Cronograful acestuia și cronicile moldave, în ediția Kogălniceanu, hrăniseră și spiritul generației pașoptiste.) Izvoarele lui Șincai îl trimit pe Eminescu la *Istoriile* lui Herodot și la alte scrieri antice, consultate în marile biblioteci vieneze și berlineze (pe larg, în I. Crețu, *M. Eminescu, biografie documentară*, 1968). Mai ales în ambianța legației române din Berlin, unde era secretar al atașatului N. Kretzulescu, poetul așterne pe hirtie, pentru vremuri de liniște, scene în care punctează stările de spirit ale personajelor. Stadiul de laborator este învederat. Ciornele sînt pline de studii de caracter, lăsînd să se întrevadă impunătoare profiluri etnic reprezentative, aproape exclusiv în variantă războinică. Ceea ce cunoaștem — antume și postume din ediția Perpessicius și din cea cronologică a lui D. Murărașu, *Egiptul, Rugăciunea unui dac, Sarmis, Gemenii* — sînt, din această perioadă fecundă pentru poet, numai paragrafe lirice din drame dactice abandonate.

În mss. 2254, ss. 148—180, același G. Călinescu află partea cea mai coerentă a unei drame de proporții, *Decebal*. sigur din epoca berlineză, necuprînsă în *Dodecameronul dramatic*, în care Eminescu intenționa să teatralizeze, shakespearean, vechile domnii pămîntene (G. Călinescu, op. cit., vol. II, 1935, și G. Bogdan-Duică în *Mihai Eminescu*, IV, 1933, nr. 11). Blestemul sanguinar ce stăpînește stirpea Musatinilor (obsesia *Richard-zilor* este puternică), care dădea unor întinse fragmente dramatice ca *Bogdan-Dragoș*,

*Mira*, *Alexandru Lăpușneanu* trăsături tipice de teatru romantic (grandiosul și mizerul, liricul și epicul alternînd frapant) nu interesează în cazul dramei *Decebal*. Aci nu se relevă, în primul rînd, un poet dramatic, ci un mistuit al filozofiei statului. (Este perioada cînd poetul se inițiază în marile probleme ale prezentului istoric, cînd se agită ideea congresului de la Putna al studenților, cînd se pregătesc spiritele pentru Independență.). Patosul actualității este deci viu în drama *Decebal*. O privire critică îndreptățește afirmația; asupra fragmentului dramatic a stăruit numai G. Călinescu (op. cit., vol. II, 1935), în cadrul general al relevării temelor fundamentale ale liricii. Marele critic este și întiul editor al textului, inserat în exegeza sa. Trec trei decenii pînă cînd Marin Bucur (în *România literară*, nr. 12, 1976) dă un text miscelaneu extras din ediția academică la care lucra. În fine, Aurelia Rusu, colaboratoarea lui Perpessicius, publică (în seria de *Opere*, vol. IV, 1973) toate fragmentele dramatice originale, cu un substanțial aparat de note și variante. Între eminescologii, stăruie încă polemica asupra succesiunii unor scene, știut fiind că legarea defectuoasă a fielor, la începutul veacului, în „caiete“, a transformat arhiva eminesciană într-un labirint.

Tema virtuții în stat este călăuzitoare. Fără vreo indicație de timp, înțelegem că acțiunea este localizată la curtea lui Decebal, după războiul cu iazigii migratori, aliați ai Romei. La granița statului se adună însă acvile imperiale. Căpetenia iazigă, Iaromir, ostatic, face apologia spiritului Romei. Romanii ar fi atemporal, ca zeii: „În van îți chinui sufletul din tine / Durerea ta, or bucuria, gloria / Nimic, nimic pe dinșii nu-i atinge /.../ Într-asta îi găsesc că sînt ca zeii“. Iaromir e îmbătat de orgoliul istoric al romanilor: „Or Imperator ori-nimic / Este ceva întunecos și mare / Și simți că lumea toată e în el“. Decebal, în replică, definește micimea vasalilor Romei și străbate cu o privire vulturească purpura înșelătoare: „O adorați în ei zeimea voastră / Din aști tirani faceți un ideal / Nu în ei înșiși e mărimea lor — / Este în slăbiciunea voastră“.

Este prima antiteză vizibilă în proiectul de dramă, schițată în elementul ei conflictual: un popor nu poate viețui dacă este intimidat, dezarmat moralmente, de forța altuia, dominatoare.

Trimisul Romei, legatul Longinus, ar fi prilejuit a doua antiteză istorică, privind concepția asupra virtuții în stat. Făcînd apel la aparatul de variante din ediția Aureliei Rusu, aflăm bruioanele unor dialoguri revelatoare. Adîncită monstruos, opoziția Decebal-Longinus, de cea mai pură esență romantică, este net în avantajul viitorului învins, natură filozofică, nu-

trită prin observații tradiționale asupra naturii lucrurilor și a locurilor : „Voi oameni nu sînteți / Ce sunteți dar ? / Nici una nu, nici alta / Cum v-a-rogați dar dreptul d-a supune / Cum vreți ca oameni să se plece vouă ? /.../ Dreptatea noastră e puterea noastră / Cu ea deodată vom căde și noi /.../ Voi sînteți tineri chiar la bătrînețe / Iar noi în lume ne năstem bătrîni / Voi vă închipuiți că lumea este / A voastră, însă noi-noi o luăm /.../ Ah neputința cea copilărească / Din voi vorbește, tinere popoare...” Putința limbajului comun este exclusă, Longinus face, aberant, apologia puterii devastatoare : „Voi căutați adevărul, noi puterea / Cătați să-nvingeți lumea... am învins-o / Tot ce doriți voi, noi am și făcut... / Noi n-am dorit nimic, ci am lucrat /.../ De vom cădea, eu nu zic vai de Roma / Ci o spun în gura mare vai de cei / Ce-or răsturna-o... vai de lumea toată !”.

Virtutea în stat, potrivit unei sacre datorii față de pămînt, este obsesia lui Decebal. Virtutea în stat, potrivit lucrării prin forță pentru imperiu, este obsesia lui Longinus, a lui Iaromir. Varianta ada-giului „eu îmi apăr sârăcia și nevoile și neamul” nu are, aici, seninătatea eroică. Conștiința sacrificiului îi dă lui Decebal vibrații de personaj de tragedie greacă :

„Pe cai, pe cai ! Războiul este gata / Puneți pe Dunăre un jug de lemn / Ca să mugească ca și taurii noștri / Acea bătrînă și-ndrăzneală mare / Ce curge între noi și-n tre romani /.../ O cumpănă e suspendată-n aer / Și încă nu văd înspre care parte / Se pleacă limba ei... dar mi-e totuna”.

Dacismul lui Eminescu în drama *Decebal* țintește dimensiunile titanismului. „Bătrînețea” regelui trimite la eternitatea unui spirit de conservare autohton ; un spirit în jurul căruia se consolidează un stat cu mișcări rituale, fără putință de abatere. În cutare moment, cutare gest trebuie făcut. Riscul nu intră în calcule. Dacia este eternă. Văzută în absolut, țara pirjolită de romani se retrage în spirit.

Pentru familiarul preocupărilor eminesciene, dramaturgul din *Decebal* și gazetarul ciclului polemic socio-economic *Icoane vechi și icoane nouă* se întemeiază structural pe aceeași solidă convingere în sănătatea morală a vechimii, o vechime activă și purtătoare de sens istoric. Sub acest aspect, de întoarcere la izvoarele vieții noastre politice, o bună parte a dramaturgiei lui Eminescu stă sub zodia educației civice. Romantismul etic al teatrului istoric eminescian rămîne în continuare o sursă de exegeză. ■

## CONCURS

de creație în domeniul literaturii dramatice inspirată din realitatea socialistă, din viața făuritorilor bunurilor materiale din industrie și agricultură

Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Comitetul de cultură și educație socialistă al Municipiului București și Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București organizează un concurs pentru crearea de piese inspirate din actualitatea socialistă, din viața făuritorilor bunurilor materiale din industrie și agricultură.

Concursul are drept scop stimularea creației dramaturgice menite să oglindească într-o gamă variată de modalități artistice viața tumultuoasă a oamenilor muncii ferm angajați în edificarea societății socialiste multi-lateral dezvoltate, profundele transformări produse în structura socială a țării noastre, reliefind relațiile de tip nou dintre oameni, egalitatea deplină de care se bucură toți cetățenii patriei, fără deosebire de naționalitate, cultivînd atitudinea înaintată față de muncă și societate, valorile umanismului socialist, principiile de viață socialiste și comuniste. Oferind o perspectivă însuflețitoare muncii poporului nostru pentru progres și civilizație, pentru perfecționarea societății și a omului, noile piese vor milita pentru lichidarea vechiului, a mentalităților înapoiate și afirmarea noului în toate domeniile de activitate.

La concurs pot participa, cu una sau mai multe lucrări inedite, membri ai uniunilor de creație, ai societăților sau cenaclurilor literare.

Lucrările vor fi trimise pînă la 1 octombrie 1980 pe adresa Teatrului Național „I. L. Caragiale”, B-dul N. Bălcescu nr. 2, sectorul 1, București. Textele vor purta un motto și vor fi însoțite de un plic închis, în care se vor menționa numele, prenumele și adresa autorului, precum și același motto înscris pe lucrare.

Juriul — alcătuit din reprezentanți ai Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Comitetului de cultură și educație socialistă al Municipiului București, Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București, scriitori și oameni de teatru — va atribui premiile pînă la 1 decembrie 1980.



## Bîrlad

# Colocviul regizorilor din teatrele dramatice

Între 2 și 8 iunie s-a desfășurat la Bîrlad ultima reuniune teatrală a acestei stagiuni, înscrisă, cum e și firesc, sub semnul generos al Festivalului național „Cîntarea României“. Este vorba de cea de-a patra ediție a Colocviului regizorilor din teatrele dramatice, manifestare organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, Comitetul județean de cultură și educație socialistă Vaslui și Teatrul „Victor Ion Popa“ din Bîrlad.

Cum acest colocviu (ca orice reuniune a oamenilor de teatru, care-și propun să pună în discuție problemele teoretice ale activității lor creatoare) nu s-a putut lipsi de suportul concret, exemplificator, organizatorii au selecționat și invitat nouă colective din țară să participe cu spectacole realizate recent.

Astfel, în zilele colocviului, după-amiaza și seara, participanții la această importantă manifestare au putut vedea următoarele spectacole :

- *Iluzia optică* de Dumitru Solomon, în regia lui Cristian Nacu (Teatrul „Victor Ion Popa“ din Bîrlad).

- *Neînțelegerea* de Albert Camus, în regia lui Dragoș Galgoțiu (Teatrul de Stat din Sibiu).

- *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee, în regia lui Costin Marinescu (Teatrul „A. Davila“ din Pitești).

- *Labirintul* de Fernando Arrabal, în regia lui Mihai Măniuțiu (Teatrul Național din Cluj-Napoca).

- *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, în regia Nicoletei Toia (Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași).

- *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, în regia lui Cristian Munteanu (Teatrul Municipal din Ploiești).

- *Tango* de Slawomir Mrožek, în regia lui Alexandru Colpacci (Teatrul de Stat din Oradea, secția maghiară).

- *Casa Bernarda Alba* de F. Garcia Lorca, în regia Ginei Ionescu (Teatrul „Nottara“).

- *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov, în regia lui Ioan Ieremia (Teatrul Național din Timișoara).

Cum se poate observa, a fost un program bogat, cu un repertoriu reprezentativ pentru dramaturgia contemporană românească și, de asemenea, pentru dramaturgia universală, clasică și modernă. (Cronicile la aceste spectacole au fost publicate în numerele anterioare ale revistei noastre).

Cum iarăși se poate remarca, au fost prezente colective importante din țară, Capitala fiind și de această dată în inferioritate (numerică). Au intrat în discuție și în competiție realizările unor regizori tineri și foarte tineri, deși manifestarea a fost, ca și la alte ediții, deschisă tuturor vîrstelor.

Dar programul spectacolelor nu poate fi judecat desprins de contextul tuturor manifestărilor care au avut și vor avea loc pe distanța acestui an. Cele anterioare, precum și cele anunțate în perspectiva imediată, pînă la sfîrșitul anului, permit trecerea în revistă, punerea în discuție, aprecierea tuturor realizărilor care prezintă interes pentru viața noastră teatrală, pornind de la dramaturgia românească și sfîrșind cu arta spectacolului contemporan, judecat în toate componentele sale.

Diminețile, au fost organizate discuții pe marginea spectacolelor prezentate. Începutul discuțiilor a fost făcut întotdeauna (la inspirata inițiativă a organizatorilor) de dialogul purtat de regizorul spectacolului cu un tovarăș de breaslă, prilej de aprofundare teoretică a problemelor concrete ale spectacolului, de polemici amicale și stimulative, de confesiuni pline de interes. Discuțiile, la care au participat regizori\*, actori, critici, activiști culturali, au depășit cu regularitate cadrul strict al subiectului (spectacolul sau spectacolele precedente), tinzind să generalizeze, să sintetizeze, să dea valoare teoretică problemelor abordate, anticipând benefic, pregătind, prefațând colocolviul final.

Reuniunea de la Birlad a fost întregită de alte acțiuni (vizitarea unor obiective economice din județul Vaslui, întâlniri cu artiști amatori și cu spectatori). Participarea publicului la spectacole a fost numeroasă, edificatoare pentru interesul pe care teatrul îl stârnește printre oamenii muncii, stimulative pentru colectivele aflate la Birlad cu acest prilej. Sub toate aspectele, reuniunea colocolvială de la Birlad, generos găzduită de forurile locale, și-a dovedit nu numai utilitatea, dar și însemnătatea în ansamblul vieții noastre teatrale contemporane.

Rep.

## Dezbaterile teoretice

În intenția organizatorilor, acest colocolviu ar fi trebuit să-și concentreze dezbaterile teoretice în ultimele două zile.

În fapt, nu s-a întâmplat chiar așa, și cred că este foarte bine că nu s-a întâmplat chiar așa. Nu pentru că programul stabilit n-ar fi fost respectat și realizat cu scrupulozitate. Și nu pentru că în ultimele două zile n-ar fi existat o solidă „preparație” teoretică, care să incite la dezbateri și să dea acestora tenta de generalizare cuvenită (ba chiar, grație „referatelor” foarte serioase prezentate de regizorii Alexa Visarion, Nicoleta Toia și Dan Micu, această „preparație” a atins o notă de gravitate neașteptată). Ci pentru că atmosfera specifică de colocolviu, de discuție colegială, nu o dată contradictorie, dar mai întotdeauna sinceră și blajină, această atmosferă aparte, deci, a existat — și nu exagerez! — în permanență la Birlad, reușind până la urmă să se transforme într-un adevărat *climat*, de foarte bun augur pentru momentul actual al teatrului românesc.

Discuțiile au fost uneori interminabile (fie pentru că porneau de la puncte de

vedere ireconciliabile, fie că erau dintre acelea pe care nu e bine să le terminăm niciodată); ele s-au desfășurat ori în „plenul” participanților (în fine, aproape în „plenul“...), ori în grupuri mai restrinse, formate câteodată întâmplător, de cele mai multe ori în temeiul unor afinități; în holul teatrului, în clubul său, în sală, pe stradă, la hotel, în restaurante, într-un cuvânt, peste tot, ziua, seara, chiar noaptea; dar — și aici cred că stă semnul care distinge în mod special *climatul* acestui colocolviu — nu au fost niciodată anoste, de complezență.

Notez câteva impresii.

● Refuzul teatrului steril, gol de idei sau morocănos, neinspirat în forme — un „gen” (dacă se poate spune așa) de teatru care nu propune nimic și nu duce nicăieri. La fel de nociv când se prezintă sub forma unor concepte schematice, ce ascund în realitate doar vidul, ca și atunci când încearcă să mascheze sub artificiile formei o derută totală în ceea ce privește rostul teatrului și specificul său. Din păcate, între spectacolele înscrise pe agenda Colocolviului au existat și asemenea mostre. Din fericire, prezența lor era confortabil contrabalansată de adevărate spectacole de idei, ca și de adevărate experimente, fertile în sensuri și, mai ales, în posibile dezvoltări ulterioare.

---

\* Întrucît la Birlad a avut loc un colocolviu deschis tuturor, și cu precădere regizorilor, vă oferim lista celor prezenți. Ei reprezintă mai puțin de jumătate din numărul total al regizorilor aflați în activitate: Al. Colpacci, Mircea Cornișteanu, Dragoș Galgoțiu, Ioan Ieremia, Gina Ionescu, Petru Ionescu, Raluca Iorga, Seprödi Kiss Attila, Magdalena Klein, Kovacs Adam, Adrian Lupu, Aureliu Manea, Sanda Manu, Costin Marinescu, Mihai Măniuțiu, Eugen Mercus, Dan Micu, Gh. Milețianu, Cristian Nacu, Viorica Petre, I. G. Rusu, Sergiu Savin, Nicolae Scarlat, Nicoleta Toia, Alexa Visarion.



● Leit-motivul „neînțelegerii“. A apărut des în înfruntările de opinii, făcându-ne pe toți să ne simțim „vinovați“ — expresia îi aparține lui Alexa Visarion — de o răcilă mai generală a teoriei teatrale de la noi : imprecizia termenilor, lipsa de rigoare în folosirea lor. „Nu ne ascultăm reciproc cu atenție, spunea cineva, sau — cînd ne ascultăm — de multe ori ne înțelegem anapoda“. De unde, prin revers, și una dintre reacțiile generale cele mai benefice ale acestui colocviu — apelul la înțelegere, altfel spus, respectul convorbitorului, efortul de a te integra înții sistemului său de referințe, pentru a-l putea combate apoi, eventual. O astfel de „neînțelegere“ i-a opus, la un moment dat (o opoziție care, probabil, acum a și încetat să mai existe) pe Dina Cocea lui Valentin Silvestru : prima, cu autoritatea ei recunoscută, de mare actriță, invoca dreptul actorului de a nu se lăsa „maltratat“, în numele unei vagi idei de expresie formală, cel de-al doilea — invocînd, la rîndu-i, accesul tuturor opiniilor la legitimitate, spunea, în fapt, același lucru : că efortul maxim nu se

justifică decît prin valoare maximă. Un simplu „malentendu“.

● Tot Alexa Visarion punea în circulație, într-un cerc mai restrîns, o idee care implică, indiscutabil, o doză de tristețe. „Noi — spunea el — ne raportăm mereu la spectacolele anilor '60, pentru că acelea erau adevăratele spectacole mari, care au determinat o anume evoluție a teatrului românesc. Cei care lucrăm acum nu sintem decît o generație de tranziție, care asigurăm — fiecare cît poate — de onest — supraviețuirea marelui teatru, în așteptarea noului val care trebuie să apară, să egaleze și să întreacă momentul '60“. Venind din partea unui regizor cu destule succese, cu un „program“ personal definit cu strictete, o astfel de confesiune te pune pe gînduri.

● Revelația Manea. Aureliu Manea este la granița celor două generații pe care le evoca Visarion. Controversat (pe bună dreptate, cred) de multe ori, i s-a recunoscut întotdeauna talentul. Nu și rezultatele. Îl știam complicat, stăpînit

## Premiile

### Marele premiu (ex aequo)

● **ALEXANDRU COLPACCI**, pentru spectacolul **Tango** de Slawomir Mrozek (Teatrul de Stat din Oradea, secția maghiară).

● **COSTIN MARINESCU**, pentru spectacolul **Cui i-e frică de Virginia Woolf ?** de Edward Albee (Teatrul „A. Davila“ din Pitești).

### Premiul I

Nu s-a acordat.

### Premiul II

● **DRAGOȘ GALGOȚIU**, pentru spectacolul **Neînțelegerea** de Albert Camus (Teatrul de Stat din Sibiu, secția română).

### Premiul III

● **IOAN IEREMIA**, pentru spectacolul **Unchiul Vanea** de A. P. Cehov (Teatrul Național din Timișoara).

### Diploma revistei „Cronica“

● **GINA IONESCU**, pentru spectacolul **Casa Bernarda Alba** de F. G. Lorca (Teatrul „Nottara“).

### Diploma revistei „Familia“

● Spectacolului **CUI I-E FRICĂ DE VIRGINIA WOOLF ?** de Edward Albee (Teatrul „A. Davila“ din Pitești), pentru omogenitatea colectivului de actori.



„Tango“ de Slawomir Mrozek (Teatrul de Stat din Oradea-secția maghiară)

de angoare, ceșos. L-am redescoperit, prin foarte numeroasele sale intervenții, la Colocviu, într-o cu totul altă lumină. Senin, chiar stenic, așa zice, Manea a devenit un apologet al teatrului eficient, în tentativa sa de a modela, în bine, omul. O mare disponibilitate sufletească, o evidentă generozitate caracterizează etapa sa actuală (un spectacol al său, văzut recent la Cluj-Napoca, *Acești nebuni fățarnici*, confirmă această supoziție). Bine informat (făcînd însă prea des uz public de informația sa), Manea „riscă” să ne facă surpriza ivirii unui nou teoretician al teatrului, foarte proaspăt, incredibil de optimist. Tot Manea explica, la un moment dat, un fapt demn de tot interesul: „M-am exersat ani de zile pe piese din dramaturgia clasică, pentru a putea aborda acum, în plenitudinea forțelor mele, dramaturgia originală”. Vom urmări cu îndreptățit interes înfăptuirea acestor intenții.

● Reproșul dramaturgilor. Parcă în replică la cele afirmate de Manea, Theodor Mănescu (și nu numai el) le reproșă amical regizorilor că nu o dată și-au

exersat talentul pe opere minore, lipsite de semnificație, ale dramaturgiei originale, evitînd — poate din comoditate — contactul cu piesele „cu probleme” din aceeași zonă literară. Nu s-a prea răspuns acestei melancolii de dramaturg.

● Intrarea în arenă a criticilor literari. Prezenți la colocviu prin Laurențiu Ulici și Valentin Tașcu, ei au adus, incontestabil, un spor de substanță estetică dezbaterilor. Cantonați mai mult în estetica literară decît în cea teatrală (în special al doilea), ei se anunță drept concurenți redevabili pentru criticii dramatici tradiționali.

● Cod, semne, limbaj. Sînt cuvinte care au revenit obsesiv în această săptămînă. Din păcate, ele semnificau de multe ori contrariul lor — lipsa unui cod, nesemnificativul, incongruența exprimării.

● Întorcerea spre public. A fost cerută de mai toți vorbitorii, fie critici, fie creatori de spectacole, fie dramaturgi. Faptul că aproape toate spectacolele intrate în palmares au fost și mari succese de public dovedește o consonanță fericită între „cerere” și „ofertă”. Să sperăm că va spori „oferta”, calitativ și cantitativ.

● Publicul. A fost prezent, nu numai ca atare, în sala de spectacole, dar și ca participant la dezbateri. Reprezentanții săi s-au numit Mihai Vicol, localnic, Mugur Popovici, un pasionat de teatru venit, pe banii lui, de la București, pentru a urmări lucrările Colocviului. Surprinzători prin siguranța analizelor lor, cuceritori prin opțiunile lor, ce se îndreptau spre avangarda gustului teatral. A mai fost și o scrisoare a unei eleve din Birlad adresată Sandei Manu, președinta juriului, scrisoare admirabilă prin sinceritatea și luciditatea ei, de fapt o scrisoare de dragoste adresată Teatrului, încărcată de iluzii, dezamăgiri, speranțe.

Acestea au fost doar o parte dintre problemele ridicate în Colocviul regizorilor de teatru. Nu sînt acestea toate, și poate nu sînt cele mai importante...

Dinu KIVU

„Cui i-e frică de Virginia Woolf ?” (Teatrul „A. Davila” din Pitești)





## Tîrgoviște

### Festivalul de teatru istoric

Prilejul de a revedea „ruinurile” Tîrgoviștei și de a cunoaște noua înfățișare urbanistică și industrială a Cetății de scaun merita să fie folosit. Firește, perspectiva de a privi și de a judeca spectacole de teatru, fie ele de amatori, avea în plus, pentru noi, atracție profesională. Ne-am promis să ne întoarcem la Tîrgoviște, pentru a cerceta în amănunțime orașul vechi și orașul nou, precum și măsura în care constructorii civilizației moderne au izbutit să păstreze tot ceea ce, din trecut, merită, cu orice sacrificiu, păstrat.

Deocamdată, însă, nu am venit la Tîrgoviște nici în călătorie de agrement, nici în călătorie de studiu, ci, alături de alți specialiști în materie de teatru — autori, critici, regizori, actori și profesori — să stabilim rezultatele unui concurs.

Spectacolele s-au desfășurat sub semnul celor 2050 de ani de existență materială și spirituală a poporului nostru pe acest teritoriu, fiind precedate de comunicări științifice pe tema „Istoria și vocația teatrului românesc pentru istorie”. Au vorbit academicienii Titus Georgescu și Hadrian Daicoviciu, profesorii universitari Ion Zamfirescu, Virgil Brădățeanu, Mihai Dimiu și Dumitru Almaș, cercetători de la diversele institute din țară, critici. Spațiul nu ne permite să insistăm așa cum s-ar conveni asupra acestor interesante rostiri. Nu putem trece totuși cu vederea nici vibranta alocuțiune a prof. Dumitru Almaș, nici considerațiile teoretice ale lui Hadrian Daicoviciu, nici felul în care Virgil Brădățeanu a evocat pe marii interpreți ai teatrului nostru istoric. De asemenea, se cuvin reținute contribuțiile originale ale lui Mihai Dimiu și Mihai Crișan cu privire la rădăcinile teatrului folcloric. Interesante, comunicările prezentate de Valentin Dobrinescu, Gheorghe Zaharia și Georgetta Tudoran. Luminile pe care prof. Ion Zamfirescu le-a adus cu privire la teatrul lui N. Iorga ne-au convins despre importanța acestui teatru, dacă nu despre valoarea lui strict dramatică.

Din cele peste douăzeci de spectacole prezentate, juriul (prezidat cu competență și înțelepciune de dramaturgul Dan Tărchilă) a făcut următoarea selecție :

Marele premiu: *Cei dintii înainte zeilor* (Casa de cultură „Mihai Eminescu” din București, regia Harry Eliad).

Premiul special al juriului: *Scrisori de acum un veac* (Teatrul popular „Tony Eulandra” din Tîrgoviște, regia Mihai Dimiu).

Premiul I: *Slăvit să fie getul pe nume Burebista* (Casa de cultură din Mediaș).

Premiul II: *Femeile dace de pe riul Negru* (Comisia de femei din Săliște).

Premiul III: *Patima fără sfîrșit* (Căminul cultural din Sighișoara) și *Burebista* (Căminul cultural din Gepiu-Bihor).

Mențiuni: *Balada pentru neînfricatul jiu al pădurii* (Cîmpulung-Muscel); *Genealogie* (Formația Institutului „Parhon” din București); *Romeo Pascovski*, pentru interpretare (*Ei, vă place cum vă cînt?* — Clubul U.J.C.M.-Dolj).

Premiul special pentru spectacol în aer liber: *Zidire de neam mare* (Casa de cultură din Medgidia).

Se cuvine să menționăm dăruirea tuturor echipelor, care s-au adunat din toată țara pentru a cinsti teatrul nostru istoric.

Notațiile noastre în marginea spectacolelor vizionate nu au scopul de a descuraja, ci, dimpotrivă, de a îndrepta cît mai mult pe făgașul artistic ostenele care merită.

Iată cîteva considerații generale în acest sens.

1. Interpreții amatori au dovedit în majoritate lipsă de dicțiune.

2. Regizorii amatori au fost, rareori, în măsură să ridice nivelul interpretărilor, cele mai bune spectacole din concurs fiind cele montate de Mihai Dimiu și Harry Eliad, amîndoi profesioniști.

3. Debitarea textelor retorice, declamatorii, în stil de teatru intimist, transformă balada într-o conversație de salon, micșorînd interesul publicului.

4. Socotim că scopul principal al teatrului de amatori n-ar trebui să fie numai descoperirea de talente — de asemenea, formarea de spectatori avizați pentru spectacolele profesioniștilor. Cineva care a urcat pe scenă, străduindu-se să facă legătura între text și public, are mai largi posibilități de a înțelege teatrul decît spectatorul obișnuit.

5. Ar fi de dorit ca participanții la concurs să urmărească, din sală, spectacolele concurente. Asta, ca un fel de autocontrol comparativ și ca o verificare suplimentară... a juriului.

Festivalul s-a încheiat cu un spectacol în aer liber, la ruinele Curții domnești, spectacol dat de Teatrul „A. Davila“ din Pitești. Directorul instituției argeșene și, îndeosebi, regizorul Mihai Radoslavescu merită toate elogiile pentru îndrăzneala inițiativei și pentru învingerea multelor dificultăți în realizare. *Voievozi de altădată* a reunit fragmente din *Decebal* de Toma Biolan, *Vlaicu Vodă* de A. Davila, *Io, Mircea Voevod* și *Moartea lui Vlad Țepeș* de Dan Tărchilă, *Apus de soare* de Delavrancea, *Viteazul* de Paul Anghel. Personalitățile istorice au fost de data aceasta evocate într-un cadru adecvat. Nu

ne îndoiim că, după această încercare, vor urma altele, cu mijloace tehnice perfecționate și cu scopuri artistice ambițioase. Deocamdată, să aducem laude întregului colectiv pentru ceea ce a reușit să creeze ca atmosferă poetică, fără să contravină nobleței decorului natural și exigențelor spectatorului.

Exemplul teatrului piteștean ar trebui urmat, pentru a răsplăti prin creații de teatru veritabil ospitalitatea gazdelor și receptivitatea publicului țirgoviștean.

**N. CARANDINO**

## PREMII DE DRAMATURGIE

La concursul de creație dramatică „Universul contemporan și viitor al copilului“, organizat de Consiliul Național al Organizației Pionierilor, în colaborare cu Uniunea Scriitorilor și cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste, juriul a acordat următoarele premii :

### I. SECȚIUNEA PENTRU PIONIERI ȘI ȘCOLARI

Teatru de păpuși :

● **PREMIUL I**

Nepoții lui Făt-Frumos de Georgiana Viorica Rogoz.

● **PREMIUL II**

Marea călătorie cu balonul de hîrtie de Alexandru Popescu.

Teatru dramatic :

● **MENTIUNI**

Băiatul său (în limba maghiară) de Marton Lili ;

Întîia mare izbîndă de Aurel Cărciumaru.

### II. SECȚIUNEA PENTRU ȘOIMII PATRIEI

Teatru de păpuși :

● **PREMIUL II**

Fetița de la circ (în limba germană) de Ricarda Terschak

● **PREMIUL III**

Boroboacă și zmeul Babau de Niculae Drăghia.

● **MENTIUNE**

S-o salvăm pe Ileana Cosînzeana de Dorel Sibii.

### III. SECȚIUNEA PENTRU TEATRELE ȘCOLARE

● **PREMIUL I**

Moara liliiecilor de Virgil Munteanu

● **MENTIUNI**

Titel și alți voinici ca el de Stanca Ponta ;

Cursa contra... termometru de Alecu Popovici.



# IDEI LA RAMPA

■ HENRI  
WALD

## Creatie și receptare

Creator poate fi numai omul. Natura nu creează. Numai cultura creează. Natura evoluează în mișcarea de la cauze la efecte, cultura este făurită în tensiunea dintre scopuri și mijloace. În natură, noutatea este efectul unei cauze; în cultură, este scopul atins prin folosirea unor mijloace. Creația devine posibilă abia din clipa în care *strigătul*, efect emoțional al unei cauze, devine *vorba*, adică mijlocul unui scop: *ideea*.

Creația începe odată cu ivirea primei ființe în stare să transforme cauzele în mijloace și efectele în scopuri. Numai omul poate crea, deoarece numai el poate să adauge naturii ceea ce natura, fără om, n-ar ajunge să producă niciodată: *semnificații*.

Creația este, înainte de toate, actul, profund individual, prin care *experiența* este trecută în *expresie*, prin care vorbirea transformă percepția în denotația unui cuvânt și emoția în conotația lui, prin care atitudinea omului față de lume devine *operă*. Creativitatea umană constă în plusul de informație pe care îl aduce expresia față de experiență. Semnificația unei expresii comunică mai multă informație decât o senzație nemijlocită. Cel mai banal cuvânt vorbește despre proprietățile generale ale tuturor lucrurilor de același gen, nu numai despre lucrul individual, de aici și de acum, cu care intră în contact simțurile. Informația naturală, care vine de la lucruri la simțuri, este calitativ inferioară informației culturale, care vine de la semnificațiile vorbirii la intelect. Nu numai denotația este mai profundă decât percepția, dar și conotația este superioară emoției: percepția și emoția sînt superficiale și efemere, în vreme ce denotația și conotația sînt mereu mai ample și

mai statornice. Un lucru este manifestarea spontană a unei legi, în vreme ce o operă exprimă atitudinea unui creator față de o lume înțeleasă. Datorită vorbirii, omul poate să producă mai mult decât consumă: primește senzații și dă la iveală idei.

S-ar putea obiecta că omul primește nu numai informații senzoriale din partea mediului înconjurător, ci și însăși capacitatea de a le transforma în idei, de vreme ce darul vorbirii este genetic programat, ca și bimanitatea. Altfel spus, omul n-ar putea să creeze mai mult decât îi îngăduie programul său genetic, prescris de A.D.N. Apriorismul lui Kant și „cenzura transcendentă” a lui Blaga nu sînt prea departe de această părere. Unii au ajuns chiar la credința că A.D.N. este însuși Adonai... Numai că ereditară este doar capacitatea de a transforma experiența în expresie, nu și expresiile însele, în care pot fi transformate experiențele.

Creația implică și invenție, și descoperire, și producție. Folosind limba *comună* pentru a transforma o experiență *personală* într-o expresie *socială*, creatorul *descoperă* noi însușiri și raporturi ale existenței și poate, astfel, să *producă* o operă nouă. Ceea ce deosebește calitativ o casă de un cuib este faptul că omul construiește casa în lumina unui plan, a unui proiect, a unei idei pe care o poate, oricînd, modifica sau înlocui cu o alta. Legile lucrurilor pot fi descoperite numai cu ajutorul unor idei care trebuie construite în și prin vorbire. Fără notiunea produsă de cuvînt, fără judecata făurită de propoziție și fără raționamentul alcătuit de fraze nu pot fi descoperite proprietățile generale ale lucrurilor, nici legile lor de dezvoltare, și, prin urmare, nici nu pot fi produse lucruri noi.

Orice creație începe cu actul prin care vorbirea transformă o experiență individuală într-o expresie socială și se termină cu o operă care sporește expresivitatea conotațiilor verbale: poezie, muzică, plastică și combinațiile lor, pe de o parte, realizările tehnice, morale și politice, pe de alta. O operă este un întreg alcătuit prin selectarea unor elemente existente și prin compunerea lor într-un mod original, sub controlul critic al unei idei create în și prin vorbire. Originalitatea unei opere nu este asigurată nici de noutatea experienței și nici de ineditul expresiei, ci de unitatea lor intimă.

Noutatea experienței este necesară, dar nu și suficientă, deoarece nu oricine este capabil s-o transforme în expresie; fără să comunice o experiență nouă, o expresie inedită rămâne încă o ciudățenie, o bizarerie, o extravagantă. Originalitatea unei opere nu se reduce la „nemaivăzutul” sau la „nemaiauzitul” ei, ci constă în noutatea informației intelectuale, emoționale și pragmatice pe care reușește s-o transmite.

Între operă și public, raportul este totdeauna *oblic*: plusul de informație creat de autor se comunică cititorului, ascultătorului, spectatorului. Numai în dialog, în convorbire, în conversație raportul dintre „emițător” și „receptor” este *orizontal*, deoarece, fiind reciproc, oamenii pot comunica *unii cu alții*, în timp ce prin opere numai autorii comunică publicului. Tocmai pentru a remedia slăbirea dialogului dintre ei și public autorii simt, din cînd în cînd, nevoia să se întâlnească personal cu ascultătorii, cititorii și spectatorii.

Dacă a crea înseamnă a trece experiența în expresie, a recepta înseamnă a trece invers, de la expresie la experiență. Actul de creație se desfășoară, prin folosirea semnificantului *prim*, adică verbal, pentru a transforma experiența în *semnificație* și, apoi, prin elaborarea semnificantului *secund*, opera, la desăvîrșirea expresiei; receptarea trece de la perceperea semnificantului secund, prin evocarea celui prim, la priceperea semnificației și apoi la retrăirea experienței. Deci, publicul trebuie să aibă și el „talent”, dar un talent invers decît al creatorului. Multe capodopere n-au avut, un timp, succes din pricina lipsei de talent a publicului. Există însă o distincție esențială între participarea *creatoare* a autorului și participarea *receptoare* a publicului. Toată lumea a observat că participarea publicului are o influență stimulatorie sau stingheritoare mult mai mare asupra desfășurării unui spectacol decît asupra unui tablou. Totuși, așa cum nimănui nu îi este îngăduit să adauge încă un Turc rănit la „Atacul de la Smîrdan” al lui N. Grigorescu, tot așa

nu trebuie să i se permită nici unui spectator să intervină în desfășurarea unei reprezentații teatrale.

Democrație înseamnă libertatea fiecăruia de a crea o operă proprie, nicidecum libertatea tuturor de a interveni în opera fiecăruia. Democrația nu desființează ierarhia dintre creație și receptare, ci permite tuturor să participe și la creație, după aptitudinile fiecăruia. O operă este expresia *organizată, comunicabilă și repletibilă* a experienței unui autor; colectivă nu este însăși creația, ci doar cultura care colectivizează creațiile individuale. Încercările de a desființa opoziția dintre spectacol și spectator prin coborîrea scenei în mijlocul publicului sau prin urcarea publicului pe scenă nu sporesc „democrația participării”, dar slăbesc forța de înrîurire a teatrului asupra societății. Democrația se dezvoltă nu prin coborîrea artei la nivelul maselor, ci prin educarea capacității de înțelegere a publicului. Accesibilitatea la operă este educabilă. Noutatea șochează la început, dar, în cele din urmă, ajunge, prin educație, pe înțelesul tuturor. Istoria transformă orice romantic în „clasic”. Dar capodoperele sînt veșnic „contemporane” și pentru că accesibilitatea lor nu e niciodată totală: fiecare generație descoperă încă o idee neobservată de trecut. Actualitatea lui Eschil depinde, de aceea, mai mult de punerea în scenă decît de textul dramatic. Exprimînd preocupările contemporanilor săi, regizorul reliefează din mesajul dramaturgului ceea ce interesează cel mai mult prezentul.

Importanța artistică a regizorului a devenit, în zilele noastre, incontestabilă. După ce, în istoria teatrului, a dominat mai întîi *textul* și apoi *actorul*, acum, rolul decisiv îl joacă *regizorul*. Regizorul nu este un „intermediar” între dramaturg și public, ci un artist care, alegînd un *anumit* text, selectînd *anumiți* actori și realizînd o *anumită* punere în scenă, își exprimă propria sa atitudine față de lumea în care trăiește. Reprezentația teatrală este o altă operă de artă decît textul dramatic. „Caietele de regie” vorbesc despre procesul de creație prin care regizorul „ridică în picioare” și „pune în mișcare”, în cele *patru dimensiuni* ale spațio-temporalității, ceea ce se află culcat într-o *singură* dimensiune, în conotația discursivă a textului dramatic. Și deoarece denotația se îmbogățește prin progresul cunoașterii și conotația prin diversitatea experiențelor, trei montări ale lui *Hamlet* sînt trei opere distincte. La începutul unei revoluții, Hamlet apare ca o critică a ezitării, într-un regim autocratic, ca un elogiu al îndoielii, iar într-un moment antiintelectualist, ca un caz



care arată nocivitatea gândirii... Paralelisme pot exista numai în producție; niciodată, în creație. Opera de artă este totdeauna un unicat.

De cîtăva vreme, însă, rolul regizorului se hipertrofiază într-o asemenea măsură, încît textul devine pretext și actorul, o „supramarionetă“ sau un om de pe stradă. *Happening*-ul, teatrul „ambiental“ sau „aleatoriu“ renunță la text, la actor și chiar la public, lăsînd regizorului doar rolul de instigator al „spectacolului“. „Ceea ce caracterizează *happening*-ul mai mult decît orice element pur tehnic — subliniază Vito Pandolfi — este principiul care îi dă naștere: acela al unei desfășurări «fără matriță» și fără vreo semnificație conștientă. *Happening*-ul aparține, așadar, nenumăratelor manifestări spectaculare care se produc inconștient în viață“<sup>1</sup>. Încercările de a restabili legătura teatrului cu viața se termină astfel cu dizolvarea teatrului în viață. Numai că reprezentăția teatrală nu este însăși viața, ci expresia artistică a unui autor față de ea.

De cîte ori cultura intră într-o criză mai adîncă și pînă începe să se întrezărească o soluție, apare nostalgia indistinției primordiale, paradisiace, cînd oamenii nu se zbăteau încă în tensiunea dintre valori opuse. În asemenea momente, omenirea este invitată *înapoi, în illo tempore, ad originem*, cînd lumea nu era încă despicată în materie și spirit, în natură și cultură, în trăire și gîndire, în viață și artă. Căutările unei arte a sensibilității sălbatice, a hazardului absolut, a spontaneității neîngrădite sînt manifestările unui moment de criză a semnificațiilor și a valorilor. Pornind de la convingerea că „punerea în scenă este în mult mai mare măsură teatru decît piesa scrisă și rostită“, Antonin Artaud conchide: „În orice caz, și mă grăbesc să o spun imediat, un teatru care își supune punerea în scenă și realizarea, adică tot ceea ce este în el specific teatral, textului, este un teatru de idiot, de nebun, de invertit, de gramatician, de băcan, de anti-poet și de pozitivist, adică de Occidental“<sup>2</sup>. Cu toate acestea, experimentele artei contemporane nu sînt niște simple aberații și nici expresii ale „nonsensului“, ci ale „anti-sensului“, ale respingerii tuturor sensurilor uzate; ele pregătesc, probabil, o expresie mai adecvată noului sens pe care îl va căpăta, în cele din urmă, cultura de miine.

<sup>1</sup> Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal, vol. IV, Editura Meridiane, 1971, p. 392.*

<sup>2</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double, Gallimard, 1964, p. 59.*

Dealtfel, artă non-semnificativă este o contradicție în termeni. Prin artă, orice eveniment, pînă atunci doar un *efect*, devine *semnificantul* unei semnificații. Fără nici o semnificație nu poate rămîne viața decît pînă în clipa în care omul se apleacă asupra ei. Viața capătă o semnificație de îndată ce omul se oprește asupra ei. Arta nu poate fi niciodată viața însăși, ci doar expresia unei atitudini umane față de ea. A înfățișa viața *ca atare*, așa cum este ea, înseamnă a nu o înfățișa deloc, căci simpla ei arătare implică o selecție, o apreciere și deci un sens. Cei ce ne cer să ne întoarcem la natura neviată de cultură și la trăirea nesofisticată de gîndire exprimă o semnificație îndeajuns de precisă: dorința lor de a scăpa de falsurile și minciunile societății în care trăiesc. În contact cu omul, orice întimplare capătă un anume seris. Biblia, de pildă, nu este chiar istoria evreilor, ci mai mult expresia atitudinii iudaice față de lume. Și probabil că toate „istoriile“ sînt mai mult sau mai puțin „biblii“.

Încercările de a desființa opoziția dintre spectacol și spectator pentru a împiedica îndepărtarea semnificațiilor de viață ignoră tocmai faptul esențial că arta trebuie să ia distanță față de realitate pentru a căpăta forța de a o depăși și de a o influența. Conștiința majorității rămîne, într-adevăr, în urma existenței, dar conștiința artiștilor o ia mereu înaintea existenței. Dealtfel, însuși *happening*-ul, scoțînd o anumită împrejurare din anonimatul vieții cotidiene, sporește, chiar prin acest gest, conștiința critică a spectatorilor. „Mai presus de orice, distanța este aceea care face forța unei piese“ și care provoacă mirarea, prezentînd „ca nefamiliar ceea ce este familiar“<sup>3</sup>. Lipsa distanței dintre artă și viață împiedică transformarea emoției empirice în emoție estetică. „Orice sentiment adevărat al spectatorului, oroarea, de pildă, frica, ar strica informația. Trebuie ca spectatorul să fie prins de acțiune doar atît cît să-și poată da seama de resursele acțiunii“<sup>4</sup>.

Teatrul este singura artă menită, prin însăși esența ei, să realizeze un echilibru între simțire și gîndire, între afectivitate și rațiune, între emoție și concept. Actorul își trăiește gîndurile, iar spectatorul își gîndește trăirile. Combinînd

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations, Gallimard, 1973, p. 101.*

<sup>4</sup> *Ibidem, p. 177.*

*realitatea nemijlocită* a actorilor și a vorbirii lor cu *ficțiunea* personajelor, a întâmplărilor și a decorului, reprezentația teatrală comunică publicului tensiunea dintre concret și abstract, dintre sensibil și inteligibil, dintre prezent și absent. Echilibrul dintre ce poate să *perceapă* și ce trebuie să *priceapă* publicul îl asigură și vorbirea nerostită a fiecărui spectator, de care depinde înțelegerea tuturor formelor neverbale de expresie ale teatrului. Fără vorbire, rostită sau nu, nimeni nu poate ști că ceea ce vede el este o ușă, o fereastră sau o masă, că ceea ce aude el este cîntatul unui cocoș sau clipocitul unei ape, că ceea ce urmărește el este o mimică a tristeții sau un gest de deznădejde. Fără vorbire, ar dispărea nu numai opoziția dintre artă și viață, dar și distincția dintre om și restul lumii.

Dezechilibrarea spectacolului în dauna intelectului, ca în teatrul lui A. Artaud, sau în paguba sensibilității, ca în teatrul lui Gordon Craig, împinge reprezentația teatrală fie spre pantomimă, fie spre iconografie. Dîndu-și seama că semnificațiile se formează în și prin vorbire, A. Artaud încearcă să împingă vorbirea pe ultimul plan al spectacolului. „Dialogul — scris sau vorbit — nu aparține în mod specific scenei, ci aparține cărții...”<sup>5</sup>, scrie A. Artaud. În concepția lui, limbajul teatrului „consistă în tot ceea ce ocupă scena, în tot ceea ce se manifestă și se exprimă materialmente pe o scenă și care se adresează din capul locului simțurilor în loc să se adreseze mai întîi spiritului, ca limbajul vorbirii”<sup>6</sup>. Pentru a feri spectacolul de rătăcirile abstracțiilor, teatrul lui Artaud cultivă mai ales mimica, gesturile, mișcarea, costumul, decorul, lumina, sunetul, iar din vorbire reține mai mult învelișul sonor decît simburile semantic. Dimpotrivă, Gordon Craig ar vrea să miște pe scenă numai idei pure, cît mai eliberate de ma-

terialitate. „Suprimați arborele autentic pe care-l puseseți pe scenă, suprimați tonul natural și veți ajunge să suprimați de asemenea și actorul. Și asta se va întâmpla într-o zi și îmi place să văd că unii directori de teatru se cam gîndesc chiar de pe acum la așa ceva. Suprimați actorul și veți lua realismului grosolan mijlocul de a înflori pe scenă. Nu va mai fi nici un personaj viu în care să fie vizibile slăbiciunile și fiorii trupului. Actorul va dispărea, în locul său vom vedea un personaj fără viață — care va purta, dacă vreți, numele de «supramarionetă», pînă cînd își va fi cîștigat unul mai glorios”<sup>7</sup>.

Locul teatrului este însă între *cartea* sortită cititului și *pictura* propusă privitului. Sarcina teatrului este să cultive, deopotrivă, sensibilitatea spectatorilor și activitatea lor intelectuală. Spre deosebire de amatorii de film care vin la cinematograful să vizeze și să se identifice cu eroii de pe ecran, spectatorii de teatru vin să înțeleagă mai bine epoca în care trăiesc. Spectacolul de teatru este creația unui artist care are ceva de comunicat contemporanilor săi.

Educația și democrația vor spori cîntinuu capacitatea de creație a fiecăruia. Dar oamenii vor fi întotdeauna *diferit* înzestrați, și în orice moment *unii* vor avea ceva de spus *celorlalți*. Omenirea se îndreaptă, fie și în zig-zag, spre unitate, nu spre uniformitate. Consecința cea mai omenească a dezvoltării sociale este individualizarea, prin care fiecare om devine un unicat de neînlocuit. Numai diferențierea creatoare poate ține piept entropiei crescînde a naturii și a societății.

<sup>5</sup> A. Artaud, op. cit., p. 53.

<sup>6</sup> Ibid., p. 54.

<sup>7</sup> Ed. Gordon Craig, De l'art du théâtre, N.R.F., p. 81—82.



## Teatrul muncitoresc Platforma Măgurele



Scenă din spectacolul inaugural

La Platforma Măgurele, citadelă a științei românești, a luat ființă un teatru muncitoresc — act încărcat de semnificații politice și culturale, întrucât aici se află cea mai densă forță de muncă superior calificată: Centrul național de fizică, Institutul de fizică și inginerie nucleară, Centrul de cercetări aerospațiale, Centrul de fizică a Pământului, Centrul de medicină nucleară și de producție a radioizotopilor. În acest post de avangardă al economiei românești, unde cercetarea științifică se integrează cu producția și cu învățământul, are un loc firesc și o mică „platformă“ a artei.

În aula universitară unde s-a desfășurat primul spectacol, un grup de tineri de diverse profesii, entuziaști în noua lor ipostază de actori, încearcă să comunice colegilor lor secretele teatrului.

Succesul primei reprezentații se datorează în primul rând alegerii piesei, *Simbătă la Veritas* de Mircea Radu Iacoban, care surprinde aspecte autentice legate de viață, de exercitarea profesiei.

Un merit important revine și Teatrului „Bulandra“. El și-a înțeles menirea de îndrumător artistic, propunând acestui colectiv de artiști amatori un program repertorial adecvat, o partitură dramatică

potrivită aspirațiilor și preocupărilor interpreților. Aceasta a determinat apariția unui spectacol expresiv, cuceritor prin firesc și simplitate.

Artiștii de la „Bulandra“ au contribuit efectiv la realizarea spectacolului inaugural. Regizorul Petre Popescu a condus cu mină sigură interpreții, pe linia echilibrului, a adevărului psihologic, izbutind să populeze mica scenă cu o galerie de personaje pitorești și convingătoare. Scenografa Doris Giurgea a reușit, cu câteva elemente simple și funcționale (perdele, fotolii, etajere, afișe), să transforme locul catedrei universitare în spațiu de joc. Numele talentaților interpreți, care au conferit eroilor lui Iacoban individualitate, culoare și relief, sînt: Marina Creci (profesoară), Corneliu Minu, Liliana Popescu, Nicolae Trantea (ingineri), Mihai Minovici, Ecaterina Artenie, Cristian Balan, Marina Selim (proiectanți), Ileana Costache (chimistă), Ion Dinculescu (fizician).

Debutul colectivului de la Măgurele anunță un teatru așa cum îl prezenta directorul general al Institutului central de fizică, Marin Ionașcu: nou, tînăr, mereu în actualitate.

V. D.

## Teatrul muncitoresc „Semănătoarea“

Înființarea unui teatru muncitoresc la Uzinele „Semănătoarea“ din Capitală reprezintă incununarea firească a unei activități artistice cu tradiție. Echipa de teatru de amatori de aici există din anul 1961. De atunci, a prezentat peste 25 de premiere, participînd la toate manifestările artei de amatori. În urmă cu trei ani, revista noastră consemna — în reportajul intitulat „Viața uzinei, pe scenă“ — succesele echipei de teatru de la „Semănătoarea“, care obținuse Premiul și Diploma în cadrul Festivalului „Dialog cu teatrul scurt“. În Festivalul național „Cîntarea României“, echipa a prezentat o piesă inspirată chiar

# Teatrul din Săcele

din realitățile uzinei : *Oameni și rugină* de Ion Chirculescu. Pornind de la un fapt petrecut în întreprindere, piesa tratează o temă deosebit de importantă, aceea a inovațiilor. Teatrul este rezultatul colaborării cu tineri scriitori care, la inițiativa Clubului, sînt invitați să cunoască, pe viu, viața muncitorilor din secții și ateliere.

Teatrul muncitoresc „Semănătoarea“ a fost inaugurat cu spectacolul *Cuibul* de Tudor Popescu, în regia actorului Mircea Cruceanu de la Teatrul Giulești. Teatrul Giulești și-a asumat, în ultimii ani, frumoasa misiune de a îndruma activitatea artiștilor amatori de la „Semănătoarea“. Noul teatru muncitoresc — al cincilea din Capitală, în ordinea înființării — este rodul acestei colaborări.

Se cuvine să subliniem activitatea unui adevărat animator al echipei teatrale din uzină, tehnicianul Dan Henke. De aproape două decenii — cam de la înființarea echipei —, Dan Henke joacă, uneori regizează el însuși, montaje sau chiar piese și este nelipsit de la orice spectacol. Componenta echipei s-a schimbat de mai multe ori, dar numele lui a figurat pe toate afișele premierelor ; a jucat și în 1972, în spectacolul *Colegii*, pus în scenă de actorul Constantin Codrescu (spectacol care a obținut medalia de aur la Bienala pe țară a teatrului de amatori), și este cap de afiș în spectacolul inaugural al Teatrului muncitoresc. Alături de el, cu talent și dăruire, au jucat în *Cuibul* : Florin Albu — inginer, Margareta Niculescu — telexistă, August Cîmpeanu — reglor, I. Chiriță — muncitor. Elena Stanimir — proiectantă, Carmen Belgher — funcționară.

Echipea noului teatru muncitoresc este compusă din 12 artiști amatori ; dar, după cum ne spunea actorul Mircea Cruceanu, s-au înscris mulți tineri cu talent și dragoste de teatru, care vor juca în spectacolele viitoare. Firesc, și Teatrul muncitoresc „Semănătoarea“ va avea stagii permanente, urmînd a prezenta spectacole atît la clubul uzinelor, cît și în alte întreprinderi și instituții. Lunile de vară sînt folosite pentru pregătirea tuturor condițiilor artistice și tehnice care să asigure tînărului teatru muncitoresc succese demne de această mare citadelă industrială a Bucureștiului.

**Stan VLAD**

**L**a sfîrșitul lunii iunie, curtea și halele uzinei „Rulmentul“ din Brașov erau pline de afișe, care anunțau turneul Teatrului din Săcele, cu piesa *O palmă de fericire personală* de Aurel Storin. Au avut loc, în cinci secții, chiar la locul de producție, cinci reprezentații ale artiștilor amatori din Săcele, la rîndul lor, muncitori la Uzinele „Electro-precizia“ din Săcele sau la diferite uzine brașovene. Piesa lui Aurel Storin, cu un vădit caracter educativ, aduce în discuție abaterile unui tînăr muncitor și rolul colectivului în reeducarea lui. La „Rulmentul“, reprezentațiile au fost urmate de discuții. Spectacolul, pus în scenă de actorul Ion Jugureanu de la Teatrul Dramatic din Brașov, ne-a atras atenția asupra acestui teatru, binecunoscut, nu numai în județul Brașov, ci și în alte zone ale țării.

În mișcarea de amatori, Teatrul din Săcele — localitate urbană aflată la vreo zece kilometri de Brașov — are un loc dobîndit printr-o activitate de peste un sfert de veac. Firesc, începutul a fost îmai anevoios. Directorul casei de cultură din Săcele, Laurențiu Kovacs, un pasionat activist cultural și un excelent organizator, consideră că în viața teatrală a orașului Săcele au fost două momente importante : unul prin 1963, cînd de echipa de teatru de amatori a început să se ocupe actorul Ion Jugureanu, care este și profesor la Școala populară de artă din Brașov, altul în 1965, cînd a fost dată în folosință Casa de cultură, frumoasă, elegantă, bine utilată, cu o sală de aproape 500 de locuri și cu o scenă pe care se pot juca spectacolele oricărui teatru profesionist.

Teatrul are două secții, română și maghiară. De îndrumarea actorilor amatori maghiari se ocupă, cu același interes, actrița Maya Indrieș, tot de la Teatrul Dramatic din Brașov. Ambele formații au o activitate permanentă, prezentînd cel puțin cîte 40 de reprezentații pe stagiune.

Trupa nu este prea numeroasă, dar cuprinde și... veterani. Sandu Alexe, de meserie turnător la Uzinele „Steagul Roșu“, joacă teatru de la înființarea echipei, în urmă cu un sfert de veac, și este la fel de pasionat ca în tinerețe. De fapt,



dragostea pentru teatru îi adună laolaltă pe toți: Marilena Guth, de pildă, are o „vechime“ de 20 de ani. Dar cu același entuziasm participă și generațiile mai tinere: Petru Iluț și Alexandru Grigorescu — muncitori, Mircea Rusu — student, Gabriela Belu, Daniela Burada, Marcel Brînzei — elevi la liceele tehnice din Săcele.

Important este faptul că, deși au vârste, profesioniști și preocupări diferite, artiștii amatori din Săcele alcătuiesc o echipă omogenă, ale cărei caracteristici sînt talentul, perseverența, disciplina. Într-o stațiune, se prezintă cel puțin trei-patru premiere: repetițiile au loc cu regularitate, de trei ori pe săptămînă. În stațiunea 1979—1980, Teatrul din Săcele a jucat la sediu și în turnee spectacolele: *Adolescentul* de Horia Lovinescu, *Conul Leonida față cu reacțiunea* de Caragiale, *Să nu ne jucăm cu dragostea* de Silvia

Andrescu și Theodor Mănescu, *Nepotrivire de caracter* de Ion Băieșu, *O palmă de fericire personală* de Aurel Storin. Ultima premieră a stagiunii a avut loc în iunie, cu piesa *Examenalele Luciei* de Dumitru Solomon. Un afiș teatral edificator.

O asemenea activitate artistică nu putea să nu fie încununată de succese. Să amintim măcar de ultimele, obținute la cele două ediții ale marelui Festival național „Cîntarea României“: premiul I pe județ la prima ediție; premiul I la faza interjudețeană, la ediția a doua, și participarea la faza finală, cu piesa *Excursia* de Theodor Mănescu. Mircea Rusu, care a interpretat în această piesă rolul băiatului, a obținut premiul special al juriului și premiul de interpretare, în finală.

S. V.

## „Rampa“, acum 50 de ani iulie 1930

Căldură mare... Gicu Vraca e la Viena și scrie „Rampei“ din „pivnița primăriei orașului (unde se află o vestită cramă!)“. Gogu Ciprian, la Berlin, așteaptă febril premiera *Omului cu mîrtoaga*. „Mi-e frică, mă, că dacă oi avea succes, o să mă îmbete ăia!“ declarase la plecarea. Succes a avut... ● Puiu Iancovescu, în lipsă de fonduri pentru un nou teatru, intră „la stăpîn“, adică în compania Ventura. Va apărea în piesa lui Shaw *Ce nu se poate spune* (titlu semnificativ și pentru tribulațiile răsfațatului actor). ● Totuși, Victor Ion Popa, directorul companiei Ventura, trebuie să „se repeadă“ la Paris, să discute cu „patroana“ repertoriul viitoare stagiuni. Obligații de serviciu... ● Ion Minulescu declară nervos că nu va scrie o nouă piesă pînă nu i se joacă *Porumbița fără aripi*. Și, aruncînd în față gazetarului fumul trabucului, adaugă: „...pentru că nu le scriu ca să stea în sertar!“ Așa da, nene Minule! ● La grădina-

cinema „Gloria“, drama-turgul A. de Herz luptă cu... viața. Își joacă pie-sele *Încurcă-lume*, *Omul de zăpadă*, *Femeia și telefonul*. După teatru, obligatoriu un film. Unde sînt succesele amețitoare de la începutul veacului, cînd „dădea în floare“ piesa de salon? ● Nicu Kirițescu nu-și dezmente faima de rafinat umorist. Cel mai drag autor al lui Tănase răspîndește zvonul că scrie o tragedie în versuri... din istoria asiriană. Oare, tot pentru „Cărăbuș?“ ● La Vălenii de Munte, între 15 iulie și 15 august, se țin cursurile Universității populare. Se fac înscrieri pentru cămin și cantină. Prețuri moderate. Se cunosc umilitoarele intervenții ale savantului Iorga, pentru obținerea fondurilor destinate nobilei opere de culturalizare a maselor. ● Prozatorul I. Peltz scoate revista *Zodiac*. Cît timp va apărea? Același anunță o „viață romanțată“ a lui Creangă. Venerabilul scriitor o are încă în manuscris? ● La Lipsca,

moare marele romanist german Gustav Weigand, autor de studii fundamentale privind limba română.

● Grigore Periețeanu, jurist cu renume, este instalat director general al teatrelor. Începe o campanie furibundă împotriva celui demis, Victor Eftimiu. Desigur, cei mai înverșunați sînt autorii nejucați de incomodul (dar, zicem noi, meritosul) fost director. ● Se publică condițiile pentru participarea la concursurile cu premii ale Academiei Române. Au ce citi academicienii! ● Membrii Societății Autorilor Dramatici nu s-au întrunit în ședință extraordinară ca să-și aleagă reprezentantul în comitetul de lectură al Teatrului Național. De ce, oare? ● Autorul Nicușor Constantinescu dă asigurări, la Teatrul „Elita“, că *Dai un ban, dar face!* Sigur, cu Ionel Țăranu, Sily Vasiliu, Costică Toneanu, N. Kanner. Anunțul e așezat în pagină de redactorul... Nicușor Constantinescu! ● Să nu plecăm la băi pînă „nu ne asortăm“ cu elegantele cravate ale noului magazin de specialitate „Silco“, str. Doamnei nr 1!

I. N.

# Cenaclul dramaturgilor

(5)

În cea de-a cincea ședință de lucru a Cenaclului dramaturgilor a fost prezentată, în lectura unui grup de actori de la Teatrul Giulești, o încercare dramatică de GRID MODORCEA, intitulată *Concurs*.

Criticul RADU POPESCU, președintele Cenaclului, a ținut să remarce, în deschidere, că autorul textului „nu mai este nici el un debutant, probabil că nu mai există debutanți, din moment ce toată lumea se află la a doua sau a treia carte“.

Cîțiva dintre criticii prezenți și dintre oaspeții au comentat cele trei părți ale lucrării, interpretate cu multă înțelegere de către actori.

PAUL TUTUNGIU : „Las colegilor mei plăcerea de a comenta arta compoziției și teatralitatea textului prezentat ; eu mă voi opri numai asupra tematicii sale, care, după cum ați văzut și dumneavoastră, este bine cunoscută și în proza valoroasă. Este vorba de demagogia birocratică. De acest fenomen social s-au ocupat înaintași iluștri. Să ne gândim, de pildă, nu la Maiakovski, care era și dramaturg, ci la Ilf și Petrov, care au publicat adevărate eseuri satirice, memorabile, în legătură cu birocrăția ajunsă în faza demagogică. Ceea ce poate fi remarcat în primul rînd la Grid Modorcea (repet, nu comentez compoziția dramatică, și nici teatralitatea posibilă a textului) mi se pare a fi îndrăzneala, curajul lui ieșiți din comun de a încerca să epuizeze (într-un text care, firește, nu poate să fie chiar atît de încăpător, oricît am fi de binevoitori) o serie de experiențe, cu caracter mai mult personal, de care cred că este preocupat, și pe care le aduce în această încercare de eseu, fie din teritoriul filologiei și filozofiei, fie din alte teritorii ale conștiinței sociale. Sigur, predomină elementele livrești, în defavoarea contactului cu viața imediată, cu faptele semnificative din realitatea nemijlocită“.

MIHAIL DAVIDOGLU : „Materialul prezentat dorește să îndrepte unele lucruri din societatea noastră. El încearcă, în această luptă între bine și rău, forma

comediei. Autorul a călcat nu cu stîngul, ci a încălcat unele reguli ale dramaturgiei. Prima replică durează 14 minute. Dacă nu se poate face pictură cu o singură culoare, nici dramaturgiei nu îi vine atît de ușor să se realizeze dintr-o singură replică. Autorul trebuie să studieze cu seriozitate tehnica compoziției dramatice, replica trebuie să aibă echilibru, în cadrul conflictului. Trebuie să învețe legile teatrului“.

MIRCEA MUNTEANU : „Am ascultat cu atenție această piesă și, după părerea mea, piesa este sub nivelul acceptabilului. Cum s-a spus, autorul nu cunoaște legile elementare ale dramaturgiei. Piesa în discuție nu are nici un ecou“.

DORU MOȚOC : „Nu știu dacă aceasta este o piesă de teatru. M-a frapat totuși o oarecare indecizie stilistică. Coabitează, în text, maniera realistă cu maniera suprealistă ori expresionistă ș.a.m.d. Lucrearea, astfel construită, nu poate să satisfacă. Eu am rămas cu o marotă : și anume, că limba, într-o lucrare dramatică, trebuie să fie curată și, pe cît posibil, corectă. Am întîlnit surprinzător de numeroase formulări incorecte sub raport stilistic și lingvistic : «un exemplu al felului cum» în loc de «un exemplu de felul cum» sau «dă să iasă» — ceea ce nu prea este românește. Apar cacofonii, care nu sînt concepute ca valori stilistice. Este bine să ne obișnuim de la început cu o anumită rigoare“.

LAURENȚIU ULICI : „Dragă Modorcea, cred că n-ai fost inspirat, întii, cînd ai scris piesa, și, în al doilea rînd, cînd ai venit cu ea la Cenaclu. Ai vrut să faci o comedie cu un subtext satiric din care, paradoxal, lipsește comicul și, deloc paradoxal de data asta, satiricul este înlocuit de un paleativ al satiricului, pe care l-aș numi nodul în papură sau amestecul fără ordine. Îți reproșez nu lungimea primei replici, care ține 14 minute sau 20 — putea să dureze și două ore și să fie senzațională ; deci, nu abundența ei, ci sărăcia ei și-o reproșez. Ceea ce domină este o anume vulgaritate, care, în gura unui om de cultură, este foarte puțin permisă. Toată povestea aia cu Eminescu este inadmisibilă chiar și într-o comedie !

O VOCE : „E o profanare...“.

LAURENȚIU ULICI : „Nu o profanare... este de prost gust. Chiar dacă ai vrut să faci o parodie a parodiei — gen din canalul locului dubios, pentru că parodia parodiei este o chestiune foarte delicată, și cei care încearcă s-o facă trebuie să știe foarte bine că ascultătorul potential cunoaște în primul rînd originalul, apoi parodia. ca să poată înțelege parodia parodiei. Or, în cazul de față, condiția nu este îndeplinită. Foarte multe clișee. Ai avut nevoie de un personaj roz : l-ai gă-



sit; este cel care renunță. Dacă piesa începe rău, ea sfârșește foarte rău. Fiindcă e un oportunism gros de tot, în finalul piesei. Vorbirea personajelor calchiază prea mult, chiar excesiv, iarși niște clișee, niște locuri comune ale unui anume tip de comedie. Situațiile, chiar (să fie oare un joc de falsă memorie?) multe situații, mai ales situația din partea a doua a piesei, cu moartea și învierea eroinei, eu am mai citit-o, e drept că era semnată de Zoșcenco. Întocmai astfel s-au petrecut lucrurile în acea povestire a lui Zoșcenco. apărută în traducere românească și citită de toată lumea. Dincolo de slăbiciunile gramaticale pe care le-a relevat, o parte dintre ele, Doru Mofoș, se vede efortul de a scrie bine o piesă. Numai că făcând asta ai scăpat din vedere ceea ce trebuie să caracterizeze o piesă de teatru: teatralitatea ei, faptul că se dialoghează și nu este pur și simplu un discurs în care nu există decât un ascultător și un vorbitor, culmea fiind că, în cazul dumatiale, vorbitorul coincide cu ascultătorul. Nu există, de fapt, o comunicare în piesă. Fiecare își dă replica pe cont propriu. N-am nimic împotriva acestui fel de teatru, și pe-asta l-am mai întâlnit. Dar dacă cei ce au folosit înaintea dumatiale această modalitate doreau să sugereze foarte mult, aici nici măcar n-ai vrut să sugerezi ceva. Dacă literatura, în textul dumatiale, este îndoielnică, teatralitatea lui nu lasă loc nici unui fel de îndoieli. Adică, e limpede că nu există“.

ION VICTOR BIBICIOIU: „Există anumite confuzii care țin nu numai de construcția piesei, ci și de abordarea unui subiect, altminteri, foarte interesant. Cred că am fi prea duri dacă l-am sfătui să nu mai scrie teatru. Sugestia pe care i-a dat-o Ulici, de a încerca să-și pună la punct instrumentația, mi se pare bine venită. N-ar fi rău dacă ar începe cu dramatizări. Chiar pentru sertar“.

TUDOR MUNTEANU: „Dacă autorul se află la prima încercare în dramaturgie, firește, lucrurile nu stau chiar așa de rău. Găsesc că piesa are câteva idei.“

GEORGE BĂNICĂ: „Am două motive de admirație față de cel care și-a pre-

zentat piesa în acest Cenaclu: unul ar fi faptul că autorul a avut curajul să distrugă orice idee de piesă de teatru, nevenind, bineînțeles, cu altceva în loc, dar acest curaj este extraordinar, este demn de invidiat; al doilea motiv ar fi acela că dînsului îi place foarte mult ceea ce a scris. Această lipsă de obiectivitate vizavi de ceea ce faci, lipsă de îndoială, este pentru mine senzația fericirii. Noi, actorii, nu putem să ne apropiem de un text decât sub un singur semn: al semnificației. Eu, citind piesa asta, tot timpul m-am întrebat unde vrea să ajungă autorul. Și am ajuns la concluzia că un om s-a așezat la masă și și-a pus pe hîrtie propria lui experiență de viață, și la sfîrșit a numit-o piesă. Fiindcă din acest text lipsesc acele elemente care, pentru noi toți, înseamnă dramaturgie: conflict etc. Textul nu are reperele unei piese de teatru. Este un discurs al unui om care a trecut prin niște experiențe care nu trezesc interes“.

CHIVU STERE: „Eu vin aici de la Galați, nu atît pentru textele ce se citesc, cît pentru discuțiile Cenaclului. Regret că mulți dintre participanți au plecat. Aș fi vrut să-i ascult. Se poate învăța mult din discuțiile acestui Cenaclu. Situația autorului Grid Modorcea nu este deloc dramatică, pentru că, într-adevăr, dumnealui crede în ceea ce a scris acolo, din păcate. Aș dori, chiar atunci cînd sînt texte slabe, să nu se mai eschiveze criticii, și să ia cuvîntul, pentru că mi se pare că din comentariile lor avem foarte mult de învățat“.

MIHAI MINCULESCU: „O piesă de teatru nu trebuie neapărat să comunice ceva. Este destul să ne pună o întrebare. Cred că Grid Modorcea a reușit să facă lucrul acesta“.

În încheiere, criticul RADU POPESCU l-a îndemnat pe Grid Modorcea să nu se descurajeze și să ispitească în continuare dramaturgia, pînă la reușită.

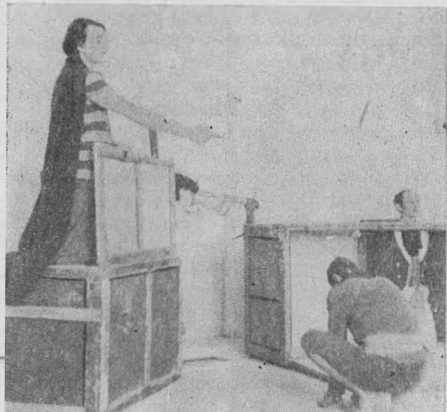
Replica serii: „Ca idee, ocuparea unui scaun nu e chiar așa de lepădat“.

**Mircea RAREȘ**



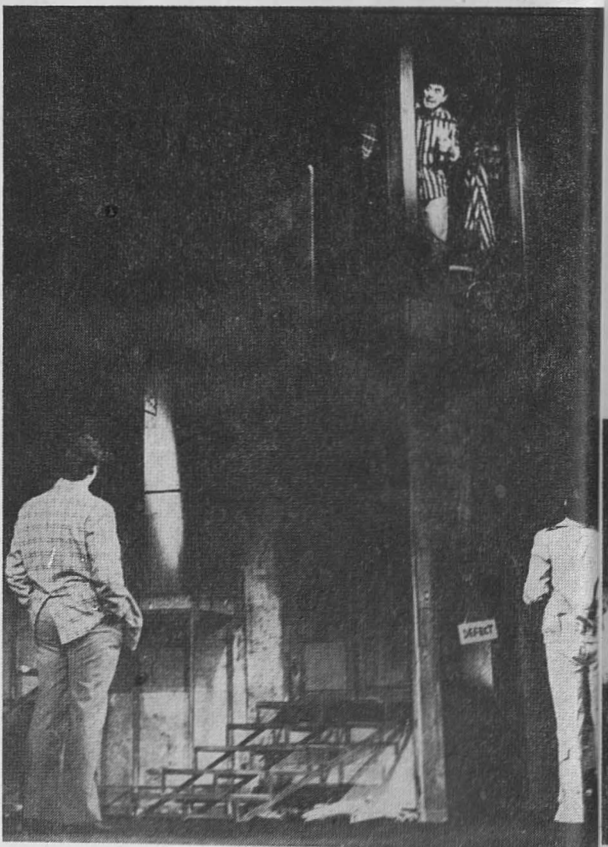
Pluta Meduzei de Marin Sorescu (Teatrul de Stat „Valea Jiului“ din Petroșani) — Premiul pentru regie (Florin Fătulescu) la Festivalul „Contemporan '80“, Brașov

Omul-ciinè de Osvaldo Dragún (Teatrul German de Stat din Timișoara) — Premiul III la Festivalul de teatru scurt, Oradea



Soldatul necunoscut și soția lui de Peter Ustinov (Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara) — Premiul pentru scenografic (Virgil Miloia) la Festivalul „Contemporan '80“, Brașov

Haina cu două fețe de Stanislav Stratiev (Teatrul Giulești) — Premiul pentru cel mai bun spectacol, premiul pentru opțiune repertorială, la Festivalul „Contemporan '80“, Brașov; premiul A.T.M. pe 1979 pentru regie (Alexandru Tocilescu)







**Răceala de Marin Sorescu (Teatrul de Stat din Sibiu — secția română) — Diplomă specială pentru originalitatea creației regizorale (Iulian Vișa) la Festivalul de teatru istoric, Craiova**

Spectacole premiate în 1980

**Soldatul necunoscut și soția lui de Peter Ustinov (Teatrul Dramatic din Brașov), Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul „Contemporan '80“, Brașov**



**Două surori de Hans Kehrler (Teatrul German de Stat din Timișoara) — Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul teatral al naționalităților conlocuitoare, Sfintu Gheorghe**

# Opinii despre stagiunea 1979 – 1980

■ VALENTIN  
SILVESTRU

## Cum a fost și cum n-a fost stagiunea

### Preambul despre fapte și speculații

Se închid teatrele (pe tăcute), administratorii întocmesc (murmurând) și cotele anului, actorii pornesc zglopii pe drumurile vacanței (unele ducînd spre platourile de filmare) și criticii, în odăjdii, concentrați și chinuți, se apucă de bilanțul stagiunii. Cum a fost stagiunea? Bună, rea, mijlocie? S-au jucat destule opere clasice? Dar moderne? Am avut parte de evenimente, sau ne-au lipsit? Și, mai ales: există dramaturgie originală? Ce fel de dramaturgie? Grea, ușoară, complexă? E ea actuală, are dînsa oare îndestulători eroi ai vremii noastre, corespunde cerințelor majore, e în creștere față de perioada trecută, e destul de națională, e de ajuns de universală, aduce suficiență comedie la care să se ridă grav, accede în marile zone tragice la granița cărora e un orizont luminos, dă satisfacție actorilor, e iubită de regizori, e citită de directori, nu e neglijată de secretarii literari, nu e năpăstuită de primării, comitete județene de cultură, Direcția instituțiilor de spectacole, e publicată ori nu e publicată, o iau în seamă criticii literari, n-o bagatelizează criticii teatrali?

Nu se poate răspunde la toate întrebările. Și, de bună seamă că nu se poate face istoria reală a unei stagiuni ori desena fizionomia ei dacă sînt luate în considerație absolut toate faptele pe care le-a închenărat. Obiectiv vorbind, selecția e necesară și aici. Dificultatea începe de la tabla de valori. Căci în bilanțurile publicațiilor apar ierarhizări felurite și transpar etaloane diferite; fiecare cronicar trăiește istoria artei, în felul său. Și-apoi, nu toți cunosc repertoriul întreg; unii se pronunță, nu fără dezinvoltură, asimilînd ce au văzut prin București cu situația din țară; sau, ceea ce complică și mai mult lucrurile, conchizînd fără a fi văzut majoritatea spectacolelor despre care pomenesc. Rămîne consolarea (cel puțin teoretică) că realitatea **faptelor** petrecute e indiscutabilă. Faptele sînt fapte, și, indiferent prin ce prismă ar fi privite, își cer dreptul la consemnare ca atare. Putem avea — și avem — opinii diverse, uneori, opuse, privitor la aceeași piesă, dar existența ei e indubitabilă, nu poate fi pusă la îndoială scrierea, tipărirea ori (și) reprezentarea lucrării în chestiune.

### Anul dramaturgiei naționale

Dacă luăm în considerare ce s-a jucat în stagiunea 1979—1980, putem afirma că a fost **anul dramaturgiei naționale**. E un moment de afirmare efectivă (nu numai prin titluri) a piesei românești vechi și, mai ales, noi.

Că e un moment dramaturgic reprezentativ au dovedit-o și discuțiile iscate. O masă rotundă inițiată de revista „Teatrul” — unde s-a vorbit, în devălmășie, despre: necesitatea de a înceta prospectarea literaturii dramatice interbelice, care i-ar opresa, se pare, pe unii autori de azi, necazurile provocate unor scriitori de către teatre, necazurile provocate teatrelor de aceiași scriitori (și de alții, în unele cazuri de toți), serviciile aduse și, deopotrivă, deserviciile produse de secretarii literari, în măsură egală culpabili, inocenți, acari ai lui Păun, țapi ispășitori, studioși și inculți etc. Concluzia redacției: optimist încurajatoare — așa zice, pe drept cuvînt — deoarece, dacă pornești de la realități, nu de la



supoziții, coșmaruri și informații lacunare, precum și de la aprehensiuni principializate și generalizate ad-hoc, vezi că literatura dramatică are, acum, o oră fastă. Atâta doar că teatrele au și ele, în continuare, cite un moment rău, adică reticențe (uneori radicale) față de valorile autentice și angajamente repezi cind e vorba de facilități. Altă discuție, găzduită cu larghețe de „Contemporanul“, a adus, în aceleași pagini, opinii atît de contradictorii și abordări ale materialului din unghiuri atît de variate, încît fiecare cititor, fiecare scriitor implicat și fiecare om de teatru, vizat ori ba, a putut reține ceea ce a crezut el de cuviință și, eventual, ceva pe deasupra — ori pe dedesubt. Încheierea redacției a păstrat integral nelămuririle, sporindu-le chiar cu una: aceea că ar exista un hiatus, că s-ar fi căscat un **gol dramaturgic** în spatele detașamentului existent! Cum această afirmație a mai fost făcută (de alții, firește) în 1936 și, din nou, cu alte vorbe, în 1954, mai auzind-o noi și în 1966, și apoi cam din doi în trei ani, prin ședințe și articole, mi-aș îngădui să observ că pentru a descoperi cine se află în spatele (ori în coastele) dramaturgilor consacrați — sau pur și simplu inveterați — trebuie să privim la persoanele în chestie și să vedem că... există. În fiecare stagiune se înregistrează un număr de debuturi sau de surprize. Normal, și în aceasta, de care ne ocupăm aici. Tudor Popescu, Radu F. Alexandru, Constantin Cubleșan, Eugen Lumezianu, Viorel Cacoveanu, Kocsis István, Corneliu Marcu, Dan Plăeșu, Constantin Munteanu, Dan Stoica, Doru Moțoc, Mircea M. Ionescu — sînt cîțiva, de pe o listă mai lungă. Debutul lui Mircea Săndulescu, romancier redutabil și dramaturg autentic (promovat cu două piese deodată), al lui Fl. N. Năstase, al lui Paul Georgescu, foarte recent al lui Adrian Dohotaru nu sînt deloc neconsemnabile — după cum, dealtfel, s-a și văzut. Nu e chiar puțin lucru — dacă e să ne comparăm cu noi înșine, și cu alții. Astfel că, indiferent cite înșatisfacții ne-ar indispune la lectura unei piese sau a alteia, la cunoașterea unui dramaturg nou-venit, neconsacrat, n-avem nici un temei de îngrijorare, și mai ales de spaimă de vid.

### Ora comediei

A fost investigat, adesea cu succes, în formule moderne incitante, fondul de aur al comediei românești de ieri și de azi. **Toate** marile comedii caragialeene s-au aflat pe așe: **O scrisoare pierdută**, pusă în scenă de Radu Beligan, cu un efort novator moderat și reiterări sterile pe urmele vechilor montări (la Naționalul bucureștean; o altă reprezentare, doar parțial semnificativă, a semnat Alexandru Colpacci la Oradea). **O noapte furtunoasă**, spectacol novator admirabil la Teatrul Giulești, gîndit cu forță și distincție de Alexa Visarion (de asemenea, o viziune amalgamată, cu puerilități, iscălită de Alexandru Dabija la Piatra Neamț; un spectacol evaziv, cu două-trei momente strălucitoare, mai ales ale relației Veta-Chiriac, într-un morman de insanități — regia Savel Știopul, la Pitești; și o lucrare scenică merituoasă, cu cîteva elemente inedite și bifurcări ale comicalului spre vodevil și spre pamflet, la Institutul de teatru din Tirgu Mureș — clasa prof. C. Codrescu, lector Ileana Burlacu). **D-ale carnavalului**, pe o schemă regizorală în bună parte interesantă, vag ori deloc acoperită actoricește și imposibil scenografic — la Satu Mare (Bogdan Ulmu); și, în cea mai mare parte plat și greoi, la Studioul Institutului (Sanda Manu). **Conul Leonida față cu reacțiunea**, la Teatrul „Bulandra“, propunere atrăgătoare interpretativ (prin Victor Rebengiuc și Mircea Diaconu, regia Dan Micu), dar nefinalizată. Am mai avut, tot aici, **Articolul 214** (aproximativ), iar la „Nottara“ un încintător colaj de schițe și fragmente de piese și articole. **Inele, cercei, betea**, scenarizat și regizat de George Rafael, parodiind rafinat scrieri ale maestrului, chiar cu mijloacele sale. Asemenea, un viguros montaj de schițe — într-o cubrindeare apăsător **politică** a democratului Caragiale — creat de Al. Dabija la Naționalul clujean.

„Societatea Caragiale“ avea tot dreptul să ia cunoștință cu satisfacție, la o patra ei sesiune anuală craioveană, de aceste prezente, și să deacearnă prima ei distincție lui Liviu Ciulei, pentru contribuția regizorală și scenografică la valorificarea operei cu pricina. Premiul Criticii teatrale pe 1979, acordat, printre alții, lui Alexa Visarion, pentru realizările sale scenice și filmice în materie de caragialeologie, venea să consacre, de asemenea, o atitudine creatoare inspirată față de extraordinara, ineputabila moștenire literară a lui Caragiale.

S-a propus un nou **Titanic-vals** de Tudor Musatescu la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, de către Aureliu Manea. S-au reluat, în condiții bune, și chiar în chip lăudabil, **Opinia publică** de Aurel Baranga (Teatrul Național din Tirgu Mureș) și **Sfîntul Mitică Blajinu** (Teatrul „Nottara“), atît Dan Alecsandrescu cît și Anca Ovanec găsind accentu noi și unele rezolvări scenice inedite,

reafirmand, în orice caz, actualitatea scrierilor. S-a explorat plural opera atât de originală a lui Teodor Mazilu, acum prezent pe numeroase scene cu o mare parte a producțiilor sale. Kincses Elemér, la Tirgu Mureș (Secția maghiară), Cristian Mumteanu, la Ploiești, Liudmila Szekeley, la Studioul Institutului, au dat versiuni scenice noi ale binecunoscutei și îndelung comentatei comedii satirice groțești **Proștii sub clar de lună**. Nu s-a găsit încă o modalitate de recuperare scenică a acestui text singular care să dea deplină satisfacție, dar fiecare încercare în parte a adus măcar câte o propunere îmbietoare. După Mircea Cornișteanu, care a lansat **Mobilă și durere** la Oradea, Nicolae Scarlat a pus în scenă corosiva și atât de zglobia satiră la „Bulandra“, Mircea Marin, într-un stil de comedie populară — însă cu unele modulații cam grosiere — la Naționalul clujean, Ion Maximilian — la Constanța, iar Ioan Ieremia — la Naționalul timișorean. Aureliu Manea a construit un spectacol de o frumusețe stranie și de o gravitate comică deosebită: **Acești nebuni fățarnici**, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. Ținând seama că la „Nottara“ continuă să se reprezinte **Cinci romane de amor**, la Secția germană a Teatrului din Sibiu, aceeași suită de schițe scenice, și la Naționalul bucureștean (într-un spectacol-compus), **Frumos e în septembrie la Veneția**, putem zice că autorul și-a dobândit locul și ponderea ce i se cuvin în repertoriul românesc efectiv.

Pe considerentul acestei masive și legitime prezențe, Secția de critică a Asociației oamenilor de artă și revista „Tribuna“ din Cluj-Napoca au inițiat, în iunie, primul seminar de dramaturgie și teatrologie închinat unei opere și unui autor: **Seminarul Teodor Mazilu**, condus de Dumitru Radu Popescu, a favorizat însemnate mărturii de creație, pertinente luări de poziție critice, cercetări vizind monografierea operi. Discuția teoretică a fost complinită de analizarea a trei spectacole clujene, deschizându-se astfel o posibilitate nouă de a statornici dimensiunile unui paragraf de dramaturgie originală modernă.

Tudor Popescu continuă să atragă luarea-aminte ca umorist, prin **Concurs de frumusețe**, scriere polemică, însă de un radicalism satiric ceva mai blajin, degradat supărător în bagatela aceluiași autor, numită **Dulcea ipocrizie a bărbatului matur**.

### Dominante

Ce anume impune privirii obiective scrutarea peisajului dramaturgic, așa cum apare el în geografia afișelor? Adevărul că materia dramatică e, în genere, a actualității. Modalitățile de expresie continuă a se înscrie într-un arc larg — de la parabola tragică, de amplu ambitus filozofic și istoric, la farsa de tip clasic, bizuită pe un șăgalnic qui pro quo. Substratul problematic îmi pare a fi sporit în consistentă. Implantarea în social e mai decisă. Teatrul documentar și cel politic par a fi în involuție. Teatrul istoric e, în această stagiune, irrelevant. Convențiile artistice apar mai personalizate, cu pronunțată propensiune spre libertatea expresiei, în atitudine declarat anticanonică.

În același timp, proliferază, floridă, o subliteratură de șotii, subiecte meschine și pipernicite narații, în limbaj tern, condimentat cu efecte dialectale ori de argou, concurând textele de estradă, și autodeclarându-se, pudic, „fără pretenție“. Diversi autori, ziși locali, se dovedesc simpli veleitari fără chemare, sau măcar meșteșug; printre ei, debutanți după vârsta pensionării, maturi de felurite specialități, altfel utile societății — care și-au descoperit însă, brusc, și un hobby dramatic — vreo doi-trei tinerei clamînd, ațoși, că doresc să revoluționeze, să combată, să dispute, adică să adauge și ei câte o tura-vura, oricărei tevaturi stîrnite în ograda scenei.

Din relatările criticii în revistele de cultură, și din ceea ce am văzut și (ori) citit, n-ar reieși că scrierile tovarășilor Gh. Blăjan (Pitești), Gheorghe Barbu (Constanța — la al doilea eșec), Dan Văiteanu (Pitești), Iosif Costinaș (Timișoara), I. Bălan și D. Pîslaru (Brăila), Alexandru Pop (colaborator, pentru, să-i zicem, culoare locală, al scriitorului D. Roman — Brașov) ar putea avea vreo posteritate, de vreme ce nu au nici prezent ferm.

Ca să nu prelungim confuziile în materie repertorială, să marcăm ceea ce a apărut, mai multora și nouă, ca avînd calitate și durabilitate. Referirile se fac, evident, numai la lucrările noi, reprezentate.

A dominat, categoric, în recolta de piese originale, drama alegorică **Evul mediu întimplător** de Romulus Guga, o dură și glacială diatribă împotriva teoriilor și practicilor antiumaniste ale obedienței oarbe, și care teorii și practici se prelungesc în contemporaneitate, tinzînd, în unele părți ale lumii, a-și pregăti și un anume viitor. Nu trăim izolați pe planetă, dimpotrivă, și ideologia „noii drepte“, combătută intens în țări europene avansate, poate alimenta recru-



descențe sulemenite ale unor deșănțate doctrine totalitare și elitiste, fascistoide. Scriitorul român sancționează și previne, cu gravitate și, deopotrivă, cu sarcasm, căutînd în fond a reabilita un termen, poate demonetizat într-o vreme, însă actual și reactivabil, acela de **vigilență**. Violența atitudinii creatorului, generalitatea dezbaterii, surprizele subiectului încastrat într-o formulă criptică, tehnică ingenioasă a teatrului în teatru, grefată pe psihisme despersonalizante și sadisme ale opresiunii, au impus piesa și l-au reconfirmat cu putere pe autorul **Speranței nu moare în zori** și al **Noptii cabotinilor**. Premiera absolută de la Teatrul Mic, construită regizoral cu fantezie barocă, subsumată neconținut sensurilor de tînărul Cristian Hadji-Culea și organizată scenic somptuos, într-o structură alveolară, de admirabilul Octavian Dibrov, slujită de o trupă de mare calibru, a potențat tonusul politic și frumusețea stranie, dureroasă, a dramei, făcînd ca și spectacolul să devină un reper primordial al stagiunii.

Tot printr-o parabolă, poetică, s-a înscris în interlocuții ale gîndirii moderne Marin Sorescu. Elaborată acum un deceniu, **Pluta Meduzei** nu e deloc învechită, deși, jucată la vremea ei, ar fi avut și alt tip de acuitate. E, în ea, un avertisment patetic și viril privind cursul iresponsabil pe care îl pot lua marile descoperiri științifice, tehnicizarea excesivă transgresată în mecanizare și uniformizare, sub tutelă totalitaristă, efectele dezastruoase la care poate duce pierderea relației esențiale a omului cu natura. Premiera absolută a piesei a avut loc la Petroșani, într-un teatru cu posibilități mai restrînse. Dar directorul, secretarul literar D. Velea, trupa tînără (ca și actorii vîrstnici), regizorul Florin Fătulescu și scenografa îndrăzneată Elena Buzdugan, care a creat, printr-un arboremină, o verticalitate inteligentă, n-au avut inhibiții și nici prejudecata încifrării, ce se zice că ar obtura înțelegerea publicului, și au propus o imagine scenică viabilă, imperfectă încă, nu întru totul articulată, dar viguroasă și rezonantă.

Cea mai nouă comedie a lui Teodor Mazilu, ați comedialograful numărul unu al literaturii noastre, **Mobilă și durere**, e o grotescă de un umor frenetic, zeflemisind tendințele de parvenitism și îmburghezire, sub care scriitorul descoperă drame ale alienării și hidoase dezumanizări. E o satiră a acaparării, în culori tari și pastă densă. Are un succes deosebit, mai peste tot unde e jucată, infirmînd și o altă prejudecată, aceea a lipsei de comunicare dintre acest autor și publicul actual.

Scriitorul fantasc Fănuș Neagu, poet al prozei, a propus, cu a doua sa piesă ce apare pe scenă, **Echipa de zgomote**, un univers închis, în care, în cugețele bolnave, destrămate, ale unor dezrădăcinați, memoria reface existențe tulburi, oamenii dobîndind o mai dramatică conștiință de sine, pedepsindu-se și ispășind. Exploziile hiperbolice în lanț, natura esoterică a intrigii fac din piesă un ciudat mister modern; cititorul, spectatorul, au nu puține dificultăți de percepție și înțelegere; dar Alexa Visarion, scenografa Daniela Codarcea, Mircea Albulescu și echipa de la Giulești au creat o atare tensiune și au deкупat cîteva momente de o asemenea încărcătură omenească indurerată, inspăimîntată, răvășită, încît, dincolo de un anume convenționalism fără portanță, spectacolul produce impresia unei captivante osmoze de teluric și celest.

### Interferența între dramă și gazetărie

S-a dovedit fertilă și în acest an direcția dramaturgiei jurnalistice; maniera e a reportajului intersectat de interviuri, spovedanii, comentarii, avînd substanța ardentă a actualității (chiar și în evocări), inculcînd un sentiment al prezentului. **Se ridică ceata...**, debutul lui Fl. N. Năstase, e un atare reportaj, încă insuficient consolidat dramatic, dar nu lipsit de nerv și adevăr, despre o avarie gravă într-o mare uzină și conexiunile responsabilităților pe care le declanșează. **Cum s-a făcut de-a rămas Catina față bătrînă**, de Nelu Ionescu e monologul unei femei singure care a ratat mereu cuplul, motivațiile fiind afective, temperamentale, dar și, uneori, sociale, într-un complex de condiționări. **O șansă pentru fiecare** de Radu F. Alexandru, **Monolog cu fața la perete** — debutul dramaturgic al romancierului și criticului Paul Georgescu — sînt reconstituiri dramatice ale unor momente ale rezistenței românești în perioada războiului, de asemeni de factură gazetărească, desigur cu un tragism infuz. și în modalitate analitică. **Nu închidem ușa cu cheia** de Kocsis István e chiar povestea unui redactor care, pornind să scrie un reportaj, ajunge într-o interesantă coliziune morală cu propriii săi eroi. **Două surori** de Hans Kehrer e o

**„Eul mediu întâmplător“  
de Romulus Guga (Teatrul Mic), Premiul pentru regie (Cristian Hadji-Culea) la Festivalul „Contemporan '80“, Braşov**



*Spectacole premiate  
în 1980*

**„O noapte furtunoasă“  
(Teatrul Giuleşti), în regia  
lui Alexa Visarion, Premiul A.T.M. pe 1979 pentru contribuţie creatoare la valorificarea operei lui Caragiale, pe scenă şi în film**

**„Neînţelegerea“ de Albert Camus (Teatrul de Stat din Sibiu), în regia lui Dragoş Galgoşiu — Premiul II la Colocviul regizorilor din teatrele dramatice, Birlad**





incursiune de tip memorialistic în istoria ultimelor cinci decenii, cu urmărirea unor destine de oameni simpli contorsionate de război. Spectacolul Teatrului German de Stat din Timișoara (regia colectivă), esențializat și vibrant, a obținut premiul întâi la Colocviul teatrelor naționalităților conlocuitoare, de la Sfântu Gheorghe. Un triptic inspirat alcătuit (la Pitești — regia Mihai Radoslavescu) a alăturat piesa de debut a lui Mircea Săndulescu **Omul de paiantă**, o radiografie, de granulație fină, a cruzimii, **Hoțul**, scurtă comedie de Dumitru Solomon, și **Experimentul**, glumă scenică reușită, cu tîlc (ca totdeauna) de Ion Băieșu. Dumitru Solomon a mai oferit **Iluzia optică**, nostimă ironizare a ticurilor și marotelor mic-burgeze, în spiritul teatrului absurdului, dar de o conformație ceva mai modestă. (Birlad — Cristian Nacu). Paul Everac a fost prezent doar cu dialogul **Un pahar cu sifon**, Mircea Radu Iacoban, cu două comedioane — una melodramatică, descusută, numită **Stress**, cealaltă, **Duo amore**, un scheci fastidios moralist, nu fără un simburcă mai acrișor, ce-i drept, și citeva bune gag-uri — amindouă însă mult sub posibilitățile scriitorului. Alte nume și titluri : **Doi pentru un tango** de George Genoiu, **Soarele de andezit** de Emil Poenaru, **Marea lumină albă** de Mihai Georgescu, **Halucinația** de Ștefan Berciu.

Menționabilă, premiera mondială, la Botoșani, a piesei lui Mircea Eliade **Coloana nesfirșită**, pentru care s-au străduit Mihai Velcescu (ca regizor), Marina Maican și Sebastian Comănici (ca interpreți), avînd însă mai puțin decît le trebuia — ca trupă, scenografie, mijloace tehnice.

Ce a arătat, cu prisosință, stagiunea ?

Piese românești de idee și expresie contemporană determină spectacole importante, care pot domina un an teatral. La Săptămîna teatrului scurt de la Oradea a atras atenția în mod deosebit spectacolul de **Schițe** caragialeene (Cluj-Napoca). Festivalul de teatru istoric de la Craiova a pus în lumină două montări rotunde, de o deosebită frumusețe a plasticizării sensurilor : **A treia țepă** (Craiova — Mircea Cornișteanu) și **Răceala** (Sibiu — Iulian Vișa). Festivalul de teatru contemporan de la Brașov a avut ca punct culminant **Evul mediu întimplător** (Teatrul Mic) și a evidențiat cu pregnanță **Pluta Meduzei** (Petroșani). Gala recitalurilor de la Bacău a premiat o scenizare a unor poeme de Victor Tulbure, într-o fermecătoare compunere scenică, semnată de Andrei Brădeanu, și susținută scăpărător de Daniela Anencov (Teatrul „Ion Creangă”).

Piese românești încep să fertilizeze din nou căutări creatoare și să stimuleze experiențe necesare. În pasionanta Reuniune a studiourilor experimentale, ce a avut loc la Pitești, au atras atenția piesa scurtă **Cuiul sau iepurii** de Dumitru Radu Popescu, montată de I. Gh. Rusu (Bacău) într-o manieră hiperbolică de multiple semnificații, **Rochia** de Romulus Vulpescu și **Autograful** de Paul Everac concepute de George Bănică, la Giulești, într-un realism robust și concentrat, **Nemaipomenitele întimplări ale unei Clitemnestre** de Dumitru Solomon, într-o tandră alegorie scenică (Constantin Măru — Botoșani), tripticul de la Pitești, lucrat caligrafic, în peniță, de Mihai Radoslavescu (spectacol poate insuficient atmosferizat și ritmat).

Biblioteca literaturii originale destinate scenei e acum un rezervor substanțial pentru o politică repertorială coerentă, adecvată necesităților intelectuale și de gust ale spectatorului român de azi. Desigur, o politică repertorială coerentă și sagace, pentru acei conducători de teatre care-și propun s-o facă și, mai cu seamă, știu cum s-o ducă.

### Cîteva certitudini în materie de artă teatrală

Ce anume certitudini ne-a oferit anul expirat, în materie de artă teatrală ? Chiar și un examen sumar al spectacolelor arată o mare diversitate. E ea a stilurilor ? Greu de spus. Mai de grabă a modalităților, manierelor, formulelor. Realizările scenice personalizate, atitudinile creatoare conturate, viziunile integratoare, metodologiile generate de un concept, sînt fenomene rare. Mai frecvente, cazurile de reușită modică, în convenții teatrale uzuale, transpoziții confortabil gîndite ale textelor, cu actorii călăuziți spre interpretări în registrul firescului cotidian. Din păcate, continuă să abunde lecturile impersonale, ratînd scrieri de seamă prin versiuni scenice anodine, spectacole grăbite, fără gînd și farmec, mixturi coloidale de gesturi rutiniere, declamație fadă în decoruri comune. Concepute strict pe orizontale și suprafețe plane, cu sentimente calpe și deproblematizare agresivă, înjghebări fără priză și fără posteritate sînt uneori servite ca argumente, de făcătorii lor, pentru susținerea așa-zisei „normalități” a elementarității. Operele scenice care fac gloria teatrului românesc, fascinand prin limbaj și sensuri, prin scinteietoare specificitate, devin astfel „anormale”,

față de platitudinea desăvârșită ce-și este sieși suficientă, bagatelizînd noțiunea de artă, interzicînd, în fapt, publicului orice aspirație estetică dincolo de linia perfectiei mediocrității.

Desigur, teatrul pe care Brecht l-a numit **culinar**, căruia Peter Brook i-a zis **mortal**, iar Ion Sava, **pervertit**, teatrul de poncife, va putea deveni neglijabil, dacă publicului i se vor oferi etaloane de artă autentică în majoritatea teatrelor, la televiziune, în turneele marilor noastre formații.

Regizorii au vertebrat și acest artatral, adăugînd elemente noi în structurarea repertoriului general, potențînd trupe și formînd echipe, sensibilizînd publicul, incitînd critica, perfecționînd mijloacele de comunicare. Colocviul de la Birlad — și alte împrejurări festivaliere și colocviale — au arătat însă o implicare relativ redusă a regizorilor în planul gîndirii speculative, iar la unii maeștri chiar o anume lene de gîndire sau repulsie practicistă față de concepte. Surprinzător, o parte dintre regizorii scriu și vorbesc în cel mai comun grai gazetăresc, neuitînd, firește, să blameze drastic critica profesionistă pentru lipsa de elevație a limbajului. O scrisoare în acest sens, dreaptă și fără menajamente, a lui Dinu Cernescu către colegi — publicată în „România literară“ — n-a avut parte de nici un răspuns. E cunoscută, dealtfel, reținerea taciturnă de care dau dovadă aproape toți regizorii față de spectacolele fără relief, sau față de cele ale impostorilor.

Artiști de prestigiu indiscutabil se angajează, uneori, în mod paradoxal, în aventuri minore. **GIN-RUMNY** de Donald Coburn, tradus de Dorin Dron, dialog-activă plictisitor, un cîntec de flașnetă dezacordată — regia, Liviu Ciulei; **Cavou de familie** a industriosului Pierre Chesnot, pe teme de larg consum, tratate în maniera telealbumului duminical, combinînd rețetele lui Robert Thomas cu cele ale lui Neil Simon, ucigînd personaje în serie neagră pentru a obține o trezire roză din vis — regia Sanda Manu.

### *Declinări categoriale ale realismului scenic*

Teritoriul în care s-au semnalat contribuții regizorale proeminente e acela al reevaluărilor. Alexa Visarion a implantat **Noaptea furtunoasă** într-un mediu sordid, dînd umanității cuprinse o stare de exasperare sub vid. Cecitatea, de mare efect comic, a lui Spiridon, gemelitatea lui Dumitrache și a lui Chiriac, natura misterioasă a lui Rică, un „dur“ al suburbiei, precum și retragerea sa finală, sentimentul catastrofic perpetuu al Vetei, existența crispată, cu absența totală a mobilurilor reale, ne-au adus parcă o altă lume, necunoscută nouă, și ne-au sugerat o altă dimensiune a veșnic necunoscutului Caragiale. Realismul psihologic are mari resurse, care, în comedie, au fost exploatate rar și superficial. În spectacolul giuleștean de acum, stările au avut preeminență asupra picturii de gen. Florin Zamfirescu, Răzvan Vasilescu, Dorina Lazăr, Radu Panamarenco l-au urmat fără șovăire pe regizor. Iar regizorul i-a urmat și el pe ei, din clipa cînd i-a văzut ca personaje, ele dictîndu-i lui ritmuri și punctuații, poate chiar o anume sintaxă secretă a exacerbărilor relații.

Cu **Don Juan**, Valeriu Moiescu l-a readus pe Molière în actualitate, ca nonconformist batjocorînd inautenticitatea în toate straturile sociale unde se manifestă, prelungînd satira dincolo de scenă, pină în reacția, așteptată, a celor vizați. Spectacolul, unul dintre cele mai interesante și mai vii ale stagiunii, a readus și Teatrul de Comedie în apele actualității, din nisipurile perfide unde eșuase. L-a replasat și pe Iurie Darie în teatrul serios și adevărat, demonstrîndu-i lui însuși că e un actor veritabil, capabil de interiorizări. Reprezentația contravine fătăș manierei de balet uscat care purta eticheta de „stil“ — conțurînd, prin sugestii fine și concentrice, contextualitatea istorică și filozofică a vremii, dar producînd și o meditație contemporană despre raporturile sinuoase ale artistului cu lumea. Alături de Iurie Darie e Mihai Pălădescu, un Sganarelle în cea mai mare parte inspirat, Melania Cîrje și Vladimir Găitan, savuroși, de un umor minuțios valorat, Silviu Stănculescu, Sorin Grigorescu, Sanda Toma (cît timp nu dramatizează și nu plînge cu lacrimi-boabe), Dumitru Chesa, foarte nostim, Mircea Șeptilici, elegant, ferm, o figurație excelentă, înfățișînd nu atît grupuri cît atitudini, ba chiar, aș spune, controversele morale, deasupra cărora eroul se înalță prin libertatea unei gîndiri superioare, mai curînd a zilei de azi decît a vremii lui.

**Unchiul Vanea** a apărut și el, la Timișoara, în concepția lui Ioan Ieremia, cehovian ca stare sufletească, dar anticehovian prin refuzul deliberat al atmosferizării clișate — refuz tipic pentru regia românească modernă — și care a



după la un alt statut al lumii prospectate. Căci sîntem proiectați, prin acest puternic spectacol, într-o lume încremenită, în care totul pare a se mișca vătuit, sub sticlă, în cerc. Macerați de plictis și neputință, absenți ori aiuriți, de o senzualitate lîncedă, inecați în propriile lor vorbe, acești oameni nu pot veni, nici pleca, nici ajunge nicăieri. Casa e un azil de zi, onorabil, firește; aici nici măcar moartea indivizilor nu e posibilă, căci lumea lor s-a stins de mult; acum totul are un aer fantomatic, viața e aparentă și, de aceea, legitim și subtil caricată prin fermentații momentane, cu acompaniament de cor țigănesc. Căleașca fără cai din mijlocul scenei e simbolul straniu al acestei inexistențe în statu-quo definitiv, peste care stăruie doar iluzia mișcării, ca o pulbere dintr-un loc claustrat și întunecos, pusă în vibrație, o clipă, de o rază întimplătoare.

Vom reține originalitatea cadrului, armonia desfășurării și meticulozitatea unor interpretări, netradiționale, de viziune malițioasă și crudă, în **Azilul de noapte** de Gorki, regizat de Dan Alecsandrescu la Craiova. Asemenea, frumusețea ieșită din comun a spectacolului tirgu-mureșean **Frații Karamazov**, impecabil construit de Constantin Codrescu (foarte bun și ca interpret), unificînd, în clar-obscur, toate componentele, despovăriînd povestea de dostoievskianism, adică de tiparele inventate sub numele scriitorului, dînd cursivitate și istoricitate peripețiilor, obținînd o scenicitate captivantă. Și, tot astfel, **Coriolan** de Shakespeare, cu un Ion Dichiseanu serios, întors spre sine, aplicat, Dinu Cernescu continuîndu-și exegeza shakespeareologică la Teatrul „Nottara“, cu premiera românească a dramei, într-o compunere ce nu vrea să refacă lumea antică și nici să producă perorații pe tema luptei dintre patricieni și plebei, ci să restituie, poate, un caracter complex și încă neelucidat în resorturile sale cele mai profunde. Pare că s-ar fi urmărit povestea unei grandioase ambiții eșuate măreț. De aspect rafinat și cu raporturi nuanțate între eroi, **Dragă mincinosule** de J. Kilty (Giulești — Geta Vlad) se bazează pe o îndrumare regizorală îngrijită și pe o distribuție adecvată — Ion Pavlescu, maestru al tonurilor și semitonurilor, și Agatha Nicolau, excelînd în solfegii pe gama feminității.

Nu vom întîrzia însă a adăuga că aceste spectacole, ca și alte citeva (puține) similare, au și un coeficient redus de comunicabilitate. Lasă impresia unor acte artistice autotelice. Nu izbutești să le descoperi relația în contingent. Le percepi, în totalitatea lor frumoasă, ca aparținînd altor lumi, universuri astrale, reci, dînd mai cu seamă o senzație de extraneitate. Le lipsește, cred, implicarea în actualitate prin idee — aceea care ne pasionează de obicei, cînd ni se înfățișează fapte revoluțe.

### Debuturile regizorale

Debuturile regizorale din acest an sînt remarcabile și de perspectivă. Noua promoție a Institutului de artă teatrală și cinematografică aduce în rîndurile mișcării teatrale tineri cu imaginație, pricepere și curaj creator. Radu Dinulescu și-a dat examenul cu **Acești ingeri triști** de D. R. Popescu, hotărît cel mai realizat spectacol al Studioului studentesc. Scenografia e a unui tînăr, încă student la arte plastice, Florin Harasim; decorul are o deschidere poetică spre un viitor azuriu, loc de trecere a personajelor din condiția lor terestră spre vis. Regizorul a gîndit aspirația justițiară și puritatea sufletească a eroilor ca o stare obișnuită, dînd evenimentelor desfășurări calme, sub care se simte însă clocotul lăuntric al unui proces moral vulcanic. Notabile, iscusința simultanei-zării liricului și dramaticului, firescul relațiilor umane și fastuoasa proiecție onirică. Sentimentul pe care-l degajă reprezentarea e de soliditate a concepției. Construcția vedește inventivitate și meșteșug. Cu **Proștii sub clar de lună** de Mazilu a debutat Liudmila Szekely, regizoare inteligentă și originală, nu totdeauna atît de riguroasă cum am fi dorit și atît de exigentă cum se cuvenea față de evoluțiile actoricești. Are însă un acut simț al teatralității, folosește instrumente comice esențiale, refuzînd soluțiile facile, polemizînd decis cu spiritul mic-burghez și cu prostia agresivă, stabilînd personajelor maziliene traiectorii existențiale inedite. Tînăra dă de pe acum impresia unui om care știe ce vrea și care vrea ceea ce vrea cu îndărătnicie, semn cert de personalitate. Opțiunea repertorială, primul act de identitate al unui regizor, o recomandă indiscutabil. Examenul lui Dragoș Popescu-Galgoțiu n-a avut loc pe scena studentescă, ci la Sibiu, cu **Neînțelegerea** de Camus, montare valoroasă prin adîncimea gîndirii și subtilitatea compoziției, prin senzorii tragici puși în vibrație. A obținut, dealtfel, premiul al doilea la pretențiosul Colocviu al regizorilor, la Birlad. A reimplantat tragedia în circumstanțele în care a fost scrisă și ne-a oferit și un sens politic drept cheie a complexului tragic, prelungînd dezatera spre zone nebănuite la lectură. Încrederea deplină pe care

i-au acordat-o actorii sibieni Anca Neculce-Maximilian, Livia Baba, Ovidiu Stoichiță, mulindu-se cu suplețe pe dificila sa schemă regizorală, e o confirmare esențială pe care debutanții o obțin rar.

Chemat numaidecît la Teatrul Foarte Mic de Dinu Săraru, unui dintre puținii directori din țară care au înțeles că teatrul de azi se face cu regizori, sau nu se face deloc (dar a înțeles acest lucru, nu numai declarînd, ci forînd realmente o echipă regizorală tînă, de clasă înaltă), Dragoș Popescu-Galgoșiu s-a găsit în fața unei dificultăți majore. I s-a oferit scrierea **Copiii lui Kennedy** de Robert Patrick, pe care în chip neadekvat am numi-o piesă. E o juxtapunere de monologuri necomunicante. Situînd diverse persoane într-un bar, fixînd în aceste bar un ins mut care le servește și le ascultă, încercînd a le face să se adreseze unele altora, regia a intenționat o punere în relație. N-a izbutit; conversațiile rămîn dialoguri ale surzilor. E un text malformat, plictisitor prin redundanță, obositor. Regizorul și experimentații, destoinicii actori ai trupelii, au avut a birui incongruența literară a textului și pseudopolitizările sale pletorice și fade. Andrei Both, scenograful, a utilizat la maximum spațiul atît de redus al Teatrului Foarte Mic, amplasînd aici un bar, o cameră cu un pat, o scară verticală, un fel de scenă în scenă, folosînd și balconul, în așa fel încît personajele să se poată foi în voie, în lung și în lat, pe verticală, etajat, diagonal și chiar pe o sîrmă suspendată, unde actorul glisează încâtăramat și prins cu cîrlig, ca un vagonet aerian. S-a constituit un cadru ambiental de o teatralitate posibilă, dar fără legătură cu ce spun și ce fac personajele. Se vede și de aici, încă o dată, că tînărul regizor e ingenios, cu o mobilitate de gîndire notabilă, avînd o evidentă capacitate de „răscolire problematică“ (în termenii lui Camil Petrescu). Dar întreaga structură scenică pe care, cu trudă și fantezie, a clădit-o, e o pură **născocire**, o stratagemă pentru tensionarea nimicului literar de care a dispus. Spectacolul nû ne zdruncină încrederea în însușirile lui Dragoș Popescu-Galgoșiu. Nădăjduim că Teatrul Mic, și cel mai Mic, îl vor mai adăposti sub streșinile lor.

### Munca în echipă

Prezența unor regizori cu reală înzestrare și ambiție creatoare a contribuit la recalibrarea unor colective actoricești. Prin **Cui i-e teamă de Virginia Woolf?** de Albee, Costin Marinescu, împreună cu Ileana Zărnescu, Ion Roxin, Nina Zăinescu și Sorin Zavulovici, a ridicat brusc cota artistică a teatrului piteștean și a dat și ce-a mai penetrantă transpunere românească a acestei piese. Cu **Tichia cu clopoței** de Pirandello, tratată într-o atmosferă de enigmatică poezie și pe un fond patinat, Mihai Lungeanu a ajutat Teatrul din Reșița să atragă atenția opiniei publice teatrale, să obțină și Premiul criticii pentru scenograful Radu Corciova. Fervent sprijinitor al muncii de atelier, Gheorghe Miletineanu a descoperit noi valențe ale unor actori brăileni și a dat un spectacol politic de studio bine încheiat, atrăgător, **Dialog între exilați** de Brecht. Florin Fătușescu a sporit, prin **Pluta Meduzei**, ponderea Teatrului din Petroșani în mișcarea teatrală, fiind dealtfel și premiat la Festivalul teatrului contemporan de la Brașov. **Casa Bernarda Alba** (La „Nottara“ — Eugenia Ionescu), **Sfîntul Mitică Blajinu** (la „Nottara“ — Anca Ovanez-Doroșenco), **Opera de trei parale** (Bacău — regizorul tunisian Sassy Brahim, care a studiat în țara noastră), **Soldatul necunoscut și soția lui** (Brașov — Eugen Mercus) sînt, într-un fel sau altul, menționabile din același punct de vedere.

Unele spectacole, care n-au avut anvergura presupusă inițial, jalonează totuși stagiunea sub raportul politicii repertoriale: premierele românești cu **Așteptîndu-l pe Godot** (Teatrul Național din București), **Vînătoarea de rațe** de A. Vampilov (Botoșani), **Totul în grădină** de Albee (Giulești), piesa turcă **Rechizitoriul** de Keskin Yıldırım (Oradea), **Iubiri** de Radu F. Alexandru (Teatrul Evreiesc de Stat), **Dar nu e nimic serios** de Pirandello („Ion Vasilescu“), **Dintele de fier al timpului** de Csurka István (Arad), **Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor** de Sütő András (în românește — Galați), **Păsările tinereții noastre** de I. Druță (Iași).



Nu înseamnă nimic — nici în general, nici pentru fiecare teatru în cauză — **Peșitoarea** de T. Wilder (Teatrul de Comedie), **Idioata** de M. Achard și **Sentimente și naftalină** de Sidonia Drăgușanu („Nottara“), **Jocuri crude** de A. Arbuzov și **Șapte martori** de P. Karvaș (Craiova), **Dulcea ipocizie a bărbatului matur** de Tudor Popescu („Ion Vasilescu“), **Opt femei** de Robert Thomas (Timișoara), **Premiera** de John Cromwell (Birlad). Inventarul e extensibil. E în afară de orice îndoială că, atîta timp cît cronica teatrală nu va sancționa opțiunile mediocre și montările mediocre, lăsîndu-le în afara cîmpului de observație, ele se vor îndesi și vor îmbrăuieni sufocant peisajul. „Interesul țării noastre — scria A. Davila, cu mulți ani în urmă — este progresul intelectual, cultura, civilizația, este năzuința către mai bine, mai înalt, mai frumos, este dezvoltarea artelor, a gustului, a înțelepciunii, este tendința încordată către acea **eleganția** pe care atît de mult o apreciau strămoșii noștri latini; este căutarea perfecției, iubirea sublimului, dar nicidecum sprîjinirea și admirarea mediocrităților“.

În pofida unei oarecari aglomerări de mediocrități, 1979—1980 a fost însă un an teatral bun.

## CONCURS

de creație în domeniul dramaturgiei

Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Teatrul Giulești organizează un concurs pentru crearea de piese de teatru care să contribuie la formarea unui larg orizont de gîndire și înțelegere a oamenilor muncii, la educarea materialist-științifică și ateistă a maselor.

Concursul are ca scop stimularea creației dramatice de orice gen, menită să contribuie — potrivit hotărîrilor Congresului al XII-lea al partidului, ale Congresului educației politice și culturii socialiste — la educarea cămenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, în spiritul concepției despre lume și viață a materialismului dialectic și istoric, a ateismului, la ridicarea nivelului de înțelegere a tuturor fenomenelor din natură și societate, la cultivarea îndrăznelii de gîndire și acțiune a constructorilor socialismului, stăpîni pe cele mai înalte cuceriri ale științei și gîndirii, combătînd, în același timp, fenomenele de misticism și obscurantism, de fanatism religios, rămășițele concepțiilor vechi în conștiința oamenilor.

Concursul este deschis tuturor creatorilor, membri sau nemembri ai uniunilor de creație, societăților și cenaclurilor literare și va cuprinde piese pentru teatrele dramatice, într-unul sau mai multe acte. Creatorii pot participa cu una sau mai multe lucrări. Vor fi luate în considerare numai lucrările inedite, nedifuzate anterior pe nici o altă cale și neprezentate la alte concursuri.

Lucrările vor fi trimise pînă la 15 octombrie 1980, pe adresa: Teatrul Giulești, Calea Giulești nr. 16. Textele vor purta un motto și vor fi însoțite de un plic închis în care se vor menționa numele, prenumele și adresa autorului, precum și același motto care a fost scris pe lucrare.

Juriul, format din reprezentanți ai Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Uniunii scriitorilor, specialiști din domeniul teatrului, activiști culturali, va atribui premiile pînă la 15 noiembrie a.c.



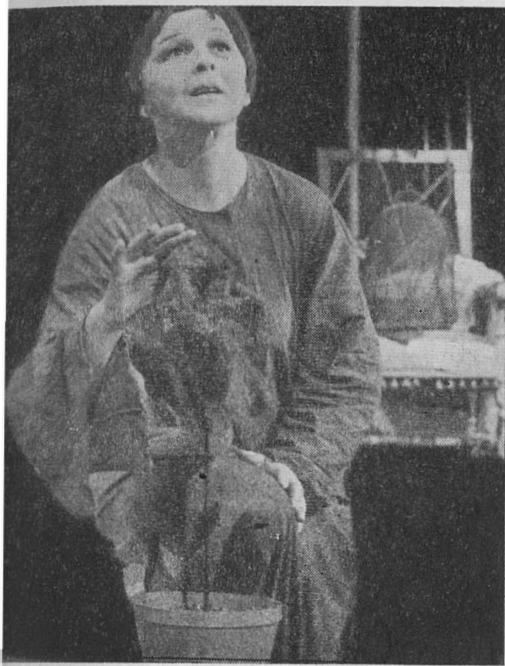
Premii de interpretare  
acordate în 1980



**Victor Rebengiuc** (Caliban — Furtuna de Shakespeare), Premiul A.T.M. pe 1979 ;  
**Ileana Predescu** (Amanda — Menajeria de sticlă de Tennessee Williams), Premiul A.T.M. pe 1979 ;  
**Carmen Galin** (Ea — Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu), Premiul A.T.M. pe 1979 ;  
**Anna Szeles** (Dufy — A cîncea lebădă de Paul Everac), Premiul la Festivalul teatral al naționalităților conlocuitoare, Sfîntu Gheorghe ;  
**Tudorel Filimon** (Nae — Schițe de I. L. Caragiale), Premiul la Festivalul de teatru scurt, Oradea







**Micaela Caracaș**  
(Lisbeth, Floriile  
unui geambaș de  
Sütő András), Pre-  
miul pentru de-  
but la Festiva-  
lul „Contemp-  
poran '80“, Brașov



**Leopoldina Bălănuță** (Victoria, Evul  
mediu întâmplător de Romulus Ga-  
ga), Premiul la Festivalul „Contem-  
poran '80“, Brașov



**Ștefan Radoff**  
(Radu Palela,  
Scoica de lemn  
de Fănuș Nea-  
gu), Premiul  
A.T.M. pe 1979

**Farkaș Ibolya** (Ortansa,  
Proștii sub clar de lună  
de Teodor Mazilu), Pre-  
miul A.T.M. pe 1979



**Ion Caramitru** (Nagel-  
schmidt, Floriile unui  
geambaș de Sütő An-  
drás), Premiu la Festi-  
valul teatral al naționa-  
lităților conlocuitoare,  
Sfintu Gheorghe

■ MARGARETA  
BĂRBUȚĂ

## Cîteva repere

Începută în ritm alert, în întîmpinarea Congresului al XII-lea al P.C.R., cu un promițător proiect de repertoriu, cu cîteva incitante, sau măcar interesante reevaluări scenice ale operei lui I. L. Caragiale — reevaluări care au continuat pe tot parcursul anului teatral, și cu numeroase premiere absolute, mărturisind, dincolo de valoarea lor inegală, intenția unei angajări directe a teatrelor în problematica etico-socială a omului de azi, stagiunea 1979—1980 s-a desfășurat apoi la o tensiune oscilantă, cu unele vîrfuri, și fără căderi catastrofale.

Mi se pare că unul dintre cele mai importante semne de progres, în această stagiune, s-a înregistrat în planul gândirii fenomenului teatral, al înțelegerii mai largi, mai profunde, eliberate de prejudecăți și inhibiții, a raporturilor artei teatrale cu realitatea, a diversității modurilor specifice teatrale de comunicare și de influențare a publicului. De aci, o mai largă deschidere a arcului opțiunilor repertoriale, în ceea ce privește atît dramaturgia originală (*Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, *Pluta Meduzei* de Marin Sorescu, *Evul mediu întîmplător* de Romulus Guga, *Echipa de zgomote* de Fănuș Neagu, alături de *Mobilă și durere* și de aproape întreaga operă dramatică a lui Teodor Mazilu, precum și de o seamă de alte piese noi, variate ca structură și tematică, de la piesa-reportaj *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă* de Nelu Ionescu, la drama epică *Două surori* de Hans Kehrler), cît și dramaturgia contemporană de peste hotare (*Așteptîndu-l pe Godot* de Samuel Beckett, *Soldatul necunoscut și soția lui* de Peter Ustinov, *Totul în grădină* de Edward Albee, ca să nu le citez decît pe cele

care, traduse de multă vreme, au așteptat ani îndelungați să apară pe scenă). Aceasta nu înseamnă, desigur, că repertoriul teatrelor a fost întru totul satisfăcător. La nivelul principiilor, stăm bine. La nivelul cifrelor, al corelației pe compartimente, de asemenea. Dar, ca și altă dată, destule promisiuni ale directorilor, făcute la începutul stagiunii, au rămas neîmplinite. Să fie o fatalitate? Să fie, oare, alcătuirea unui program ferm o imposibilitate obiectivă? N-aș crede. Mai ales cînd mă gîndesc că, în alte țări, programul unei stagiuni se stabilește, în genere, cu un an înainte și se respectă pînă și în datele premierelor... Singurul argument pentru o modificare în repertoriu ar trebui să fie acela al apariției unei capodopere de stringentă actualitate, a cărei prezentare pe scenă ar fi imperios necesară. Știu, alcătuirea unui repertoriu este condiționată de numeroși factori, obiectivi și subiectivi, dar parcă prea adesea ideea de *program* al unui teatru devine, în practică, o simplă listă de piese, în care găsești cîte puțin din orice, dar mai rar o direcție majoră. Și, aceasta, într-o stagiune în care tocmai ideea de program a fost afirmată cu mai multă vigoare, în diverse reuniuni ale obștii teatrale.

Poate mai mult decît oricînd, în această stagiune, s-a evidențiat adevărul că un spectacol important nu se poate realiza decît pe baza unui text important. Ce-i drept, nu toate succesele de repertoriu ale acestei stagiuni au însemnat realizări spectaculare. Dar să ne uităm la harta evenimentelor teatrale ale anului: vom vedea că textele importante au constituit stimulente pentru fantezia creatoare a artiștilor scenei, pentru eforturile de îmbogățire și perfecționare a mijloacelor de expresie. Un text bogat în idei, de o calitate literară superioară, fecundează gîndirea, imaginația, înobilează însăși țînuta artistică a celui chemat să-i dea viață pe scenă. Disprețuită de unii adepți exclusiviști ai „teatralității“, literatura dramatică își afirmă totuși mereu, cu legitimă demnitate, funcția, necesară, de „bază“ a spectacolului teatral. Sigur, în artă nimic nu se poate absolutiza, iar exclusivismele sînt păgubitoare, în orice direcție s-ar manifesta. Se pot realiza și spectacole pline de fantezie, în care forța de invenție a regizorului, a actorilor



și a scenografului să depășească mult valoarea de comunicare a textului. Dar, și în asemenea cazuri, există un text ale cărui intenții, a cărui structură, fertilă în sugestii, înaripează imaginația creatorilor spectacolului. Uneori, un text e important prin *ceea ce* comunică, alteori, prin *modul cum* comunică. Sinteza lui *ce și cum* e semnul operei de valoare. Oricum, pornind de la nimic nu se poate clădi nimic, iar pe un text care nu spune nimic, e greu să construiești un spectacol care să spună ceva. Este, de aceea, uimitoare graba cu care unele teatre înscriu în repertoriu însăși firave, sub eticheta piesei „de actualitate“. Mi se pare limpede că un text substanțial, bogat în idei, chiar dacă mai inabil construit sau de o mai puțin evidentă accesibilitate, ar trebui să se bucure de un mai mare interes din partea teatrelor, știut fiind că o regie creatoare, inventivă, nu poate fi dezarmată, ci, dimpotrivă, stimulată de astfel de texte. Sînt adevăruri cunoscute, banale chiar, dar nu strică să le repetăm din cînd în cînd, atunci cînd par să fie uitate.

Despre stagiune se mai pot spune multe lucruri: că majoritatea regizorilor au fost prezenți cu unul-două spectacole noi, de concepții și formule variate, de o certă profesionalitate. Inegale, însă, ca valoare, chiar în cadrul creației aceleiași regizor; că printre mai tinerii regizori am văzut promițătoare talente, cu forță imaginativă, dar deocamdată cu prea puțin interes pentru dramaturgia originală angajată direct în dezbaterile problemelor realității noastre; că manifestările de cultură teatrală organizate în cadrul Festivalului național „Cîntarea României“, sub forma colocviilor și a festivalurilor, și-au dovedit, în continuare, utilitatea, ele avînd un rol stimulator pentru activitatea unor colective teatrale, de dinamizare a vieții culturale din diferite localități și județe, și prilejuind, în plan teoretic, unele clarificări bine venite, dar e neapărat necesar ca participarea la aceste colocvii să fie mai largă, schimbul de idei să angajeze mai mulți reprezentanți ai obștii teatrale. La Colocviul de la Brașov, unde era în dezbateri problema repertoriului, au lipsit tocmai directorii și secretarii literari (cu puține excepții). La Bîrlad, Colocviul regizorilor a reunit un număr prea mic de regizori, iar absența directorilor, iarăși cu puține excepții, a scăzut din eficiența dezbaterilor. Cît despre actori, ei sînt aproape totdeauna absenți, chiar de la dezbaterile asupra propriului spectacol, ceea ce le răpește posibilitatea unui schimb de vederi în problemele lor de creație. Dar, despre actori, ceva mai mult, mai departe. Să mai amintim că a fost stagiunea în care s-au înființat numeroase teatre muncitorești — mai

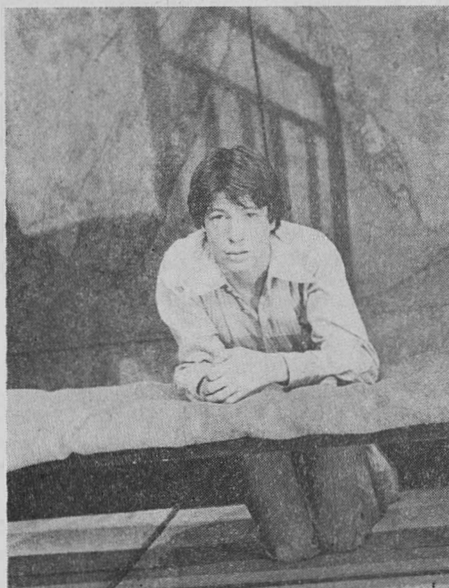
ales în București —, fenomen de perspectivă, care ar merita, el singur, cel puțin un articol separat, pornind de la înțelegerea însăși a denumirii lor și a rosturilor lor profunde. Să semnalăm, de asemenea, că au apărut sau reapărut, pe harta teatrală a țării, centre de interes, în locuri acoperite, pînă de curînd, de ceață: Teatrul Național din Timișoara și, alături de el, Teatrul German de Stat din aceeași localitate, Teatrul de Stat din Sibiu, Teatrul „Valea Jiului“ din Petroșani, Teatrul „A. Davila“ din Pitești, Teatrul din Reșița. Pe cînd, noutăți de la Turda?

Dar, să revenim la actori, la cei fără de care teatrul nu ar putea exista, căci ei sînt însăși esența vie a teatrului, „sînt corpul lui, sînt materia în care se intrupează repertoriul“ — cum spunea Eminescu. Actorul român se află, cred, într-un moment de afirmare. Ne-o dovedesc numeroase spectacole în care armonia ansamblului nu anulează performanțele individuale; ne-o dovedesc, de asemenea, numeroase recitaluri, sau acele spectacole în care materia dramatică se coagulează în jurul unui singur erou. Progresul esențial realizat de arta actorului nostru în ultima vreme, vizibil în stagiunea 1979—1980, se definește prin capacitatea sporită de a exprima o înaltă tensiune ideatică, de „a vedea idei“ și de a le face vizibile pentru public, de a insufla viață unor concepte. Să ne amintim de deosebita performanță a tînarului Gheorghe Visu, care, în *Monolog cu fața la perete* de Paul Georgescu, în regia Sandei Manu, a izbutit nu numai să-și însușească imensa cantitate de text, dar și să exprime bogăția literară și, mai ales, înalta calitate intelectuală a acestuia, asimilînd reflexivitatea eroului, fără a-l lipsi de forță emoțională. În spectacolul *Evul mediu întîmplător* de Romulus Guga, de la Teatrul Mic, actorii au găsit mijloace noi pentru a se transpune în dificile roluri-concept, roluri-simbol, făcîndu-le sensibile semnificațiile printr-o intensă concentrare lăuntrică, „trîind“ metafora. Dacă se poate spune astfel. Alături de admirabila tragediană Leopoldina Bălănuță, s-au făcut remarcați actori mai puțin afirmați în alte spectacole: Nicolae Pomoje, Jean Lorin Florescu, Nicolae Iliescu. Calitatea de a „trăi“ metafora s-a vădit și în *Scoica de lemn* de Fănuș Neagu, în regia lui Dan Nasta, la Teatrul „Nottara“, unde jerba de imagini a textului a dobîndit consistență în jocul actorilor Ștefan Radof, Florian Pittiș, Emilia Dobrin-Besoiu. Mircea Albulescu, în rolul cel mai complex din *Echipa de zgomote* a aceleiași autor, la Teatrul Giulești, în regia lui Alexa Visarion, găsește modulații ale

Vlad Rădescu, Constantin Codrescu și Adrian Mazarache, în Frații Karamazov, după Dostoievski, la Teatrul Național din Tirgu Mureș



Rudy Rosenfeld și Bebe Bercovici, în Menahem Mendel... de Șalom Alechem, la Teatrul Evreiesc de Stat



Ion Visu, în Monolog cu fața la perete de Paul Georgescu, Teatrul Național din București



glasului, gesturi semnificative și o intensitate a privirii în care s-a concentrat parcă toată tragică experiență de viață a lui Nil, „fiul bizonului”. Inteligența scăpărătoare a lui Bernard Shaw, ironia lui acidă, gândirea subtilă, rafinamentul argumentelor (*Dragă mincinosule*, pusă în scenă de Geta Vlad la Teatrul Giulești) și-au găsit un excelent interpret în Ion Pavlescu, actor de elevată ținută intelectuală, care a avut o parteneră pe măsură în Agatha Nicolau (Stela Campbell). Adele Radin și Helga Sandhof, în rolurile celor *Două surori*, pe scena Teatrului German de Stat din Timișoara, au realizat acea sinteză între distanțare și implicare în destinul personajelor, necesară exprimării sensurilor, de amplă și profundă rezonanță socială, politică și umană, ale dramei lui Hans Kehrler. Înfruntarea de idei din drama în versuri a lui Szekeley János, *Hughenofii*, a căpătat o acuitate

deosebită datorită interpretării de incandescentă intelectuală a lui Boér Ferenc și Acs Alajos. Exemplele ar putea continua — cu Mihai Pălădescu în *Sganarelle*, din *Don Juan* de Molière, la Teatrul de Comedie, cu Ion Caramitru în Nagelschmidt din *Floriile unui geambaș* de Sütö András la Teatrul „Bulandra”, cu Cornel Nicoară în Leonard Brasil din *Program special* L.B. la Teatrul Tinerețului din Piatra Neamț, cu Rudy Rosenfeld în *Menahem Mendel* la Teatrul Evreiesc de Stat, cu Olga Delia Mateescu în rolul profesoarei întransigente din *Examenu*, de Jan Pawel Gawlik la Teatrul Național din București, cu Ion Dichiseanu în rolul titular din *Coriolan*, de Shakespeare la Teatrul „Nottara” și cu atîția alții — demonstrînd noua calitate a artei actorului în teatrul românesc, în care condiția intelectuală determină decantarea stărilor emoționale pînă la con-



centrarea în simbolul umanizat prin talent și sensibilitate. Un acut simț al umorului însoțește de multe ori procesul de creație dând admirabile rezultate în rolul lui Tepeș din *A treia țeară* de Marin Sorescu, realizat de Tudor Gheorghe la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Mircea Cornișteanu, ca și în personajele lui Beckett din *Așteptându-l pe Godot*, interpretate cu virtuozitate de Gheorghe Dinică și Marin Moraru.

Un joc de echipă, în care fiecare personaj se definește în interdependență cu ceilalți, ca parte distinctă a unui întreg artistic-ideatic organic constituit, se dezvoltă sub conducerea unor regizori capabili a stimula creația actricească, liberă, în lumina și sub imperiul unei viziuni integratoare impuse cu fermitate; așa lucrează echipa de la Giulești, sub conducerea viguroasă a lui Alexa Visarion, fie că e vorba de *O noapte furtunoasă*, de I. L. Caragiale sau de *Echipa de zgomote*, de Fănuș Neagu. Cred că Dorina Lazăr îi datorează lui Alexa Visarion valorificarea plenară a unor resurse latente de tragediană, în ultimele sale creații. Poți să fii sau să nu fii de acord, în întregime, cu concepția regizorului, dar nu poți să nu recunoști modul cum a știut să stimuleze gândirea și energia creatoare a actorilor în configurarea unor personaje originale, viabile. Spiritul de echipă s-a făcut remarcat și în spectacolul *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu la Teatrul „Nottara“, sub bagheta regizorală sobră și subtilă a lui Dan Micu, prin admirabilii actori George Constantin (ce bogăție infinită în conturarea figurii tragicomice a Tatălui !), Dana Dogaru (firescul simplității, dobândit prin profunzimea elaborării), Ștefan Sileanu și Alexandru Repan transpunând convingător simbolurile mitice, în registrul realist al unei drame moderne. La Teatrul de Stat din Oradea, actorii secției maghiare au constituit o echipă omogenă, realizând unitatea artistică în tonalitate grotesc-tragică a spectacolului *Tango* de Mrożek, sub conducerea regizorului Al. Colpacci, fiecare personaj reliefându-și limpede semnificațiile, prin jocul, bogat în substanță, al unor actori ca Teci Sándor, Szabó Lajós, Banyai Ilona...

Dacă acest joc de echipă s-a putut afirma în spectacole cu distribuție puțin numeroasă, cu atât mai mult trebuie apreciată realizarea de ansamblu a spectacolului *Frații Karamazov* la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, datorată lui

Constantin Codrescu (în triplă calitate — de regizor, scenograf și interpret al lui Feodor Karamazov) și modului în care întregul colectiv a răspuns solicitărilor sale, creind „atmosfera dostoevskiană“ atât de specifică. Când atitudinea creatoare a regizorului este însoțită de vocație pedagogică și înțilnește voința de regenerare a actorilor (permanenta năzuință de a face *altceva, altfel*, este însăși condiția creației actricești autentice), asistăm la redescoperirea sau redimensionarea unor artiști, în noi ipostaze creatoare — ca în *Casa Bernarda Alba*, realizată, după Federico Garcia Lorca, de Eugenia Ionescu, la Teatrul „Nottara“, unde o echipă feminină (Camelia Zorlescu, Ioana Manolescu, Lucia Mureșan, Ioana Crăciunescu) demonstrează remarcabila înnoire a mijloacelor interpretative. Asemenea „redescoperiri“ s-au mai produs în stagiunea încheiată: Constantin Florescu, în rolul directorului Sile din *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu, la Teatrul „Bulandra“, în regia lui Nicolae Scarlat, Cristina Tcoai, în compoziția plină de haz a Frosei din *Sfîntul Mitică Blajinul* de Aurel Baranga, la Teatrul „Nottara“, în regia Ancăi Ovanez-Doroșenco. Stagiunea a marcat și constituirea unei noi echipe de interpreți pentru capodopera caragialeană *O scrisoare pierdută*, la Teatrul Național din București, sub îndrumarea regizorală a lui Radu Beligan, echipă tînără, de „virfuri“ actricești, încă insuficient sudată la primele reprezentații, capabilă însă a exploata resursele comice ale textului și cu perspectiva unor consolidări, după unele necesare înlocuiri. Dealtfel, partiturile caragialeene au exercitat o mare putere de atracție asupra multor regizori și actori. Iată-l, astfel, pe Victor Rebenjiuc, după viguroasa apariție în Tipătescu, compunînd cu migală, cu simțul umorului și al echilibrului, în regia lui Dan Micu, un Conul Leonida a cărui candoare face casă bună cu rostirea prezumțioasă a celor mai enorme gugu-măanii.

Aspirația spre transfigurare, spre „evadare într-o individualitate străină“ (Tudor Vianu), specifică artei actorului, presupune o disponibilitate nesfîrșită și o permanentă căutare, o mereu reinnoită, perfecționată tehnică. Dacă, într-un spectacol de ansamblu, creația actricească își impune delimitări și îngrădiri necesare, în raport cu partenerii de joc și cu toate celelalte componente ale operei de artă

scenică, nevoia actorului de autoexprimare, de transpunere neîngrădită în alte ipostaze umane își găsește o mai largă arie de manifestare în recitaluri, în monodrame, în acele roluri care-i oferă posibilitatea de a trece prin stări, condiții, atitudini diferite. În stagiunea 1979—1980, această tendință și-a găsit concretizări variate. *Minetti* de Thomas Bernhard i-a oferit lui Octavian Cotescu, pe scena Teatrului Mic, în regia Ancăi Ovanez-Doroșenco, posibilitatea de a exprima această neostoită sete de roluri, printr-un singur rol, „rolul vieții” unui actor, pentru care Cotescu a făcut uz de mijloace noi, operind o adevărată restructurare a instrumentarului său obișnuit. Florian Pittiș, după frumosul său recital de poezie *Față în față cu lumea*, s-a prezentat ca traducător, regizor și interpret principal al spectacolului *Cum se numeau cei patru Beatles?*, la Teatrul „Bulandra”, desfășurând o energie proteică, inteligentă și farmec. Irina Răchițeanu, în *Stop pe autostradă* de Aldo Nicolaj, pus în scenă de Silviu Purcărete la Teatrul Foarte Mic, Olga Tudorache, reluând mai vechiul succes cu *Premiera* de John Cromwell, pe aceeași scenă (regia, Laurențiu Azimioară), Adám Erzsébet, în triplul rol din *Umbra soarelui*, compus de Hajdu Gyözö pe texte de Móricz Zsigmond, la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, Daniela Anencov, în *...Și cu Daniela zece* la Teatrul „Ion Creangă” sînt tot atitea bijuterii de artă actoricească. Pofta de joc, setea de roluri, se consumă uneori și pe partituri subțirele, minore, ca aceea oferită de *Peșitoarea* lui Thornton Wilder, explozivului talent al Stelei Popescu, de *Idioata* lui Marcel Achard, resurselor atât de bogate ale Lilianei Tomescu, sau de *Gin-Rummy* de L. Coburn, unor actori de talia lui Clody Bertola și Petre Gheorghiu. Actorii noștri, adevărați și pasionați slujitori ai scenei, ne-au arătat adesea că stiu și pot să facă artă din orice, dînd consistență umană unor umbre abia schițate, sugerînd adîncimi de simțire, subtilități de gîndire, acolo unde se întrevăd abia niște intenții. Totuși, marea artă are nevoie să se hrănească din ideile și sentimentele oamenilor tuturor timpurilor, ai timpului nostru, cu osebire. Actorul e un creator al timpului său — cum atît de frumos și de profund demonstrează Olga Tudorache într-un recent articol. Întruchipînd marile roluri ale repertoriului universal, actorul pune în

plămada lor ceva din spiritualitatea timpului și locului său, atitudinea sa față de rol, de ideile piesei, fiind aceea a unui om al vremii sale, care-și caută modelele, idealul de viață în confruntare cu inamitații, cu locuitorii altor meleaguri. În același timp, actorul caută să fie pe scenă și el, omul de azi, cu tot bagajul său de experiență, de interogații și de răspunsuri presupuse, prin care angajează dialogul cu contemporanii săi, cu spectatorii. Au fost, în stagiunea aceasta, unele interpretări notabile de eroi ai zilelor noastre, printre care am putea aminti pe Nicolăe Dinică în rolul activistului de partid din *Se ridică ceața*, de Fl. N. Năstase, la Teatrul Mic; pe Rozina Cambos în rolul titular din *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca față bătrînă*, de Nelu Ionescu, la Teatrul Giulești; pe Carmen Galin în Anca din *O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru, la Teatrul Foarte Mic; pe Cornel Popescu, în Chitlaru din *Opinia publică* de Aurel Baranga, la Teatrul Național din Tîrgu Mureș; pe Costache Babii în Dromichaites din *Muntele* de D. R. Popescu (în sensul în care istoria face parte integrantă din realitatea noastră contemporană), la Teatrul Dramatic din Brașov; pe Gheorghe Visu în spectacolul citat, și desigur și pe alții.

Dar nici setea de roluri a actorilor, nici dorința publicului de a-și vedea pe scenă proiecția aspirațiilor, nu și-au găsit răspunsuri satisfăcătoare în dramaturgia jucată în această stagiune. Chiar repertoriul clasic reprezentat — universal și național — a fost departe de a oferi posibilitatea unor creații, în roluri care să rămînă ca date importante în biografia profesională a actorilor și în memoria publicului. Spre deosebire de directorul de teatru și, în oarecare măsură, de regizor, la care ideea de program a devenit un imperativ categoric, actorul acționează mai puțin în virtutea unui program propriu, inițiativa sa fiind condiționată, în cea mai mare măsură, de programul teatrului. Actorul e „distribuit” în rol, nu-și alege (decît rareori) rolul.

Stagiunea 1980—1981, care își conturează programul sub semnul imperativelor calității și eficienței, va satisface, sperăm, unele dintre dezideratele, rămase neîmplinite, în cursul precedentei. Și roluri pentru actori, dar și actori pentru roluri. Pentru că mai există și cealaltă față a medaliei, despre care n-am spus nimic aici. Poate, cu alt prilej. ■





Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de **Horia Lovinescu** (Teatrul „Nottara“), Premiul A.T.M. pe 1979 pentru cel mai bun spectacol (regia, Dan Micu ; scenografia, Mihai Mădescu)

Spectacole  
premiat  
în 1980

Nu sînt Turnul Eiffel de **Ecaterina Oproiu** (Teatrul Mic) — dreapta sus, și Tyl Ulenspiegel după Ch. de Coster (Teatrul „Tândărică“), Premiul A.T.M. pe 1979 pentru regie (**Cătălina Buzoianu**)



Paradis de ocazie de **Tudor Popescu** (Teatrul „Ion Vasilescu“), Premiul A.T.M. pe 1979 pentru regie (**Alexandru Tocilescu**)

■ VALERIA  
DUCEA

## Școala clasicilor

**M**ajoritatea teatrelor și-au respectat angajamentele repertoriale; pe ansamblu, sînt succese evidente, mai ales la capitolul dramaturgiei contemporane românești. Iată un argument în stare să susțină impresia generală, pozitivă. Desigur, mi-ar fi făcut plăcere să comentez, cîteva dintre premierele-eveniment, spectacole excelente care au pus în valoare lucrări originale. Dar, cercetînd structura repertoriului, și încercînd să descopăr repere concludente pentru evaluarea producției acestui an teatral, mi s-a impus o constatare tulburătoare: nivelul cel mai scăzut se înregistrează la unul dintre capitolele fundamentale ale programului teatral — *reprezentarea clasicilor români*.

Deși fericie, cu o excepție importantă: prezența pe afiș, cu o pondere neatînsă pînă acum în vreo altă stagiune, a pieselor lui I. L. Caragiale: *Scrisoarea pierdută* (Teatrul Național din București, Teatrul de Stat din Oradea — secția română), *O noapte furtunoasă* (Teatrul Giulești, Teatrul „A. Davila” din Pitești, Institutul „Szentgyörgyi István” din Tîrgu Mureș), *D-ale carnavalului* (I.A.T.C., Teatrul de Nord din Satu Mare — secția română), *Conul Leonida...* (Teatrul „Bulandra”, Teatrul Național din Craiova) și a unor montaje de schițe și scriori — *Inele, cercei, betaală* (Teatrul „Nottara”), în spectacole concepute în stiluri și maniere diferite, cele mai izbutite dintre ele exprimînd, într-un limbaj teatral modern, o interpretare a operei din unghiul de vedere al creatorului contemporan. Semnate de Radu Beligan, Alexa Visarion, Dan Micu, George Rafael, Sanda Manu, Mircea Cornișteanu, Alexandru Colpacci. Alexandru Dabija ș.a. (regie) și de Mihai Tofan, Dan Jitianu, Lidia Radian, Daniela Codarcea, Florin Gabrea ș.a. (scenografie), aceste spectacole dau un centru de greutate al stagiunii 1979—1980. Fie că a fost concepută programatic, fie că s-a cristalizat pe parcurs, seria spectacolelor Cara-

giale nu numai că a dat strălucire anului teatral, dar reprezintă și o experiență care va avea, sperăm, bune urmări, atît pentru echipele care au străbătut-o, cît și pentru spectatori.

Celelalte piese din patrimoniul clasic național jucate în această stagiune sînt însă atît de puține, încît e aproape penibil să le menționăm: la Teatrul din Arad s-a jucat (în regia lui Florin Fătu-leșcu și în scenografia lui Onisim Colta) *Luceafărul* lui Delavrancea; la Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad (în regia lui Constantin Dinischiotu, și în scenografia lui Vasile Rotaru), altă piesă a aceluiași autor — *Hagi Tudose*; încercarea Teatrului „Ion Creangă” de a reintroduce în circuitul teatral feeria lui Victor Eftimiu *Inșir-te, mărgărite* s-a soldat cu rezultate incerte, din pricina calității transpunerii scenice. Și... *atît!*

Situația e de natură să ne pună serios pe gînduri. Reprezentarea clasicilor noștri a ajuns, oare, să fie dependentă de bunăvoința sau de preferința personală a directorilor de teatre și a regizorilor? Ce s-a putut întîmpla, ca un obiectiv ideologic și artistic ținînd de *educarea sistematică, de perspectivă, a publicului, a tineretului* indeosebi, să fie în asemenea măsură neglijat? Întrebarea trebuie pusă răsplat, fiindcă nu asistăm la o eclipsă întîmplătoare, ci la o tendință, manifestă de cîteva ani, și care atinge, azi, un grad îngrijorător. Critica tot semnalează, tot atrage atenția, tot aduce argumente în favoarea reprezentării clasicilor. Practic, însă... Locul convenit lui Vasile Alecsandri, lui B. P. Hasdeu, lui Alexandru Davila, lui Barbu Delavrancea, lui Nicolae Iorga, lui Victor Eftimiu, capodoperelor lui Lucian Blaga și Camil Petrescu (nu-i numim decît pe cei mai reprezentativi, ce ne vin în minte fără nici un efort de cercetare) este cedat, din ce în ce mai ușor, unor piesuțe preluate ca „noutăți” de ultimă oră, atît de precare încît nu pot fi puse în balanță nici cu cel mai „învechit”, mai „desuet” dintre clasicii uitați în raftul bibliotecii.

Stagiunea 1979—1980 a avut drept unul dintre obiectivele majore sărbătorirea a 2050 de ani de la crearea statului dac independent și centralizat. Nu se putea face oare ceva mai mult, pentru ca această excepțională împrejurare aniversară, cu toate cerințele ei de solemnitate, de simbol, să-și fi aflat, și în teatru, un argument convingător întru atingerea țelurilor de educație patriotică? Restituite într-o lectură scenică proaspătă, unele dintre dramele istorice ale au-



torilor-mai sus menționați, inspirate din viața și lupta poporului nostru, cu mesaj profund patriotic, ar fi furnizat creatorilor din teatre un material dramatic vibrant, în consens cu spiritul vremii noastre. Reprezentante *in suită*, pagini valoroase ale dramaturgiei clasice puteau desena drumul dramei de evocare istorică, în innoirile ei succesive, de la Asachi și Negruzzi la Vasile Alecsandri, de la aceștia la Delavrancea, Eftimiu, Minail Sorbul, până la Lucian Blaga și Camil Petrescu, pentru ca de aici să se deschidă perspectiva modernă asupra trecutului, așa cum apare ea în opera contemporanilor Horia Lovinescu, Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu, Paul Everac, Marin Sorescu, Alexandru Sever, Dan Tărbilă, Mircea Bradu, Paul Cornel Chitic etc.

S-ar fi realizat astfel o imagine amplă a zbuciumatei noastre istorii, și totodată o substanțială lecție de civism; asimilind-o, publicul ar fi sesizat legătura dintre actualitate și tradiție, ar fi putut face surprinzătoare, pasionante asociații de idei, ar fi putut urmări evoluția gândirii creatorului de artă asupra istoriei. De pildă, în ce privește raportul dintre personalitate și epocă, așa cum se dezvoltă el, din punct de vedere dramatic, prin intermediul unor eroi: Răzvan și Vidra, disputându-și aprins puterea; Vlaicu Vodă și Doamna Clara, angajați într-un conflict politic și diplomatic a cărui miză este însăși independența țării; Ștefăniță Vodă, domnitor tânăr, animat de o idee politică îndrăzneată, luând decizii ferme, dar ciocnindu-se de rezistența unor structuri sociale; cutezătorul, neînțeleșul Vlad Țepeș; sau orice alt chip din galeria de voievozi și de conducători populari, însuflețiți de o profundă dragoste de țară, zbuciumându-se să înfăptuiască idealul național în condiții istorice potrivnice: Petru Rareș, Mihai Viteazu, Tudor Vladimirescu, Avram Iancu, Nicolae Bălcescu... Ce filon bogat ar fi putut explora teatrul, urmărind figura lui Ștefan cel Mare în dramă — de la eroul de epopee din *Apus de soare*, de Delavrancea, la bărbatul clocotind de energie, cu sentimentele sale omenеști și cu tulburătoarele sale contradicții, care ia asupra sa întreaga răspundere a necesității istorice, din *Săptămîna patimilor* a lui Paul Anghel... Noile generații de regizori și actori ar fi putut afla aici și un teren propice de satisfacere a aspirațiilor lor profesionale.

Din păcate, triumfă prejudecata conform căreia spectatorii, mai ales cei tineri, nu ar gusta lucrările „naive” ale înaintașilor, că teatrul nostru romantic nu poate concura, în atragerea publicului, cu genurile la modă (vezi fenomenul infiltrării muzicii în spectacolul dramatic, de la modesta ilustrație-condiment,

pînă la piesa dedicată... ravagiilor pasiunii pentru ritm!); rezultatul este apariția acestui mare gol în repertoriu. Dar minimalizarea tradiției se răsfrînge asupra întregului mod de receptare și înțelegere a faptului de cultură. Lipsind generațiile tinere de contactul cu o operă cu virtuți morale și estetice, se pune în pericol, în perspectivă, nu numai cultura lor teatrală, ci însăși *atitudinea* lor față de cultură.

Desigur, tinerii sînt, în mod spontan, sensibili la vibrația actualității. Cultura este aceea care provoacă revelația devenirii, care creează simțul perspectivei, care instaurează o ordine în haosul emoțiilor și solicitărilor de tot felul. Teatrul, în mod firesc, se face ecoul dilemelor prezentului; dar ce orizont ar deschide asocierea programatică, în repertoriu, a unor opere între care există o filiație de gînd și atitudine! Inspirare din mit, și polemizînd cu mitul, de pe poziția omului modern, *Omul care și-a pierdut omenia*, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, *Iona*, *Matca*, *Paradisul* de Marin Sorescu ar putea intra, într-un fel, în dialog cu poemele filozofice ale lui Lucian Blaga, ca fiind pornite din aceeași rădăcină, și demonstrînd dialectica atitudinii creatoare față de întrebările etern fundamentale ale existenței. Răspunderea față de societate, raporturile dintre generații, eianul justițiar, căutarea adevărului, conflictul dintre ideal și compromis, discutate, sub un aspect sau altul, în scrierile lui Titus Popovici, D. R. Popescu, Paul Everac, Alexandru Sever, Ecaterina Opriiu, Dumitru Solomon, M. R. Iacoban, Theodor Mănescu, I. D. Sirbu, Leonida Teodorescu, nu pot fi corect situate, și nici aprofundate, fără a le raporta, de pildă, la ardența intelectuală a dramelor lui Camil Petrescu (de cîteva stagiuni, nu mai vedem în repertoriu *Jocul ielelor*, *Suflete tari*, *Act venețian*...).

Radiația folclorului asupra teatrului cult poate fi urmărită de la acel tulburător și dramatic *Occisio Gregorii*... trecînd prin savuroasa alegorie comică a lui Vasile Alecsandri *Sinziana și Pepelea* și pînă la *Muntele lui D. R. Popescu*. Numai că *Sinziana și Pepelea*, ca dealtfel întreaga operă a acestui deschizător de drumuri în comedia românească (care face legătura dintre înaintașii Facca și Costache Caragiale și modernul I. L. Caragiale) lipsește, iarăși, de pe afiș. Absența cu atît mai nejustificată, cu cît păstrăm amintirea succeselor de public realizate cu piesele sale; abordate cu fantezie, ele se dovediseră, în urmă cu cîteva ani, și un argument al disponibilității față de *teatrul total*, față de musicalul politic.

Am sugerat aceste cîteva posibile ra-corduri, tematice ori stilistice, pentru a

demonstra, dacă mai era nevoie, că teatrele nu au în față o obligație seacă, didactică, ci un veritabil câmp de explorare. Ceea ce lipsește este perspectiva: pentru a clădi, așezînd piatră peste piatră, edificiul marelui repertoriu național, trebuie urmărite acele legături lăuntrice care așază tradiția și actualitatea în continuitatea lor firească. Iar un asemenea edificiu se poate înălța numai prin contribuția tuturor teatrelor.

Funcția educativă a teatrului nu se exercită, desigur, pe compartimente și nu se limitează la reprezentarea clasicii români. Repertoriul este un întreg coerent, rodul unei concepții. Într-un repertoriu echilibrat, își au locul lor și clasicii literaturii universale.

O recapitulare a premierelor din această categorie e însă tot atât de de rutantă. Dacă, spre bucuria noastră, Shakespeare este reprezentat prin câteva montări de rezonanță — *Coriolan* („Notara“), *Regele Lear* (Tirgu Mureș — secția maghiară), *Scorpia imblinzită* (Piatra Neamț) — și prin alte câteva despre care nu mă pot pronunța, întrucît nu le-am văzut — *Totu-i bine cînd se sfîrșește cu bine* (Satu Mare — secția română), *Cum vă place* (Teatrul Național din Cluj-Napoca), *Zadarnicele chinuri ale dragostei* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca), în schimb *Hamlet*, *Othello*, *Romeo și Julieta*, *A 12-a noapte*, *Visul unei nopți de vară*, *Henric al IV-lea*, *Richard al III-lea* și *Richard al II-lea* nu mai sînt pe agendă nicăieri. Din opera lui Molière s-a jucat numai *Don Juan* (Teatrul de Comedie); din Ibsen — *Femeia mării* (Tirgu Mureș); din Goldoni, Beaumarchais, Hugo, Goethe, Schiller — nimic. Să mai adăugăm că, de câteva stagioni, cu mici, foarte mici excepții (*Oedip rege* la Teatrul Giulești, și *Fata din Andros* la Teatrul Național din București), nici unul dintre coloșii antichității nu a mai inspirat vreun spectacol? Conul de umbră în care au intrat tragedia greacă și comedia latină este urmarea aceleiași lipse de perspectivă, a absenței criteriului cultural.

În programa analitică a școlilor, a liceelor, literatura dramatică, teatrul ocupă un loc infim. De-a lungul anilor, unele teatre au încercat să suplinească această carență, oferind publicului tînăr, printre alte modalități de inițiere, conferințe cu exemplificări. Susținute de oratori străluciți (cine poate uita extraordinarele prelegeri ale lui Ion Marin Sadoveanu?) și argumentate prin fragmente de spectacol, ele alcătuiau un veritabil curs viu de istorie universală a teatrului. Cu regret trebuie să recunoaștem că — exceptînd conferințele Teatrului Mic — a-

semenea inițiative au dispărut aproape cu totul. Înainte cu o zi de a închide stagiunea, Teatrul „Ion Creangă” ne-a oferit, totuși, un spectacol de un gen apropiat, intitulat *Cînd erau bunicii mici* sau *Din lumea lui Alecsandri*, pe un scenariu alcătuit de Alecu Popovici din versuri, cînteculele comice, fragmente din celebrele Chirițe. Din cauza programării, spectacolul e deocamdată, o simplă intenție...

Promovarea ideii de teatru-școală nu privește, firește, numai Teatrul „Ion Creangă” și celelalte teatre pentru copii și tineret. În egală măsură sînt vizate toate instituțiile teatrale, începînd cu Teatrele Naționale, continuînd cu celelalte teatre de pe întreg cuprinsul țării, fără a excepta — dimpotrivă — scena I.A.T.C., scenă-școală prin excelență.

Dealtfel, chiar dacă nu se referă strict la tema reprezentării clasicii, e locul să pomenim de o altă sarcină a *tuturor teatrelor*, rămasă de multe ori neonorată — aceea de a juca, în fiecare an, un spectacol pentru copii. Deși nu aduc pe scenă capodopere, asemenea spectacole își au rostul lor, fiind treapta de acces, „cursul pregătitor” al viitorului spectator. În 1979, datorită Anului internațional al copilului, am zărit pe afișe câteva titluri; ne amintim cu plăcere de acel năzdrăvan *Cocoșel neascultător* de la Giulești, de *Ucu uitucu* de la Teatrul „Ion Vasilescu”. În stagiunea încheiată, însă, nici un teatru bucureștean nu s-a mai gîndit să-și folosească forțele și pentru acest nobil scop; în țară, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași a reprezentat *Aladin și lampa fermecată* de Nina Ghernet (regia, Constantin Brehnescu; scenografia, Marfa Axenti), Teatrul de Stat din Oradea — *Inima de cristal* de Lev Ustinov (regia, Szombatti Gille Otto), iar secția maghiară a Teatrului de Nord din Satu Mare — *Regele cu tărăboanța* de Marton Lili (pusă în scenă de secretarul literar Gyöngyösi Gábor; scenografia Sztarmáry Agnés). Cam puțin...

Ne mîndrim, în ultima vreme, cu frecvența publicului la teatru. Acest public fidel n-a apărut în mod spontan, el este rezultatul unei investiții de efort creator. Să fim atenți, însă: ceea ce s-a cîștigat trebuie cultivat cu grijă, altminteri se poate și pierde. Cîteva stagioni, doar, fără un program de perspectivă, fără reperate culturale, în zig-zag de la o premieră la alta — și efectul se va resimți în atitudinea publicului. Cu doi clasici și jumătate, drumul pe care teatrul i-l deschide spre cultură se arată prea îngust. Dar, la orizont, se ațată stagiunea viitoare...



■ PAUL  
TUTUNGIU

## O stagiune normală

La ora cînd aștern aceste rînduri, stagiunea teatrală 1979—1980 (în ciuda faptului că a fost deja judecată, aplaudată sau pusă sub semnul întrebării, de la caz la caz, de confrății noștri întru viață teatrală), încă nu s-a încheiat. Abia ce s-a anunțat (post-festum, după legile culturale ale locuitorilor din Venus, nu?) o premieră, dintre atît de puținele, în acest an, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (cu o nouă versiune a piesei lui Shakespeare, *Imblinzirea scorpiiei*, versiune semnată de însuși regizorul spectacolului, Iulian Vișa), alte trei premiere în Capitală (la Teatrul Național — *Cavou de familie* de Pierre Chesnot, la Teatrul „Ion Creangă”, *Cînd erau bunicii mici, Din lumea lui Alexandri*, la Teatrul Giulești — *Povestea unei iubiri* de Terence Rattigan) și o premieră la Galați — *Domnișoara Nastasia*, în viziunea scenică a lui Adrian Lupu. Dacă aș da acum două telefoane în Transilvania și alte două în Moldova, cu certitudine, șirul premierelor de ultimă clipă, al acestor spectacole pentru o singură zi (pentru că toate vor fi reluate abia la toamnă) s-ar dovedi neîncheiat.

Dar obiceiul teatrelor de a agăța, în fugă, de coada stagiunii, la spartul tîrgului adică, premiere care, de fapt, sînt ale stagiunii viitoare, este destul de vechi. Ca atare, să ne înscriem și noi într-un ritual consacrat și să considerăm ca fiind ale stagiunii numai spectacolele verificate de public.

Oricît de mult ar contraria, rămînem la convingerea că stagiunea de care ne despărțim acum, a fost o stagiune normală. Ea a păstrat acel echilibru necesar și firesc între diversele compartimente ale repertoriului (dramaturgie națională și universală, texte actuale și clasice, comemorări etc.). În plus, stagiunea curentă a avut *evenimentele* ei, cu adosul corespunzător de rebuturi, dacă pînă rebut putem înțelege producțiile subvalorige, perpetuate de la un an la celălalt

sau, ca să se vadă continuitatea (!) prezentate chiar în premieră.

În cadrul acestui punct de vedere statistic, stagiunea 1979—1980 nu pare să fie mai puțin importantă decît surorile ei precedente. Virfurile prezentei stagiuni pot coabita foarte bine cu cele din sezonul teatral trecut. Deci, chiar calitativ, stagiunea actuală are personalitate. Pentru că prima parte a ei a fost dominată de *A treia țeapă* a lui Marin Sorescu, pusă în scenă, la Craiova, de Mircea Cornișteanu, iar cea de-a doua parte, de *Echipa de zgomote* a lui Fănuș Neagu, pusă în scenă la Teatrul Giulești de Alexa Visarion. Aceste două spectacole pot sta, după părerea noastră, foarte bine lingă — de pildă — *Furtuna* de la Teatrul „Bulandra”, în ciuda faptului că marile spectacole nu suportă compoziția. Ba, cele două spectacole menționate au, în plus, meritul atît de semnificativ de a fi pus în valoare texte autohtone. Și, fiindcă am pus punctul pe acest *i* (care uneori vine de la *impas*), al punerii în circuit a dramaturgiei naționale, ne grăbim să menționăm și alte titluri mai mult decît meritorii: *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu, pusă în scenă la Oradea și la București, *Evl mediu întimplător* de Romulus Guga, prezentată într-o scenografie foarte personală la Teatrul Mic, *Cuiul sau iepurii* de D. R. Popescu (Teatrul Bacovia din Bacău), *Broasca țestoasă* și *Omul de paiantă* de Mircea Săndulescu (la Teatrul de Stat din Sibiu și, respectiv, la Teatrul „A. Davila” din Pitești), *Pluta Meduzei* de Marin Sorescu (Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani).

Constatăm, urmărind producțiile acestei stagiuni, că unele institutii teatrale încep să-și piardă aura dobîndită în alți ani: Teatrul din Piatra Neamț a coborît, ca să ne exprimăm într-un limbaj meteorologic, un număr de grade și, de la o vreme, fiecare premieră indică invariabil *stacionar*. De la *Nevestele vesele din Windsor* (creație de referință semnată de Alexandru Tocilescu, Piața Neamț n-a mai „dat” un alt spectacol demn de tradiția teatrului de la poalele Cozlei.

În aceeași situație se află, de mai mulți ani, Teatrul de Comedie. (*Don Juan*-ul lui Molière, prezentat de curînd, pare să ne promită o revitalizare). Teatrul „Ion Creangă”, care este, se știe, un teatru pentru tineret și copii, a devenit o problemă cronică, care așteaptă grabnice soluții.

În schimb, Giuleștiul se dovedește a fi unul dintre cele mai bune teatre din țară,

asistăm la un fel de redeşeptare la Teatrul „Ion Vasilescu”. Teatrul Național din Craiova concurează cu Teatrul Giulești, avind, după cât se vede, o conducere la fel de ferm angajată pe drumul exigenței.

O situație în continuare dificilă este aceea a debutanților în dramaturgie. Nu atât numărul lor (destul de mare, raportat la ceilalți ani), ci calitatea textelor propuse ne îngrijorează. Exceptându-l pe Mircea Săndulescu — care nu poate fi privit ca un debutant, fiind unul dintre cei mai serioși reprezentanți ai prozei tinere românești—, debutanții nu dovedesc originalitate; de voie, de nevoie, o oarecare deducere la meșteșug (citește imitație!) ar putea fi constatată.

Apropo de debutanți, un loc aparte trebuie să acordăm, în această stagiune, *Cenaclului dramaturgilor*, care a semnat, de fapt, debutul în dramaturgie al lui Mircea Săndulescu, care a lansat numele lui Eugen Șerbănescu, și în care s-au citit două lucrări ale consacraților Everac și Naghiu. Comentariile din *Cenaclul dramaturgilor* dovedesc nu numai interesul criticilor pentru diverse aspecte ale dramaturgiei contemporane, ci și posibilitatea unor viitoare debuturi în cronica de spectacol.

Dar să ne întoarcem la chestiune.

Un punct slab al stagiunii este, desigur, felul în care a răspuns sărbătoririi unor evenimente cu încărcătură acut politică. N-a existat un spectacol despre viața croului național Tudor Vladimirescu, (cu ocazia împlinirii a 200 de ani de la naștere), iar manifestările scenice dedicate sărbătoririi a 2050 de ani de la întemeierea primului stat dac centralizat și independent, sint, deocamdată, ca să fie, întocmite din versuri și proze, sau din piese de teatru nerepresentative pentru literatura scrisă pe această temă. N-a fost jucat Gheorghe Mușu, al cărui text despre Burebista a fost tipărit de revista noastră în stagiunea trecută, n-a fost jucat Paul Anghel, cu al său *Regele desculț* (piesă reprezentativă pentru întreaga operă a scriitorului).

Și în această stagiune au apărut (au reapărut) nume care, cel puțin deocamdată, nu spun mare lucru în dramaturgie. Simpla etichetă „e băiat bun!”, chiar dacă autorul de la periferia literaturii este într-adevăr un om cumsecade, ajunge ca el să fie promovât aproape în fiecare an cu câte o piesuță-două. „Merge!” și se spune confidential și cu tonul că nu trebuie să fim chiar atât de neîngăduitori. Merge, sigur că merge, dar unde ajungem cu

*mersul* ăsta? Incontestabil, la cantitatea corespunzătoare de rebut.

Situația aceasta se repetă și în domeniul traducerilor. Îl vezi pe afișul românesc pe nu știu care dramaturg din apus sau din răsărit, despre care n-ai auzit nimic. Cauți repede o istorie, un dicționar al literaturii respectivei țări. Nimic. Întrebi un specialist. Iar nimic. Ca să afli că dramaturgul cu pricina nu este cunoscut, ca lumea, nici în propria lui țară. Că nu s-a afirmat nici acolo. Dar că *il afirmăm* noi. Și nu pentru ochii lui frumoși, că doar nu se deplasează el să-și vadă capodopera pusă în scenă pe românește, ci pentru că asta ne-a oferit traducătorul, cu care autorul respectiv are niște stimabile relații de prietenie. Fenomenul ar putea avea un nume: *renghiul traducătorilor*, renghiul jucat spectatorilor, culturii. Mai trebuie (neapărat!) semnalată o manie molipsitoare ca holera: mania versiunilor și adaptărilor, mania dramatizărilor și colajelor etc., etc. Nenorocirea n-ar fi mare, poate nici n-ar fi vorba de vreo nenorocire dacă, în toate aceste întreprinderi, ar fi investită, de fiecare dată, cantitatea necesară de talent. De discernământ. De moralitate literară. Am comentat, de câteva ori, situații de acest gen. Vom adăuga acum următoarea observație: nu sînt oare prea multe asemenea experiențe, în cadrul Teatrului „Ion Creangă”, într-o singură stagiune? Iată-le: *Înșir-te, mărgărite* de Victor Eftimiu (versiune, din păcate, nesemnată), *Micul Prinț* (dramatizare de Radu Popovici), *Din lumea lui Alexandri* (spectacol-colaj semnat de... Alecu Popovici). Dar, iată și două dramatizări care merită toată stima noastră: *Kir Ianulea*, semnată de Méhes György (după nuvela cu același nume a lui Caragiale), prezentată de secția maghiară a Teatrului de Stat din Oradea, și *Acei sărmani elefanți*, dramatizare a regizorului Mihai Marinescu, după romanul omonim al lui Elio Vittorini, prezentată de trupa teatrului reșițean.

Ce așteptăm de la stagiunea viitoare? Să răspundem ca la un extemporal-fulger: a) mai multă literatură dramatică a scriitorilor noștri de azi; b) mai mult curaj, adică responsabilitate politică, și mai puțină birocrăție în munca (atît de democratică, prin statut) a consiliilor oamenilor muncii din teatre; c) mai mulți secretari literari competenți; d) redescoperirea unei virtuți: arta de a spune nu maculaturii (dramaturgice, regizorale, scenografice, actricești ș.a.m.d.).



Constanța

## Săptămîna teatrelor de păpuși

Cea de-a VI-a ediție a tradiționalei întîlniri a artiștilor păpușari, desfășurată la Constanța, sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Constanța și a Asociației oamenilor de teatru, a impresionat prin amploare: 18 spectacole produse de 14 colective, 200 de participanți, dintre care 143 de actori minuiitori, 27 de regizori și pictori scenografi, cuprinși într-un judicios program de perfecționare profesională.

Considerată ca un obiectiv important al întîlnirii, riguros organizată, reciclarea păpușarilor a permis, în sfîrșit, tuturor creatorilor de spectacole, să se vadă unii pe alții, să discute, spontan sau organizat (în cele două reuniuni conduse de criticii Horia Deleanu și Stelian Vasilescu și într-un colocviu final prezidat de Constantin Măciucă, director adjunct al Direcției artelor și instituțiilor de spectacole).

Harnicul și inimosul colectiv-gazdă, Teatrul de păpuși din Constanța, a depus un efort considerabil pentru a asigura condiții optime de desfășurare acestei Săptămîni. Patru redactori — Anaid Tavitian (referent literar), Vasile Hariton (actor-minuitor), Vasile Cojocaru (actor) și Cristian Pepino (regizor) — au scos zilnic o interesantă mini-gazetă.

Săptămîna Teatrului de păpuși s-a petrecut sub o atrăgătoare și semnificativă emblemă: „Teatrul de păpuși și valorile culturii universale”. Organizatorii au pornit de la ideea de a evidenția preocuparea păpușarilor români pentru tezaurul spiritual al lumii, în vederea cercetării posibilităților de a înscrie creația păpușărească în circuitul valorilor universale. Drept argument, au servit nume ilustre pe afiș: Cervantes, Carlo Gozzi, H. C. Andersen, Selma Lagerlöf, iar din patrimoniul național, Vasile Alecsandri, Ion Creangă, Petre Ispirescu.

Judecînd după titluri, după orizontul tematic, după bogăția de idei, după varietatea subiectelor, teatrul de păpuși tinde să se apropie de acel nivel de cultură și de spiritualitate ce-i poate justifica aspirația. Frîna o reprezintă, deocamdată, valoarea scăzută a unor prelucrări, adaptări, dramatizări și scenarii, făcute fără pregătirea și rigoarea necesară, cu simplificări excesive, cu un limbaj schematic și inexpressiv, în care cu greu mai pot fi descoperite spiritul și strălucirea originalului, atmosfera și stilul uneia sau alteia dintre operele supuse (uneori în mod arbitrar) operației de translație dintr-un gen într-altul; precum și, desigur, sărăcia la capitolul pieselor scrise special pentru teatrul de păpuși, care, în limbajul propriu genului, ar fi menite să „prindă pulsul” actualității, inspirîndu-se din experiența construcției socialiste, din noile relații, din climatul revoluționar în care sînt crescute și educate tinerele generații. Adaptările scenice din folclor, oricît de reușite ar fi, nu pot compensa lipsa scrierilor de actualitate destinate teatrelor de păpuși.

Această ediție a Festivalului de la Constanța a impus deci atenției (ca și celelalte ediții, dealtfel) *necesitatea creării unui fond de dramaturgie specifică, în forme noi, moderne, pe temeiul căreia, inovînd*

și explorînd nelimitatele posibilități ale genului, păpușarii și-ar putea situa majoritatea producțiilor artistice la nivel mondial.

Practic, în pofida obstacolelor ridicate de deficiențele dramaturgiei, artiștii-păpușari au demonstrat totuși, și de astă dată, prin munca lor asiduă, prin apelul la o varietate de mijloace de expresie scenică, prin felurite și inspirate experiențe, că alcătuiesc o breaslă dispunînd de resurse creatoare în stare să situeze teatrul românesc la loc de frunte în lume.

Semnul acestui nivel este *Don Quijote* (Teatrul „Tândărică”), care, prin regia inspirată a lui Ștefan Lenkisch, prin scenografia sugestivă și mai ales prin excelențele măști și chipuri ale păpușilor create de Mioara Buescu și minuite cu virtuozitate de Brîndușa Silvestru, Valeriu Simion, Mihai Prujinski, Costel Popovici și de întreaga echipă — rămîne o demonstrație de înalt profesionalism, de ingeniozitate și de rafinament — deși nu puțin au fost dificultățile în inscenarea unui text care, desigur, cu greu ar fi putut fi altceva decît un sumar de „extra-se” din capodopera inspiratoare.

Sprijinindu-se pe admirabilele calități ale artistelor minuitoare Aneta Forna și Georgeta Nicolau, pe scenografia ingenioasă, funcțională a tînărului Ion Țițoiu, regizorul Cristian Pepino, de la teatrul-gază, a oferit, cu a sa *Lecție de zbor și cor pentru puțul de cocor*, un exemplu de comunicare modernă a unor sentimente și stări eterne. Poetic și de un umor delicat, jocul naiv, jucat „la vedere”, în colaborare cu publicul, a împletit inspirat realul cu fabulosul.

Și la această ediție, echipa secției maghiare de la Teatrul de păpuși din Cluj-Napoca a fost la înălțime. Regizoarea Kovács Ildikó a oferit, cu *Te aștept* (de Molná Erzsebet, după englezul John Lawson) o reprezentație delicioasă, parodie în stil western. Simplu, colorat și plin de vervă, fidel tradiției, dar cu un implant de elemente moderne, spectacolul a dezvăluit virtuțile lucrului făcut temeinic, cu fantezie, cu pricepere și cu talent. Regizoarea, pictorul scenograf Virgil Svințiu, artiștii minuitori Péter János, Köntés Béla, Balló Zsuzsa, Koblicska Kálmán, Jakab Ildikó, Jobbágy Sándor, G. Ferencz Eva au dat, fără ifose de „înnoire”, o lecție de profesionalism. Numai pentru specialiști, echipa păpușarilor din Baia Mare a prezentat, sub semnătura aceleiași Kovács Ildikó, două spectacole-experiment: *Patria* și *Cinci frați minunați*. Spectacol de umbre pe un scenariu de folclor chinez, *Cinci frați minunați* s-a distins prin culoare și prin desenul delicat al scenografei Ida Grumaz; tehnica minuirii, la acest gen ce

pretinde perfecțiune, s-a arătat însă a fi în suferință.

În ceea ce privește preluarea tezaurului folcloric, s-au manifestat două tendințe: una spre etnograficul pur, prea puțin rodnică în idei, didactică (*Făt-Frumos Rază de Soare* de Nina Stănculescu-Ploiești), alta spre valorificarea folclorului în spirit contemporan, producînd stilizări expresive (*Punguța cu doi bani* de Viorica Filipoiu și Veronica Porumbacu, după Creangă — Brașov). Spectacolul teatrului-gază, *Ioaneș fără de frică* (scenariu și regie: Cristian Pepino) și cel al craiovenilor, *Prislea cel voinic și merele de aur* (de Victor Leahu, după Petre Ispirescu) s-au arătat minate de inconsecvențe stilistice, alunecînd spre o zonă poluată a folclorului.

Alte cîteva spectacole bune, cu calități educative certe și cu reale virtuți artistice, au fost cele oferite de Teatrul de păpuși din Sibiu, *Dușmani neîmpăcați* de Uno Leies (secția germană) și *Dragonul vesel* de Mircea Suciu, după folclorul chinez — într-o frumoasă scenografie în stil specific (Febus Ștefănescu) și cu o excelență minuire de ansamblu, *Trei iezi cîntăreți* de Andrei Gilea, după Ion Creangă — Pitești) și *Soarele furat* de Maxim Asenov, — Botoșani). Refăcut după o veche montare criticată la precedentă ediție, spectacolul botoșănenilor, regizat cu aplicație profesională de Ion Puiu Stoicescu, a dat pictorului scenograf Mircea Nicolau prilejul de a face o demonstrație de talent și destoinicie profesională. Aceleiași Mircea Nicolau a asigurat și spetacolului gălățean *Amnarul* un cadru stilizat, potrivit atmosferei textului lui H. C. Andersen dramatizat de Ștefan Lenkisch. Inegal, amestecînd marionete și interpreți-oameni, dar într-un expresiv cadru scenic semnat de Eustațiu Gregorian, *Nil prichindel*, adaptare de Viorica Huber-Rogoz după Selma Lagerlöf, prin grația și poezia eroilor-marionetă, a fixat atenția asupra colectivului de marionetiști de la Teatrul din Arad.

Au fost și două debuturi regizorale — Bogdan Ulmu (*Prințesa Turandot*—Brăila) și Victor Cîrcu (*Ultima licornă* — de Andrei Ujică, după Peter Beagle — Timișoara). Dincolo de inconsecvențe, de stîngăciile inerente oricărui început, amîndoi au dovedit calități incontestabile: cel dintîi — umor și inteligență, dar și oarecare teribilism, cel de-al doilea, sensibilitate și forță de evocare în registrul lirismului, dar și un anume arbitrar în folosirea mijloacelor de expresie.

Spre regretul nostru, n-am văzut în actuala ediție nici un spectacol care să valorifice în toate compartimentele sale potențialul creator și care să ducă, astfel, la înnoirea mijloacelor genului. S-au adus



# Cuvînt de prietenie căt-re păpușari

**L**a Constanța, recent, cu prilejul celei de-a patra ediții a Festivalului teatrelor de păpuși din țară, m-am aflat câteva zile în ambianța umană și artistică a colectivelor respective. În coloclviul din ultima zi a Festivalului s-au analizat chestiuni de specialitate, și, de asemenea, s-a pus în discuție și o temă programatică de perspectivă, privind reflectarea ideii de universalitate în preocupările de repertoriu ale acestor teatre. Ca oaspete, și deopotrivă ca un glas din opinia publică, m-am simțit îndemnat să spun și eu câteva cuvinte. La unele lucruri, oarecum, reflectasem anterior. Tonul, însă, ca și culqarea afectivă pe care au putut s-o capete spusele mele, s-au născut pe loc, spontan, în climatul de prietenie, de sinceritate și de frământare rodnică în care am sentimentul că s-a petrecut întreaga manifestare.

Redau, într-o reconstituire mentală, conținutul intervenției mele.

Stimați prieteni, mă aflu pentru înțtia oară în mijlocul dumneavoastră. Mulțumesc cu căldură celor care mi-au oferit această posibilitate. Zilele petrecute aici mi-au revelat fapte de natură să întregescă în mod util, aș spune și în mod fericit, cunoștințele mele despre mișcarea și cultura de teatru din țara noastră. Mă simt oarecum vinovat că nu am știut să

descopăr și să înțeleg acest lucru mai din vreme.

Ce consider că am putut constata, și implicit ce reflecții mi-au putut trece prin minte, în aceste zile de conviețuire cu spectacolele, cu discuțiile dumneavoastră de specialitate, și mai ales cu psihologia dumneavoastră, ca oameni și ca profesioniști de artă? Vă voi vorbi simplu, direct, cu franchețe, rugîndu-vă să mă socotiți — dacă vreți — nu vreun sfătuitor sau teoretician venit din afară, ci mai degrabă un complice al dumneavoastră.

Sînteți o lume care vibrează. Aveți un fel de a fi — deschis, prietenesc, boem — care vă stă bine. Am întilnit aici oameni maturi, veterani în meseria lor, dar care își păstrează o admirabilă prospețime și tinerețe sufletească. Am impresia că, spiritualmente, vă apărați mai bine decit mulți alții împotriva decepției ca și a prezumției. Unele tăceri din jur — ale celor care nu vă cunosc ori vă cunosc doar puțin — nu sînt capabile să disloce ceva din simplitatea, generozitatea și înțelepciunea ce vă caracterizează. Știți și simțiți profund că aveți de reprezentat o idee; faptul îmi pare cu atît mai semnificativ cu cît, mai presus de forma și îndreptățirile lui revendicative, izbutiți să puneți în lumină valoarea lui intrinsecă.

Profesionalmente vorbind, sînteți o lume în care s-au definit, funcționează și pot prolifera modele. În spetă: actori, regizori, scenografi, butaforiști, tehnicieni, toți aceștia pe deplin stăpîni pe arta și meștesugul lor, conștienți de rosturile și specificurile acestora, convinși că în aceste forme de activitate și-au găsit justificări de creație și de viață. Cu alte cuvinte: sînteți un sector viu, complex, bine constituit, capabil ca atare să-și asume răspunderi de artă și de cultură

→ multe elogii pictorilor scenografi, cadrulul scenografic original al unor spectacole. Dar, atîta timp cît scenografia rămîne singurul argument al unei reprezentări teatrale, în timp ce regia, interpretarea și mai ales mînuirea rămîn în urmă, nu se poate vorbi despre accesul ei în palmare-sul vreunui concurs de teatru. Observația a vizat, concret, spectacolul *Ion păpușarul*, scenariu de Constantin Ștefănescu și T. Th. Ciupe pe texte de Vasile Alecsandri, prezentat de secția română de la Teatrul din Cluj-Napoca, într-o foarte frumoasă și spectaculoasă scenografie semnată de T. Th. Ciupe, dar cu fundamentale inadvertențe de concepție și de realizare, în registrul adoptat, al satirei gro-

tești (regizor, Constantin Ștefănescu).

Cele trei reuniuni colocviale n-au adus nimic nou față de edițiile anterioare. Aceleași două probleme capitale: *problema dramaturgiei specifice* și *problema calificării cadrelor* au stat și acum în centrul discuțiilor. Păpușarii așteaptă însă nu numai să discute toeretic, dar și să vadă, în practică, rezultatele acestor discuții.

Sperăm că aceste rezultate se vor împlini cît de curînd, pentru ca la ediția viitoare să avem prilejul să aplaudăm și texte multe și bune, și mai mulți artiști-păpușari superior calificați.

**Valeria DUCEA**

teatrală, să intre activ în programele pedagogice ale țării, să devină în toată puterea cuvîntului formă de serviciu social.

Ce socotesc, în lumina acestor realități, că este necesar să nu uităm ?

În primul rînd, că meseria dumneavoastră are istorie și blazon. Teatrul de păpuși, socotind după documentele existente, numără cinci milenii de existență. Putem presupune, însă, că a ființat și înainte de data acestor documente. Nu este locul aici, fie și în treacăt, să înșirăm eif avatar s-a putut aduna și a putut pulsa în istoria lui. Un lucru, totuși, merită oricînd amintit. În perioade grele din viața instituției teatrale, fie din cauze politice și sociale, fie din constrîngerii dogmatice, teatrul de păpuși s-a dovedit salutar. De-a lungul unui întreg mileniu medieval, un mileniu mai întîi răvășit de migrații barbare și apoi dominat spiritualmente de rigorismul scolastic, teatrul de păpuși a fost păzitor credincios, și a păstrat, încă vii, imagini și înțelesuri ale teatrului antic. Într-o epocă de supremație puritană, cînd în Anglia schematicismul de gîndire al acestei supremații părea gata să pună la stîlpul infamiei părți întinse ale creației artistice, marionetele au știut să apere și să perpetueze moștenirea teatrului elisabetan. Dacă Molière, în secolul absolutismului politic și social, a putut totuși să scrie un teatru plin de viață și de adevăr omenesc, faptul se datorește cel puțin în parte și teatrului de bileci, acela în care, ca actor și ca autor, marele clasic și-a petrecut anii săi de ucenicie. Exemplele de acest fel se pot înmulți. Între acestea, cred, poate figura și teatrul nostru românesc. Doar tirziu, știm, împrejurările istorice din țara noastră au îngăduit ca teatrul să capete formă instituțională. Pînă atunci, vocația pentru teatru a poporului nostru s-a aflat pe seama păpușarilor, mulți dintre aceștia îndeplinind, prin meseteșugul lor, roluri de adevărați rapsozi ai sensibilității naționale.

Un pas mai departe, acum, în tabloul pe care am început să-l schițez ! Trebuie să știți că publicul de copii, acela pe care societatea îl îndreaptă spre dumneavoastră cu încredere și cu suflet deschis, constituie, pentru dumneavoastră, deopotrivă, un privilegiu și o grea responsabilitate. *Privilegiu*: pentru că o comunitate nu poate avea ceva mai scump, mai inclus în adîncul constituției sale, decît armata sa de copii, cu soarta pe care sistemul datorită să i-o pregătim. *Responsabilitate*: întrucît copiilor nu li se poate vorbi cu orice limbaj, ci neapărat cu unul care să cuprindă în el adevăr și frumusețe. În această privință, lecția pe care ne-o poate da copilul dintr-o cunoscută povestire a lui Andersen este uni-

versală. Cînd ațiția în jur se întreceau să laude hainele „fermecătoare“ ale împăratului, un copil, cu mîntea lui neprefăcută, nu s-a sfiit să exclame : „împăratul e gol !“ Copilul nu cunoaște încă rafinamentele ori constrîngerile complezenței. Naivitatea lui — aceasta nu este paradox ! — îi ajută să fie esențial și perspicace. Nimic mai greșit — de fapt, și mai inutil — decît să-i oferim copilului surrogate, artificii, afectări de fabricație, produse ieșite dintr-un manierism sau altul. Ne putem da seama de ce. Copilul nu este un sferit sau o jumătate de om ; este personalitate în devenire, cu punct de plecare într-o entitate întregă ; o *genă* — dacă se poate spune așa — în a cărei alcătuire intimă există și așteaptă să fie solcite toate valențele și virtualitățile dezvoltării sale viitoare. În consecință, bineînțeles la scara mijloacelor lui apercetive, avem datoria să-i punem în față autenticități, valori, adevăruri certe ale cunoașterii și ale simțirii. Meseria dumneavoastră vă dă admirabile posibilități să aplicați și să verificați aceasta. Dacă ați reușit să obțineți aplauzele copiilor, să fiți siguri că acele aplauze sînt sincere și reale ; înseamnă că ați căzut pe ceva efectiv din cuprinsul de adevăruri ale vieții, ale naturii, ale omenescului. Dacă, dimpotrivă, veți simți că publicul dumneavoastră de copii rămîne cît de cît reticent, este cazul să vă alarmați ; ceva, atunci, nu este în ordine, nu a găsit calea spre minte și spre inimă, este poate altceva, dar nu teatrul în stare să se adreseze copilăriei.

Aveți la dispoziția și în puterea dumneavoastră un instrument, în felul lui, unic : *păpușa*. Aceasta — trebuie să știți ! — constituie încă un privilegiu. Păpușa nu este un simplu obiect, ca multe altele. Cel care o minuieste îi poate insufla formă, expresie, viață, suflet. Pe seama unor negustori de efecte ușoare, într-adevăr, păpușa poate căpăta întrebuințări groțesti ; în schimb, sub paza și sub devotamentul păpușarului-artist, ea poate să producă și să propage minuni. Există înțeleșuri ale vieții sufletești. de la unele incipiente, pe planuri primare, pînă la altele, ajunse pe trepte de sus ale diferențierii umane, pe care nimic altceva, ca jocul de păpuși, nu ar putea să le înfățișeze mai limpede și mai sugestiv.

Misiunea dumneavoastră reclamă tot timpul inspirație și dăruire. Vi se cere să produceți : încîntare, grație, muzică, dans, broderie și filigran, miniatură, colorituri vii și grăitoare, anume plutiri în imagini sau stări de vis, transfigurări de un fel sau altul. Ce sînt acestea ? Aparent, poate, fapte fără vreo utilitate imediată ; în realitate, însă, elemente care, o dată intrate pe canale și canalete ale



simțirii spontane, pot deveni acte și forțe morale. Nevoia de basm face parte din drepturile inerente la cunoaștere ale cugetului începător.

Socotesc, în lumina acestor reflecții și constatări, că teatrele dumneavoastră sînt îndreptățite să ceară autorilor noștri dramatici mai mult interes, mai multă prezentă, mai multă voință de cunoaștere a ceea ce sînteți și reprezentați, atît ca potențial de artă în sine, cît și ca factor de militare și edificări spirituale. Am sentimentul că duceți lipsă de texte. Mai precis: de texte îndeajuns de corespunzătoare, atît în raport cu ceea ce datorăm spiritualmente publicului nostru tînăr, cît și în raport cu capacitatea dumneavoastră de realizare artistică. Și, firește, e păcat ca un domeniu în care pot exista atîtea chemări și atîtea împliniri să rămînă în zone șterse sau oricum sub nivelul dreptelor noastre așteptări. Într-adevăr, scrisul pentru copii este mai pretențios și mai dificil decît multe altele. Acest scris cere, în afara unei puteri adînci aplecate cu preferință spre darurile ori implicațiile generoase ale vieții, și o disciplină intelectuală riguroasă, capabilă să concentreze, să răzbată la esențe, să spună simplu lucruri profunde, să urce spre înălțimi, pornind însă de la un univers arhetipal. Este greu, fără îndoială, dar tocmai de aceea, cu atît mai mult, faptul trebuie îndeplinit. Este în joc, deopotrivă, devotamentul pe care îl datorăm societății noastre și o datorie de onoare a literaturii naționale în general.

S-a vorbit, în discuțiile purtate aici, despre prelucrări și adaptări din autori și opere consacrate. Personal, departe de a protesta cumva împotriva acestora, dimpotrivă, aș considera că în repertoriile teatrelor de păpuși ele pot căpăta o pondere aparte. Literatura condensează în ea tot ce s-a spus mai real, mai frumos și mai înțelept în lume. Poate că nu există drumuri mai drepte spre suflete decît drumurile pe care le pot deschide mesa-

jele, ecourile și solicitările ei. Capodopera, adică scrierea care a izbutit să includă în ea adevăruri generale și etern umane, aparține tuturor vîrstelor și trebuie să coboare în cît mai multe cugete. Cînd prelucrările și adaptările pot să aducă aceste adevăruri la trepte și modalități de comprehensiune corespunzătoare vîrstelor cărora înțelegem să ne adresăm, existența lor trebuie salutată cu încredere și bucurie.

Epoca în care trăim este complexă. Găsim în ea semne de curaj și nădejde: valori, sensuri și forme de viață în măsura să ne dea, ca oameni, sentimente de victorie, încredere suverană în misiunea noastră de ființe sensibile și ginditoare, respect activ și profund față de mersul ascendent al lumii. Găsim, însă, și situații cu un semn de întrebare în ele: temeri de un anume scepticism, de unele blazări, de pragmatism agnostic ori contestatar, de unele alunecări în voluptăți de suprafață. Să nu mergem pînă acolo, pînă la a vedea în aceste lucruri motive de pesimism și panică! Nu e mai puțin adevărat, însă, că în fața lor trebuie să ne simțim preveniți. În această acțiune de prevenire, tot ce poate contribui la producerea de armonii sufletești este bine venit. Teatrul de păpuși, atît prin ideea lui în sine, cît și prin marele public tînăr căruia i se adresează, poate fi un producător de asemenea armonii. Dacă fibra poetică este deșteptată în anii receptivi ai copilăriei, să fim siguri, ea va și să vibreze toată viața!

Ce să vă spun, în încheiere? Stimați prieteni, vă rog să vă păstrați mereu trează această psihologie de entuziasm curat și robust, prin care aici, în atmosfera festivalului dumneavoastră, ne-ați făcut pe mulți atît de prieteni, și aproape fericiți!

**Ion ZAMFIRESCU**



# Cartea de dramaturgie

Dacă poeții au dreptul să publice zărți (oricât și-ar recita — pe la cenacluri, întâlniri cu cititorii, chiar pe scenă — propriile versuri, oricât și le-ar publica, integral, în presă) de ce dramaturgii să nu-și editeze piesele, fie ele jucate sau ne jucate (evident, e vorba de piesele valoroase)? De ce Ion Băieșu, de pildă, să-și tipărească numai volume de schițe și nuvele, nu și volume cu piese de teatru? Cu ce-i mai prejos dramaturgia lui Mircea Radu Iacoban decât proza și literatura turistico-sportivă a aceluiași? Se poate spune că orice poezie de Marin Sorescu este net superioară unor piese de cunoscut ecou, precum *Iona*, *Matca* sau *Răceala*? La urma urmei, fiecare scriitor își inventează modalitățile de expresie. Există, apoi, piese care cer imediat o interpretare scenică și piese care nici nu se pot reprezenta, cum există poezii care se cer recitate în piața publică și poezii care se citesc în singurătate. Personal, nu văd mari șanse de punere în scenă a pieselor lui Mihai Neagu Basarab, de pildă. Poate să fie aceasta, însă, numai o impresie a mea, a generației mele, a timpului meu. *Danton* de Camil Petrescu a așteptat atâția ani, pînă a venit spectacolul de la Teatrul Național din București!

În sfârșit, în privința artei literare propriu-zise, se poate opera o discriminare între dramaturgie, pe de o parte, și proză sau poezie, pe de alta? Este Caragiale mai puțin artist al cuvintului, în comedii, decât în *Momente*? Afectează, cumva, convenția reprezentării scenice, condiția de „opera apertă”? Totul depinde de talentul dramaturgului, cum de talentul poetului sau prozatorului depinde dacă o operă a sa este viabilă sau nu. Nu convenția naște opera de geniu...

Dar, de vreme ce actul scrisului (și al tipăririi, adesea) a devenit indispensabil nu numai scriitorului — ci chiar muzicianului, plasticianului, criticului, regizorului, tehnicianului etc. — se înțelege de la sine necesitatea imortalizării în cărți a textelor dramatice, pentru că, oricât de

strălucitoare, spectacolele teatrale rămân totuși efemere.

Au existat unele păreri care, nu știu din ce motive, hărăzeau literatura dramatică unui destin exclusiv scenic. Într-adevăr, valorificarea în spectacol este pentru piesa de teatru o condiție esențială, dar nu suficientă. Deși nu fără unele sincope, acest adevăr a fost înțeles de edituri, și în general, se poate spune că în ultimii zece ani n-au lipsit din librării cărțile de teatru. Potrivit profilului ei, fiecare editură beletristică și-a adus partea de contribuție la tipărirea de autori și opere dramatice. Dramele și comediiile clasicele române au făcut și fac permanent obiectul atîtor volume și ediții de la Editura „Minerva”. În colecțiile și seriile specializate ale acestei edituri, s-a publicat, practic, întreg patrimoniul dramaturgic național. Numai în populara colecție a „Bibliotecii pentru toți” au văzut lumina tiparului piesele lui I. L. Caragiale, A. Davila, B. P. Hasdeu, Vasile Alecsandri, B. Șt. Delavrancea, Camil Petrescu, Mihail Sorbul, Mihail Sebastian, Victor Eftimiu, Aurel Baranga, Al. Kirișescu, plus două volume de „Dramaturgie română contemporană”. Tot în această colecție, s-au oferit publicului larg traduceri din dramaturgia lui Eschil, Edmond Rostand, Shakespeare, Bernard Shaw, Branislav Nusic, Molière, Schiller, Euripide, Dürrenmatt, Jean Giraudoux, Calderon de la Barca, Brecht, Beaumarchais, Cehov, Richard Naguer, Plaut, Ibsen, Eugen Ionescu, Molnár Ferenc, Terențiu etc.

La Editura „Univers” pe lângă edițiile selective de autori (L. Pirandello — *Teatru*, Eugen Ionescu — *Teatru*, Eugene O'Neill — *Teatru* etc.) sau antologii pe diferite teme, au văzut lumina tiparului, în cocheta colecție „Thalia” (patronată de Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București), o serie de capodopere ale literaturii dramatice universale, precum *Danton* de Camil Petrescu, *Tache, Ianke* și *Cadir* de Victor Ion Popa, *Electra* de Sofocle, *Cymbeline* de Shakespeare, *Via-*



ja e vis de Calderon de la Barca, *Ploșnița* de Vladimir Maiakovski, *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett etc.

În Editura „Cartea Românească” și-au publicat volume de piese de teatru Marin Sorescu, D. R. Popescu, Ion Băieșu și alți dramaturgi contemporani.

La Editura „Kriterion” au apărut, printre altele, piesele lui Sütö András, o recentă apariție — *Trei drame* (ediție bilingvă maghiaro-română) — fiind un adevărat eveniment cultural al anului 1979.

Și editurile din provincie și-au adus partea lor de contribuție la valorificarea dramaturgiei naționale. La Editura „Junimea” din Iași a apărut o ediție bilingvă româno-engleză a piesei *Răceala* de Marin Sorescu, la Editura „Dacia” din Cluj-Napoca a văzut recent lumina tiparului cel de-al doilea volum din *Antologia piesei românești într-un act*, iar la Editura „Scrisul Românesc” din Craiova s-a tipărit anul acesta un volum de *Teatru* de Marin Sorescu (care cuprinde piesele „de inspirație istorică” *Răceala* și *A treia țepă*).

Potrivit profilului său, Editura „Albatros” a fost prezentă în librării cu următoarele volume publicate în colecția „Lyceum”: *Dramaturgia istorică românească* (ediție îngrijită, prefață și note de Ion Nistor, 2 volume, 1974), *Vlaicu Vodă și alte scrieri* de A. Davila (prefață de Marian Popa, 1975), *3 dramaturgi contemporani* (Aurel Baranga, Paul Everac, Horia Lovinescu; studiu introductiv și note de Valeriu Râpeanu, 1976), *Teatru. Proză autobiografică* de Lucian Blaga (antologie, prefață, tabel cronologic de George Gană, vol. II, ediția a II-a, 1980), precum și cu alte două volume de dramaturgie universală, reunind piese de Ibsen și, respectiv, Plaut și Terențiu.

În seria „Texte comentate”, în aceeași editură au apărut, piesele *Jocul ielelor* de Camil Petrescu (tabel cronologic, prefață și note de Elena Zaharia-Filipaș, 1978), *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu (prefață, note și bibliografie de Antoaneta Macovei, 1979), *Wilhelm Tell* de Fr. Schiller (prefață și note de I. Constantinescu, 1977) și *Antigona* de Sofocle (prefață, note, referințe critice și bibliografie de Adelina Piatkovski, 1979). În sfârșit, poate fi citată aici și antologia lui Ion Acsan, *Prometeu — erou al literaturii universale* (1977), pentru mănunchiul său de fragmente dintr-o serie de piese consacrate legendarului erou.

Cea mai importantă contribuție la valorificarea dramaturgiei românești și, mai ales, a creației dramatice actuale a adus-o,

în ultimii zece ani, Editura „Eminescu”. Este un merit incontestabil al acestei edituri, al directorului ei, criticul literar și de teatru Valeriu Râpeanu.

În 1973, a luat ființă, la această editură, colecția „Rampa”, în cadrul căreia au văzut lumina tiparului cele mai multe dintre premierele teatrale cu piese originale ale ultimului deceniu, de la, de pildă, *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu, *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici sau *Fata Morgana* de D. Solomon, *Excursia* de Th. Mănescu, la *Apus de soare* de B. St. Delavrancea, *Ciuta* de Victor Ion Popa sau *Meșterul Manole* de Lucian Blaga; de la *Chițimia* de Ion Băieșu, *Un fluture pe lampă* de Paul Everac sau *Viața unei femei* de Aurel Baranga, la *Noaptea* de Mircea Radu Iacoban, *Matca* de Marin Sorescu ori *Credința* de Ion Coja. Colecția „Rampa” de la Editura „Eminescu” oferă imaginea cea mai expresivă (în planul culturii sedimentate și clasicizate în cărți) a bogăției și varietății creației dramatice românești. Concomitent cu publicarea acelei monumentale *Antologii a dramaturgiei românești contemporane*, realizată de Valeriu Râpeanu, Editura „Eminescu”, încurajată parcă de succesele obținute, cu o dezinvoltură venind din satisfacția împlinirilor, a inițiat în anul 1978 o nouă serie — „Teatru comentat” — menită să contribuie și mai substanțial la valorificarea critică și la integrarea creației dramatice românești actuale în contextul mai larg al dramaturgiei românești și al literaturii naționale, să ofere publicului cât mai multe elemente pentru o receptare cât mai complexă și mai nuanțată. Această colecție a debutat cu două volume consacrate dramaturgiei lui Aurel Baranga și Horia Lovinescu și s-a consolidat cu alte trei apariții în anul 1979, dedicate creației dramatice a lui Mircea Ștefănescu, Ion Băieșu (cu o amplă și remarcabilă postfață a lui Eugen Simion) și Corneliu Leu.

Adăugînd acestor apariții volumul (publicat tot de Editura „Eminescu”) de creații ale unor dramaturgi amatori premiați la ediția a II-a a Festivalului național „Cîntarea României”, consider că se conturează un tablou grăitor al locului important ocupat de genul dramatic în producția editorială de azi. E mult? E puțin? Succesele repurtate pînă în prezent se cer continuate. Pentru că, vorba lui Marin Preda, „dacă dragoste nu e, nimic nu e”. Și, cine oare nu iubește teatrul românesc actual?!



# O nouă promoție

I.A.T.C. „I. L. CARAGIALE“

## ■ ULTIMA RĂPIRE

de Dan Stoica

Piesele „cu fotbaliști“ tind să alcătuiască o categorie aparte, în care genul proxim este dezbaterea etică, iar diferența specifică se alcătuieste din complicatele fețe ale pasiunii pe care le provoacă un joc atât de simplu. Din această categorie face parte și *Ultima răpire*. Piesa lui Dan Stoica etalează mai curînd o galerie de portrete decît un conflict, portrete în mișcare cu un haz de sinestătător, care se amplifică cînd ele intră în relație. Înțelesurile piesei nu se ridică deasupra întîmplărilor pe care le relatează, probabil că jucat „serios“ textul s-ar destrăma într-un mod foarte plicticos. În spectacolul studenților (clasa conferențiarilor Olga Tudorache, lector Adriana Popovici; regia, Adriana Popovici), textul devine pretextul reprezentației. Un pretext folosit cu dibăcie pentru un exercițiu, cu rezultate scenice care depășesc cerințele metodologice ale procesului de învățămînt, validînd maturitatea și profesionalismul viitorilor absolvenți. Spectacolul folosește cu succes procedeele improvizației, într-un comentariu (nu întotdeauna strict la obiect) adesea adecvat situațiilor textului.

Spectacolul e vesel, tineresc, inteligent, deși are nedorite momente de dezordine și efecte tautologice. O bună compoziție elaborează Florin Călinescu, în personajul Ion Mardare, un prost care se deplasează cu efort și „gîndește“ cu zgomot, un temberg care articulează violent și rostește ininteligibil. Cu obișnuita ei minucie, Rodica Negrea compune o apariție de un haz irezistibil în personajul unei veleitare, ridicolă în dorința de a se face observată și a stîrni admirația. În vîltoarea finalului, pe scenă, nimeni nu-i dă atenție, din sală e imposibil să n-o ur-

mărești. Dorința ei e atît de adevărată, făptura ei atît de omenește neajutorată, încît acest personaj, oarecum de umplutură, pare că devine axul unui spectacol care de-abia acum va începe.

Personajul colectiv, cu identități distincte, al celor care aglomerează culisele fotbalului, e jucat cu grijă față de efectul de ansamblu: din cîteva replici Adriana Șchiopu compune o biografie, Augustin Brînzaș conferă un substrat de bonomie unui machiavelic contabil, devotat conducător de club, deși efortul de a asigura personajului aplomb e prea vizibil. La veselia generală mai contribuie Doru Ana, Nucu Niculescu și Angela Ioan, precum și un grup de studenți din anul II, despre care vom vorbi cînd le va veni vremea.

## ■ ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI

de D. R. Popescu

Plasarea personajelor în sală la începutul spectacolului nu e doar un procedeu, ci un punct de plecare pentru înțelegerea piesei. Amestecați — cei buni și cei răi, cei veseli și cei triști —, rătăcesc în bilciul de pe scenă, apoi revin printre ai lor, ca să bea un gît de țuică, să pună la cale o întîlnire, să rezolve, cu mijloace neoficiale, o problemă oficială. Printre ei, un băiat, Ion, care tot trage la țintă, încercînd să nimerească mireasa. Rătăcirile succesive acompaniază dialogul aparent sterp al personajelor, care sugerează totuși, în ostentativa lor platitudine, intenții confuze, planuri, diferite stări de spirit. Cuprins, implicat în acest angrenaj al unor prietenii tulburi și al unor iubiri de circumstanță, Ion se străduiește să-și cîștige identitatea, dreptul de a se deosebi de ceilalți. Sîcîitor, lipsit de tact, impulsiv, agresiv, el vrea să descifreze adevărul relațiilor umane, să înlătore tot ce e convenție.





**Florin Călinescu, Nucu Niculescu și Doru Ana, în „Acești ingeri triști“**

tot ce aparține clipei, pentru a găsi certitudinea duratei, punctele de reper ale unei maturități afective.

Din unghiul în care s-a plasat studentul-regizor Radu Dinulescu, pentru a descifra piesa, nu prea este important de aflat dacă Ion are sau nu dreptate în felul cum înfățișează sau înțelege faptele concrete; importante sînt rezonanța întrebărilor, logica ipotezelor. Trecerea din planul povestirii plauzibile în cel al dramei posibile — dramă în care se amestecă trecutul și prezentul, realul și visul — își găsește în spectacol rezolvări care cuprind și sensibilizează ideea. Radu Dinulescu alcătuiește, cu simț al nuanțelor și păstrînd viziunea întregului, dinamica unui proces în care, peste zgomotul vorbelor, se așterne tristețea privirii, oboseala gestului, lumina afirmației. Doar o dată — dar, din păcate, într-un moment-cheie —, regizorul traduce într-un mod neinspirat sugestiile textului: prezența unui copil în scena în care Silvia transfigurează nașterea ei „din flori“, diminuează tensiunea stării poetice.

Studentii-actori au răspuns cu exactitate solicitărilor colegului lor regizor. Dincolo de deosebirile de grad al realizării, distribuția funcționează ca grup, un grup în care contradicțiile nu sînt determinate doar de ceea ce se spune, ci și de ceea ce trebuie neapărat ascuns. În rolul lui Ion, Florin Călinescu descoperă treptat coerența interioară a personajului care, inițial, își maschează vulnerabilitatea prin agresivitate. Această devenire este jucată la nivelul gîndirii și nu al temperamentului; la început, Ion e surd; la sfîrșit, începe să-i audă pe ceilalți — e un prim pas spre înțelegere. Clocotul interior se lasă doar bănuț, și tocmai acest efort de stăpînire îi obligă pe ceilalți să se descopere, să se mărturisească. Doru Ana joacă bine ambiguitatea personajului său: sursă și motor al răului, Marcu este prima victimă a compromisurilor sale. Lipsit de vitalitate, de pasiune,

el este un adversar permanent mîhnit — sentiment pe care actorul îl transmite cu expresivitate, dar poate că această „atmosfera“ tocește colțurile, asperitățile personajului. Augustin Brînzea (Petru) acuză cu exactitate superficialitatea, stupiditatea unui provincial, idol al femeilor, care se apropie de limita de vîrstă; lipindu-l de farmec, îi răpește însă o dimensiune importantă. Nucu Niculescu exprimă adecvat ferocitatea meschină a micului șef, care se simte clătinat în putîrîtatea puterii lui. Ana Maria Bobicov își povestește partitura, fără să izbutească s-o cînte. Integrată în spectacol, actrița Kozina Cambos introduce, în acest context al debuturilor, un criteriu de profesionalitate care relevă valoarea întregului.

## ■ PROȘTII SUB CLAR DE LUNĂ de Teodor Mazilu

Sub clar de lună sau la lumina soarelui, *Proștii* lui Teodor Mazilu sînt extraordinar de vitali. După ce și-au pus la cale toate gîinăriile care „dau farmec“ vieții, ei tot mai au o problemă sufletească de rezolvat, un sentiment de exprimat, o ticăloșie de mărturisit. Printre multe altele, le lipsește nevoia, dar și puterea de a se odihni. Chiar contemplația devine un soi de agitație spectaculoasă,



**Adriana Șchiopu și Victoria Cociăș-Șerban, în „Proștii sub clar de lună“**

cînd nu se mișcă — vorbesc, dacă tac — se sufocă, cuvintele nu sînt doar o modalitate de exprimare, ci însăși existența.

Această permanentă mișcare zadarnică este prima imagine pe care o transmite spectacolul, și pe care apoi o neagă, din interior: de fapt, personajele acestei „false tragedii“ sînt condamnate la nemîșcare, la neschimbare, agitația lor nu face decît să ascundă neputința unor elementare gesturi omenești.

În spectacolul regizat de Liudmila Szekely, personajele își trăiesc cu seriozitate, uneori cu frenezie, impostura. Nevoia lor de a umple vidul se exteriorizează în spectacol prin modalități diferite, care tind să reconstituie un univers al contra-facerii. Cel mai comic este efortul de însușire, de domesticire a formelor: dramele sentimentale dobîndesc alt sens, cînd personajele se conturează pe fundalul evenimentelor lumii (care ajung, în încăperile înfeșate de lucruri, prin intermediul radioului și televizorului), sau cînd se confruntă cu canoanele comediei muzicale. Efectul comic a fost căutat și în relația personajelor cu obiectele. Sînt unele momente izbutite, altele au haz în sine, dar nici o explicație, unora le lipsește și hazul și explicația.

Liudmila Szekely privește de la distanță lumea acestei piese: cu dispreț, dar fără ură, cu silă, dar fără minie. Această stare îi permite să fie inteligentă, măsurată, coerentă, dar comedia parcă avea nevoie de mai mult.

Personajele lui Teodor Mazilu, puse în mișcare de Liudmila Szekely, le-au oferit tinerilor actori posibilitatea de a căuta o modalitate de joc — de joc, și nu doar de interpretare. Au găsit-o și au folosit-o, spre evidentă plăcere a tuturor — a lor și a spectatorilor. Victoria Cociaş-Șerban construiește cu haz și cu temperament tembelismul plîngăcios al Clementinei, Adriana Șchiopu poartă semeț farmecul timp al Ortansei, găsind cu justețe drumul îngust dintre grație și agresivitate, Augustin Brînzaș e un Gogu energic, energic chiar și cînd e complet epuizat, un Gogu actor și spectator al propriei aventuri. În concepția spectacolului, Emilian este cel care judecă, cel care organizează jocul. Există în text argumente pentru această premisă, dar ce fel de judecător poate fi un om fără memorie? Chiar dacă, sau tocmai pentru că ceea ce uită este partea urîtă a vieții. Rolul de justițiar nu i se potrivește lui Florin Anton, dar intrarea lui „în joc“ are farmecul candorii și ironia înțelegerii.

**Magdalena BOIANGIU**

## Post scriptum

Într-o vitrină, pe strada 30 Decembrie, se află, simetric ordonate, fotografiile promoției '80 a Facultății de actorie din I.A.T.C. Chipuri pline de încredere și de zîmbet, chipuri tinere de fete și băieți care au ales să se înfățișeze seară de seară lumii, întipărend în trăsăturile lor expresia unor fețe străine, să sufere și să se bucure spunînd vorbe învățate pe de rost, să găsească rațiunea de a fi a unor plămuiți care nu le aparțin. În stagiunea care s-a încheiat, ei și-au verificat, în condiții foarte apropiate de cele ale unei existențe de profesioniști, aptitudinile creatoare individuale, dar și măsura în care se pot integra în articulațiile unui efort creator colectiv — știința de a exista adecvat în context. Context care ar fi trebuit să se întindă de la piesa clasică pînă la repertoriul contemporan, context care ar fi trebuit să cuprindă metode și stiluri diferite de a interpreta atît piesele clasice, cît și repertoriul contemporan. Nu este rostul acestor scurte însemnări să decidă în ce măsură au reușit. Profesorii le-au pus note, iar viața va verifica și va corecta aceste note, printr-un lung șir de încercări. Dealtfel, vizionarea spectacolelor care au constituit examenul de actorie permite cu greu formularea unei opinii sprijinite pe argumente. Repertoriul de anul acesta n-a cuprins decît piese mai mult sau mai puțin reprezentative ale secolului XX (o singură excepție: *D-ale carnavalului*). Selecția, în sine, e stîmabilă; ca orice selecție, ea poate fi discutată și îmbunătățită. Judecat ca teatru, în rînd cu celelalte teatre, Studioul Institutului are un profil repertorial și o anume ținută intelectuală care-i conturează personalitatea de teatru tînăr, care se adresează tinerilor (tinerilor dornici să mențină un contact cu teatrul și după ce au depășit vîrsta poveștilor de la Teatrul „Ion Creangă“). Dar Studioul e și un spațiu al studiului și al verificărilor, și, așa cum a fost gîndit anul acesta, repertoriul nu le permite viitorilor actori să-și etaleze în mod complex personalitatea. Din fișa publicată în caietul-program reiese că Victoria Cociaş-Șerban a jucat de-a lungul celor patru ani Mașa în *Pescărușul*, Lady Macbeth, Kattrin în *Mutter Courage*. În stagiunea anului patru s-a prezentat cu Didina din *D-ale carnavalului* și Clementina din *Proștii sub clar de lună* — roluri din aceeași familie spirituală. Helena din *Privește înapoi cu minie* este un rol citit, și nu jucat.

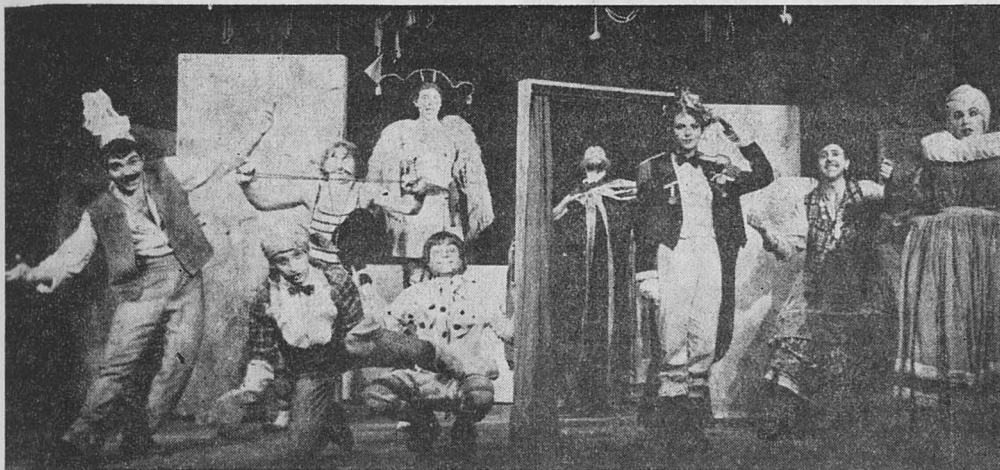


Angela Ioan, a cărei fișă este foarte bogată în roluri de dramă și de tragedie, este cantonată la examen într-un șir de compoziții care lasă doar să i se întrevadă personalitatea. Sînt două exemple luate absolut la întîmplare, și s-ar putea ca ele să poată fi ușor combătute, pentru că fișa din care m-am informat conține doar o listă de roluri, nu și aprecieri cu privire la realizarea lor. Dar cine urmește stagiunea Institutului de teatru, nu doar cu dorința de a vedea un număr de spectacole, ci și pentru a cunoaște cu un ceas mai devreme viitoarele personalități ale scenei românești, ar dori ca la alcătuirea repertoriului, să se țină seama de criteriul prezentării absolvenților în registre cît mai variate.

Așa cum i-am văzut, ei par să-și fi însușit temeinic știința de a compune

în teatru: Florin Anton, Victoria Cociăș-Șerban, Adriana Șchiopu, Angela Ioan, Ely Măguleanu, Doru Ana; iar în afară de surprizele pe care toți aceștia ni le pot oferi, rămîn marile surprize pe care le așteptăm de la ceilalți.

Cu regretul de a nu putea contura o concludentă imagine-sinteză, despre promoția '80, am citit însemnările publicate în revista „Teatrul” despre promoția '79. Ea părea „de un nivel mijlociu, probabil și fiindcă explorarea potențialului e mediocră”. Și totuși, în anul care a trecut, această promoție a început să se afirme într-un mod interesant pe scenele țării. Deci, ceea ce se învață în Institut este o bază pentru solicitările debutului în viața profesională. Înseamnă că doar examenul de diplomă nu favorizează cunoașterea acestor virtualități. Poate că



#### Scenă din „D-ale carnavalului” de I. L. Caragiale

expresiv, de a stabili relații scenice, de a asigura coerență și logică interpretării. În spectacolele anului acesta, nu li s-a cerut mai mult, ba chiar într-o reprezentare cum e *Privește înapoi cu minie* aceste cerințe par a fi funcționat la un nivel minim. Dacă în *Ultima răpire*, sînt prezente improvizația, jocul, distanța, acestea par a fi soluții impuse de neîmplinirile textului, și nu de exigențele procesului educativ. A lipsit, din aceste examene, spectacolul devenirii, al căutării, al elanului, al luptei cu propriile limite.

În consemnările din acest număr și din numerele trecute\* am încercat să urmărim realizările concrete ale fiecărei reprezentări. Dincolo de ele se pot ghici personalități: Rodica Negrea (știută mai mult din teatru, decît de la Institut), Florin Călinescu, Augustin Brînzăș; actori care au toate șansele de a-și găsi un rost

Studioul Institutului ar trebui să devină într-o mai mare măsură oglinda procesului educativ, și nu doar un loc unde se trag concluzii, și acelea, parțiale.

Anul acesta părăsesc băncile școlii și trei absolvenți regizori (clasa profesor asociat Valeriu Moisescu, asistent Eugenia Ionescu): Liudmila Szekely, Radu Dinulescu și Dragoș Galgoțiu. Cel din urmă a fost cel dintîi care a făcut să se vorbească despre el. Spectacolele montate de colegii lui sînt rodul unei gândiri mature, al unei certe capacități de a exprima în imagini scenice o atitudine față de lume.

Rămîne doar ca viitorul să confirme încrederea și zîmbetul cu care ne privesc fotografiile din vitrină.

\* „Teatrul”, nr. 2 și 4/1980.

M. B.

## Prima promoție a secției române

La capătul unui ciclu de patru ani de studii, Institutul de teatru „Szentgyörgyi István“ din Tîrgu Mureș înregistrează un moment-reper. Acest moment întregeste tradiția unei activități instructiv-educative și pedagogico-teatrale, de peste trei decenii — răstimp în care Institutul a educat și calificat oameni și actori, care acționează, în deplină conștiință, în sfera creației spirituale, pentru făurirea unei culturi, pe măsura necesităților înțelese. Astăzi, din nou, după 27 de ani de cînd Institutul e la Tîrgu Mureș, o nouă promoție de absolvenți ai secției române de actorie capătă atestat de profesioniști, urmînd să-și înceapă activitatea în teatrele țării. Promovarea în teatrele profesioniste a acestei prime promoții de absolvenți ai secției române stimulează efortul corpului profesoral în îndeplinirea unei sarcini majore — aceea de a pregăti și educa actori preocupați de ideile socialismului, de problematica socială, cu spiritul întotdeauna treaz față de actul artistic creator.

Pentru a fixa o imagine exactă și cuprinzătoare a potențialului acestor absolvenți, e util să amintim că în cei patru ani de studii, și, cu precădere, în spectacolele lor de la Studioul Institutului, au fost îndrumați în permanență să-și fixeze efortul de creație pe suportul unor idei și al observației de viață asupra universului pieselor și personajelor interpretate, pentru că numai în idei și numai în viață se află tezaurul de semnificații umane și artistice. De pe aceste poziții și cu astfel de convingeri s-a desfășurat ultima lor stagiune studentească, care a cuprins: *Balada lui Pinte* de Dominic Stanca, *A opta zi dis-de-dimineață* de Radu Dumitru, *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale și *Viraj periculos* de J. B. Priestley.

Apreciate de marele public și de oamenii de specialitate, spectacolele absolvenților secției române s-au dovedit a fi expresive, bogate în sugestii, capabile să exprime ideile textelor respective.

Sub atenta și pasionată îndrumare a profesorilor-regizori, spectacolele și-au sporit consistența, printr-o bună distribuire a accentelor dramatice și a punctelor nodale din evoluția acțiunii și a relațiilor dintre personaje, fapt care a dus la fructificarea, într-un limbaj teatral ales, a semnificațiilor pieselor montate. Pe parcursul anilor de studii, dascălii au căutat să-i familiarizeze pe studenți cu mijloacele artistice axate pe explorarea lumii lăuntrice a personajelor, pe dezvoltarea expresivității scenice. Acest efort pedagogic se traduce în justificarea logică și psihologică a actului scenic al viitorilor actori.

Condițiile optime și climatul prielnic de lucru, în care absolvenții secției române și-au valorificat însușirile au facilitat, în contextul unor concepții regizorale inspirate, creșterea capacității lor de integrare în jocul scenic colectiv. Aceasta, grație tinereții de spirit și pasiunii profesorului Constantin Codrescu și lectorului Ileana Burlacu (ajutați de asistentul Ion Moisescu), a căror bogată experiență pedagogică s-a concretizat în valorificarea aptitudinilor scenice ale studenților, în dobindirea firescului, într-o atentă interpretare a subtextelor, în definirea, din-

**Marcela Andrei, Gabriela Cuc și Dan Glasu în „O noapte furtunoasă“ de I. L. Caragiale**





lăuntru, a personajelor. Rezultatul acestei munci colective prefigurează un început promițător activității teatrale a unor tineri, însuflețiți de căutarea permanentă a binelui și frumosului. Valoarea realizărilor scenice ale absolvenților constă în încercarea de a realiza un teatru contemporan, prin concentrarea mijloacelor de expresie, în vederea creării tensiunii dramatice.

Componenții acestei prime promoții a secției române de actorie alcătuiesc una dintre rarele promoții unitare și, în același timp, diverse, pe care le-a dat, de-a lungul anilor, Institutul. Marcela Andrei are, credem, o deosebită sensibilitate, o surprinzătoare forță dramatică; Gabriela Cuc aparține tipului ingenuiei, atât de rar pe scenele noastre; Miriam Cuibuș dovedește o structură intelectuală deosebită, deschisă spre reală profesionalitate, iar George Custură, o inteligență vie, spirital cercetător, căldură și sensibilitate; Dan Glasu demonstrează, de pe acum, o gândire scenică matură și reale posibilități profesionale; Ion Ruscuț are prezență scenică agreabilă, vie, iar Maria Teslaru, temperament scenic deosebit, voce cu inflexiuni calde, nuanțată.



**Dan Glasu, Gabriela Cuc și Miriam Cuibuș, în „Viraj periculos” de J. B. Priestley**

Așa arată, în linii sumare, portretul acestei promoții, care știe că entuziasmul creator de la Studioul Institutului trebuie transferat în „teatrul cel mare”, și care mai știe că actorii buni, precum eroii pieselor bune, sînt mistuiți de setea de desăvîrșire. Și, așa cum au învățat în Institut, se vor strădui și pe „scena mare” să cunoască direct și în profunzime adevărul vieții, deoarece doar acesta hrănește substanța creatoare.

**Prof. dr. Ion CHEREJI**

## SECȚIA MAGHIARĂ

# ■ NU SÎNT TURNUL EIFFEL

de Ecaterina Oproiu

Se spune că fiecare generație își joacă teatrul care-i este necesar. Pentru a-l juca, are nevoie de un text care să-i dea posibilitatea de a afirma un punct de vedere. *Nu sînt Turnul Eiffel*, piesă care a făcut o prodigioasă carieră, este o asemenea lucrare, cu o structură deschisă, dar nu haotică; am văzut-o jucată cu o duzină de ani în urmă; atunci, accentul cădea pe un lirism laconic, apărea, necesară, o pedală pe candoare; acum, în stagiunea 1979—1980, studenții maghiari din Tîrgu Mureș o descifrează și o rejudecă cu puritatea și cu gravitatea caracteristice celei mai tinere generații. Miza este calitatea integrării în social, într-un social în care merită să te înțelegi, avînd în vedere țelul propus.

Pedagogul Kovács Levente a intuit, se pare, că există o întîlnire între problemele personajelor și acelea ale interpretilor: atent la dictonul „Similia similibus,

curantur”, el își conduce cu tandră vioșie studenții spre răspunsuri teatrale la acest cuprinzător arc de întrebări. E (a fost) primul spectacol din stagiunea de absolvență a celor șapte componenți ai clasei Lohinszky Loránd; în afara interpreților principali (Zakariás Klára și Keresztes Sándor), restul trupeii practică un antrenant joc de-a caracterele, cu tușe de bonomă detașare, cu o bună tehnică a dozajului. (O mențiune pentru inedit, lui Panek Kati în rolul Manți, gravat cu acid sulfuric.) Cei doi — El și Ea — sînt capabili să-și poarte, fără emfază și cu simțul măsurii, tinerețea.

# ■ TOBE ÎN NOAPTE

de Bertolt Brecht

Brecht avea 21 de ani cînd scria *Tobe în noapte* (jucată în România, după știința mea, doar tot de niște studenți, clasa de arta actorului — limba germană — la București). Textul e o genune de idei, un mixaj de motive, scris cu o patimă proprie tinereții. Există aici, în germene, gînduri și procedee ce vor deveni specifice lui B. Brecht; să amintim doar refuzul modelului aristotelic, insistența cu care se desenează în peniță



**Panek Katalin, Tatai Sándor și Keresztes Sándor, în „Tobe în noaptea” de Bertolt Brecht**

În comentariul *asupra* lui. S-a lucrat mult pentru a evita caducitatea; cu succes, se poate spune; acolo unde mai apare (în unele scene din actul I), de vină poate fi numai lipsa de experiență. Conștienți că fac școală, în primul rând, în actul II, în care acțiunea se petrece într-un cabaret, pedagogii și studenții au compus o mostră de atmosferă, pentru a-i apropia pe studenți de cerințele scenei contemporane, cu propensiune pentru estrada muzical-politică. Este actul care reușește cel mai bine; interpreții dovedesc o înțelegere a tipului de teatru brechtian, îndrăznesc să spun, revigorată, din care lipsește didacticismul aplicat mecanic.

După cum e și firesc, în centrul atenției stau, indiferent de întinderea rolului, absolvenții din acest an. Se impune, în primul rând, disponibilitatea lor pentru un teatru divers. Cum paleta stilistică a colectivelor de teatru maghiare din România este extrem de largă, de la comedia populară la cea mai sofisticată dezbateră de idei, pregătirea viitorilor actori pentru toate cerințele, avându-se în vedere cultivarea robustă a personalității proprii, a fost calea optimă găsită de dascăli (Lohinszky Loránd și Kovács Levente). Meleg Vilmos interpretează cum-pătat o dramă a mic-burghezului, are o economie precisă a mijloacelor, o austeritate care convinge; i-ar fi necesar un mai atent control al expresiei feței. Tatai Sándor — un portret nuanțat, ușor exagerat în episodul absurd; un viitor actor foarte necesar, ca intelect, statură, mijloace. Panek Katalin: o ființă firavă, dotată cu umor de calitate, comunicativ și personajul cu ironie. Keresztes Sándor: vioi, cu o plastică bine pusă la punct, cu tentative pentru satiră (dar nu excesivă ori cabotină), având de lucru, încă, la dicțiune și impostatie. Miklós Tamara: tipul de ingenuă pe care-l îndica rolul e mai puțin luat în deridere, apoi jurat „ca la carte” (cîteodată prea școlărește), astfel că se face o demonstrație de bun augur pentru registrul personal al viitoareii actrițe. În roluri mai mici, István Márta, apariție dotată cu personalitate, cu forță tragică, cu autoritate neconfundabilă și Zakariás Klára, o prezență utilă. Din rândul viitorilor absolvenți de la anul, o promisiune interesantă, Felice Károly. Examenul acesta dăruiește stadiul verificării celor învătate: e un spectacol matur, o experiență reușită de valorificare a unui text-pretext.

groasă tabloul social, jocul sugestiv al planurilor acțiunii și comentariului. Astfel se coace virtuozitatea tehnică a autorului *Omului cel bun din Sieruan*.

*Tobe în noaptea* e un titlu metaforic, dar și puternic ancorat în real; tobele sînt răsunetul mișcărilor anarho-revoluționare; noaptea semnifică întunericul domnind într-o Germanie care, manipulată de stăpînii de după război, îl va primi, amehită de setea sa de glorie, pe Hitler.

Regizorul Kovács Levente a înțeles să folosească energia și disponibilitatea studenților săi, aflați în pragul absolvirii, pentru a oferi înfățișare scenică unei piese-explozie, în care coexistă raporturi și personaje conturate și un anumit balast, pe fundalul unor schimbări de atmosferă. Măntuirea încearcă un contact între tinerețea scriiturii și tinerețea interpreților. Prin neconștienta cingere de semnificații și nuanțări, ea înureșine atenția spectatorului, evident scut de mobilitatea întâmplărilor scenice. Actul I e conceput ca un joc absurd; actul III — ca un exercițiu stilistic expresionist; actul IIII — ca o propunere de teatru-manifest. Distribuția (compusă din viitorii absolvenți), în principal, dar și foarte mulți studenți (din anii mai mici) e pusă să execute, ca la concursurile de muzică instrumentală, teme obligatorii. Unitatea spectacolului se regăsește, dincolo de diversitatea tonurilor, în stilul coerent impus de regizor, în atitudinea comună; seriozitatea în abordarea rolului, pasiunea



# FAMILIA TÓT

de Örkény István

Cele de mai jos sînt expresia unei des-cumpăniri, resimțite după ultima reprezentație a absolvenților de la Tîrgu Mureș. La ora cînd apar aceste rînduri, a părăsit școala și se află în drum spre teatre una dintre cele mai bune promoții din cîte au fost în istoria școlii maghiare de teatru de la noi. Gestul tînărului regizor Kincses Elemér, de a monta un spectacol cu anul IV de Institut, e, dincolo de solidaritatea cu junețea, un act deliberat, cu duble implicații pedagogice: directorul de scenă își reverifică metodele, iar studenții, pe ultima sută de metri, se întîlnesc cu un coordonator de joc care-i folosește fără a le cunoaște procesul de devenire artistică. Alegerea piesei s-a dovedit din nou bună: tragicomedia lui Örkény este eficientă pentru a proba „saltul mortal“ al intrării în profesie; ea pretinde trecerea pe nesimțite de la realismul prozaic la cel fantast, de la studiul părții la elaborarea întregului, utilizarea gestului, a simbolisticii, a imaginii cu rezonanțe nebănuite. Și, totuși, pomul lăudat s-a arătat a fi despuiat de cel puțin jumătate din roade... Partea I-a are rigoare, e un vehement manifest stilistic; sosirea Maiorului, om traumatizat de război, care „a ieșit din cadrele umanului“, inițierea muncii absurde — montajul de imagini și trimiterile, reușesc să fie, cum cere și textul, tragicomice. În partea a II-a, cînd datele problemei sînt cunoscute, cînd convenția stilistică este acreditată, intrăm într-un labirint unde zăbovim în inexplicabile lanturi; kilometri de acțiune fără justificare; abia către final, peste 60 de minute, regia și ansamblul renasc, intervenind două momente în fortissimo, monologul lui Cipriani și finalul — maiorul care nu vrea să moară și se ridică mereu ca un săritor la trapez, amenințător, oribil și golemic, avertisment împotriva posibilei recidive a bolii civilizației numită fascism.

M-am gîndit la efortul unui Keresztes Sándor (Maiorul), care și-a dovedit capacitatea de a desluși, pe un fir nou în cadrele date de rol, umanul în inuman, desprinzînd carapacea unui monstru, spre a se vedea de unde vine răul..., m-am gîndit la nebulia Poștașului, jucată cu fior, patos și logică (paradoxul e interpretat de Meleg Vilmos)... și mi-am zis: descumpănitoare e graba cu care se cheltuie o șansă. Îndoiala privește regia, și nu actorii, care, chiar dacă n-au stră-



Incze Ildikó, Tatai Sándor, István Márta și Keresztes Sándor, în „Familia Tót“ de Örkény István

lucit, au demonstrat încă o dată că au învățat carte, ceea ce, în acest caz, înseamnă gîndire modernă de teatru, meditație contemporană asupra istoriei.

## Recapitulare

Am riscat o apreciere laudativă într-una dintre secvențele cronicărești de mai sus, și se cuvine s-o explic. Am simțit că această promoție este deosebită de multe altele, care au părăsit facultatea în anii anteriori, pentru că este mai omogenă, realizînd o coeziune calitativă și tinzînd mereu către trepte mai înalte. Această clasă n-a avut balasturi, cei șapte învățăcei și-au dovedit cu prisosință utilitatea scenică, în cele patru premiere pe scena Studioului. (Despre *Cain* și *Abel*, de Sütő András, am scris cu prilejul trecerii în revistă a spectacolelor Colocviului teatral al naționalităților, la Sfîntu Gheorghe.)

Dascălii clasei s-au străduit să aducă la lumină, în posturile cele mai favorabile, calitățile reale ale studenților lor, propunînd traiectorii viitoare, fără ca acestea să devină fixe și prestabilite. Keresztes Sándor a avut posibilitatea de a fi purtător de cuvînt al romanticismului modern (El în *„Turnul Eiffel*), de a interpreta tragedia răzvrătirii (*Cain*), de a realiza o compoziție de lichea împinsă pînă la limita cruzimii (în Brecht), precum și de a interpreta dificilul rol al Maiorului din *Familia Tót*, dovedindu-și astfel înzestrarea și pentru tragic, și pentru comic. Miklós Tamara a primit roluri pitorești (Manți în *„Turnul Eiffel*, Văduva Gizi în *Familia Tót*, cărora le-a dat un contur precis), precum și un personaj dificil, al Annei din *Tobe în noapte*. István Márta, după un început corect în *„Turnul Eiffel*, a dat măsura amplitudinii registrului ei în *Arabella* din *Cain* și *Abel*

— tragismul incandescent fiindu-i propriu și într-o originală compoziție în Brecht. Meleg Vilmos a fost parcimonios de exact în crochiurile din ...*Eiffel* și s-a desfășurat cu patos în piesele lui Sütő și Brecht; văzînd de două ori spectacolul cu *Tobe în noapte*, am realizat că studentul știe să se autocontroleze, reprimîndu-și tentațiile spre îngroșare în stil vetust; ca, spre finalul anului, în Poștașul, din *Familia Tót*, să reușească un copleșitor amalgam între suferință și ironie, demonstrînd că a găsit tonul care-i convine. Panek Katalin, autoarea unor compoziții inteligente, dotată cu umor sec, va putea deveni o excelentă actriță de tragicomedie. Tatay Sándor și-a verificat, pe lingă ciștigurile maturității (în ...*Eiffel*, *Cain* și *Abel*, *Tobe în noapte* și *Familia*

*Tót*), toate nuanțele paletii satirice. În sfîrșit, Zakariás Klára, o ingenuă serioasă, mai serioasă decît îngăduie tiparele emploi-urilor, este interpreta rolurilor de tînără a zilelor noastre.

Precum se vede, și alegerea repertoriului a avut un efect pozitiv, sporînd discernămintul studenților în ce privește propriile lor posibilități. Să sperăm că deslușirile cu care pornesc la drum, variatele cerințe cu care au fost confrunțați, să le dea încredere în propriile lor forțe și puterea de a rezista uzurii, ba, mai mult, de a se perfecționa neconținut, acolo unde vor lucra de-acum înainte, la Timișoara, Oradea, Cluj-Napoca, Satu Mare, Tîrgu Mureș, Sfîntu Gheorghe...

**Teodor SUGĂR**

## „Rampa“, acum 50 de ani august 1930

Fix la întii ale lunii, încep la Teatrul Național repetițiile pentru noua stagiune. Sigur este că gongul inaugural va bătea la o dramă istorică scrisă de N. Iorga. Care dintre ele? În reluare, *Cassandra* cu Maria Filotti sau, tot în reluare, *Doamna lui Eremia*, cu aceeași actriță? Sau premiera absolută cu *Tudor Vladimirescu* (în rolul titular, G. Ciprian)? Pe oricare vor cădea sorții, istoricului îi va fi indiferent. Își iubeste în egală măsură textele... ● Viitorul apreciat poet Radu Boureanu, proaspăt absolvent de conservator, este angajat la Naționalul ieșean. ● „Cum se va salva Opera Română?“ se întreabă „Rampa“ referindu-se la marele deficit înregistrat în stagiunea trecută. Se dau sfaturi... sfaturi... dar bani nu dă nimeni. ● Mihail Sorbul a terminat *Dracul* și lucrează la *Durnoaia*, două comedii ce ne fac să ne gîndim cu nostalgie la vremea *Patimii roșii* și a *Dezertorului*. ● „Carnetul de vilegiatură“ apare ca în fiecare an. Citim nume de căței, mărci de pălării, firme de restaurante...

Personajele lui Nenea Iancu sînt încă vii în anul de grație 1930... ● Din iritările publicistice ale lui Camil Petrescu, una de-a dreptul consternantă: „...e-normitatea de 400 pagini de tipar *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* am scris-o cu sentimente de osîndit la muncă silnică. Numai că eram strict obligat față de editură. Și n-am nici un chef să mai repet niciodată aventura (pentru că talentul nu se improvizează)“. Și, toate acestea, despre o capodoperă! ● Curat lovitură de teatru! Dacă luna trecută l-am aflat pe A. de Herz în luptă cu viața la teatrul-cinema „Gloria“, acum, la finele lunii august, îi citim discursul de instalare ca director la... Teatrul Național din Craiova! ● O primă măsură a noului director craiovean. Teatrul din capitala Valahiei Mici, ținut haiducesc, își va deschide stagiunea (simbolic) cu piesa lui G. Diamandy *Chemarea codrului*. Vor veni negustorii craioveni la teatru? ● G. Calboreanu studiază *Iuliu Cezar* de Shakespeare, rol pentru prima parte a stagi-

unii. ● Maria Ventura revine în Capitală, ca să joace, în teatrul său, tragedia lui Racine *Fedra*, vrednică de societara Comediei franceze. În tîlmăcirea suavului poet D. Nanu, Victor Ion Popa distribuie, printre alții, pe Maria Mohor și George Vraca. ● În revista *Bravo*, *Cărăbuș!*, Tănase aliniază întreg ansamblul. Mare afluență de public. Nea Costică privește mulțumit cerul senin al amurgurilor. De mult n-a mai avut o vară atît de bună! ● „Rampa“ se interesează discret dacă G. Storin va juca totuși *Danton*-ul lui Camil Petrescu, la compania unde este codirector. Actorul răspunde pe șleau: „Regret că, din cauza montării, care cere o figurație numeroasă și disciplinată, nu putem juca“. (Vor trece, nene Ghiță, aproape cinci decenii pînă să „se disciplineze“ figurația pentru nedreptățitul text!) ● Gongul noii stagiuni la Teatrul Național din București bate la 30 august. În fine, știm spectacolul inaugural. Alegerea a căzut pe drama lui Iorga, *Cassandra*. Meșterul Nottara, regizorul, și Maria Filotti, protagonista, așază sub semnul mării arte actricești prima seară din lunga stagiune, pe care o dorim fierbinte...

**I. N.**



Anul premergător Colocviului regizorilor de la Birlad fusese încărcat, febril, plin de emoții, pentru toți directorii noștri de scenă. Condițiile de participare se înăpriseră de la ediție la ediție și ajunseseră aproape insurmontabile la această ediție jubiliară, a douăzeci și cincea. Ca să aveți o idee, respectuos vă informez că, numai pentru a se număra printre invitați (nu și printre participanții la concursul cu premii!), fiecare regizor trebuia să facă dovada punerii în scenă a cinci spectacole cu piese românești. Trei

dintre regizori. Restul au pornit o goană nebună după obținerea vreunui locșor prin O.J.T. sau la particulari.

Zilele colocviului au fost zile fierbinți. Satul colocvial forțea vesel, invitații schimbau primele impresii, îndreptându-se spre debarcader, de unde acvaplanelle, zburind pe oglinda fluviului local, îi purtau către sălile teatrului unde aveau să vadă, vreme de opt zile, patruzeci de spectacole. Cum unele trupe nu se putuseră deplasa, sala de proiecții a teatrului oferea condiții oarecum optime de vizionare a

seau extrase din cronici, foarte căutate de spectatori. Ele (răspunsurile la întrebările din plicuri) constituiau baza discuțiilor care umpleau diminețile colocviului. Discuțiile se purtau, conform unei recente tradiții, pe aleile vastului parc împrejmuit al teatrului, după un ritual împrumutat de la vechii greci, mult perfecționat, însă. Astfel, fiecare regizor participat la concurs avea repartizată o alee: „aleea Cătălina Buzoianu“, „aleea Radu Boroianu“, „aleea Nicoleta Toia“, și tot așa. În zori, regizorii-peripateticieni își așteptau discipolii la capătul aleilor, porneau grupuri-grupuri, sorbind sucuri răcoase din fructe de pădure și dezbătând aprins problemele lor. Juriul și gazetarii erau singurii care puteau trece de la o alee la alta, altfel spus, de la o secțiune a colocviului la alta. Cei care voiau să aibă o imagine de ansamblu se instalau, confortabil, în sălile teatrului și urmăreau emisiunile neinterupte ale televiziunii cu circuit închis. Au stîrnit o vîlvă deosebită discuțiile de pe „aleea Alexa Visarion“, pe tema teatrului nerinovăției, și de pe „aleea Aureliu Manea“, pe tema nocivității coloanei sonore în spectacolul contemporan.

Regizorii fără alei și-au croit poteci proprii, la capătul cărora ademeneau, cu zaharicale, adepți.

Juriul (din care am făcut și eu parte, pe merite de vîrstă) a dezbătut trei zile în șir pînă să ajungă la concluzii definitive. În ultima zi a dezbaterilor, eu am absentat, fiind internat de urgență în spital, ca urmare a unei crize diabetice provocată de consumul abuziv de dulciuri și nectaruri. Așa că premiile le-am aflat din presă sau de la televizor, nu sint sigur, și, drept să spun, nu le mai țin minte așa de bine.

## Semnal

### VIRGIL MUNTEANU

#### Colloquy-fiction

în țară, două în străinătate. Insuccesele nu se luau în considerație. La care se adăugau, de bună seamă, obligatoriul film artistic de lung metraj și spectacolul de teatru pe platou la unul dintre posturile noastre de televiziune. Asta, se înțelege, strict în limitele anului premergător colocviului. Ca unul care am făcut parte, pe merite de vîrstă, din comisia de selecție a invitaților, vă pot spune că nu ne-a fost deloc ușor. Comisia a lucrat vreme de o lună „cum clave“, vizionînd zilnic cincisprezece-douăzeci de videocasete cu spectacole din țară și din cele mai îndepărtate colțuri ale lumii. Firește, nu au lipsit contestațiile, care ne-au dat multă bătaie de cap. Pînă la urmă, au fost admiși în calitate de invitați, deci cu dreptul de a sta și lua masa la satul colocvial (așezămînt alcătuit după modelul și regulamentele satelor olimpice) și de a participa la lucrările colocviului, aproximativ 80%

filmelor în relief realizate după spectacolele acestor trupe. Așa a fost cazul cu Un pahar de sifon, piesă clasică, montată de Dragoș Galgoțiu pe creasta vulcanului Fuji. Invitații, adică, regizorii, dar și actori, directorii teatrelor și ai studiourilor de radioteleviziune, ziariștii, printre care, se înțelege, toți redactorii revistelor „Teatrul“, „Rampa“, „Cortina“, „Gong“ și „Spectator“, umpleau pînă la refuz sala principală, de cinci mii de locuri. Spectacolele începeau la trei după-amiaza și țineau pînă spre miezul nopții. După fiecare spectacol, regizorul trebuia să aleagă, dintr-o urnă, cinci plicuri, din mulțimea de plicuri cu întrebări adresate de invitați. Răspunsurile puteau fi citite în „Revista colocviului“, nu mai tirziu decît a doua zi și nu mai mari de douăzeci și cinci de rînduri. Fără fotografie. Fotografiele se difuzau separat, la standuri speciale, odată cu videocasetele spectacolelor și cu o mapă în care doritorii gă-



## MEHES GYÖRGY

despre

- subtilitățile cronicii teatrale
- arta tălmăcirii
- „obraznicia“ comediei
- dramaturgul, ca activist al moralei

### O convorbire cu Paul Tutungiu

— Cum concepeți structura cronicii dramatice? Unii cronicari pun accentul pe literatură și expediază, la sfârșitul articolului, actorii și regia; alții, dilatând rolul regiei, expediază literatura și scot în relief jocul actorilor, spunând foarte multe cuvinte despre mimică, pantomimă...

— În tinerețea mea de cronicar dramatic, nu pe literatură puneam accentul, ci pe teatrul scenic, adică pe viziunea regizorului, în special, pe jocul actorilor și pe scenografie. Sigur că, atunci când era vorba de un text nou, de un autor nou, am încercat să analizez și textul, să-l critic — și dacă era cazul — să-l ajut pe dramaturg...

— ...dar, în cazul valorilor consacrate, nu vă mai preocupa în mod deosebit textul...

— Bineînțeles. În cazul lui Cehov sau Shakespeare mă interesa, în primul rând, ce are de spus regizorul și actorul.

— Este vorba aici de o pudoare față de marile valori? Sau cronicarul consideră că s-a spus totul despre text?...

— Depinde. Cert este că pe mine mă interesa ce spune regizorul, ce păreri are, ce vrea să spună el. De fapt, pentru analiza literară nici nu aveam spațiu...

— Apropo: ce spațiu se acorda atunci unei cronicii dramatice? Exista o revistă de teatru în Cluj?

— Nu, nu exista așa ceva. Existau niște reviste literare care publicau și teatru. Și mai apăreau cronicile teatrale în ziarele cotidiene. Spațiul acordat cronicii dramatice era minim. Noi citeam în prealabil textul, participam la câteva repetiții, la repetiția generală, și după premieră, noaptea, scriam cronică teatrală. A doua zi dimineața trebuia să apară; nu cum e la modă acum, că se întâmplă să vezi tipărită cronică unui spectacol peste două-trei săptămâni...

— Deci nu vă duceați la premieră ca un spectator oarecare, ci urmăreați spectacolul în geneza lui. De ce?

— Este adevărat că o primă impresie este totdeauna foarte interesantă, dar eu cred că dacă meditezi mai mult, dacă încerci să înțelegi mai bine ideea regizorului, evoluția actorilor, este mult mai profitabil. Nu poți să cuprinzi adevărurile unui spectacol dintr-odată, în două ore. Nu știu cum gândește generația dumneavoastră... Am văzut recent, de două sau de trei ori, **Furtuna** de Shakespeare, în regia lui Ciulei, care este un spectacol deosebit. Dacă aș fi scris o cronică după prima impresie, după ce am văzut-o prima dată, cu toate că sînt un experimentat om de teatru, totuși o mulțime de lucruri importante nu le-aș fi remarcat. Cînd am văzut **Furtuna** a treia oară, am înțeles o mulțime de straturi și substraturi din spectacol. Gîndiți-vă că oamenii știu, actori buni și regizori mari, lucrează luni de zile pentru un spectacol. Nu știu, n-am vorbit cu Ciulei, dar eu cred că el a conceput această **Furtună** poate cu ani înainte, a lucrat mult cu întreg ansamblul... Și iată că vin eu și, la prima impresie, îmi permit să-l judec și să spun: „asta-i bună, asta nu-i bună“. Nu cred că eu pot să înțeleg de la început totul. Eu sînt de părere că un cri-



tic de teatru trebuie să privească un spectacol important de mai multe ori, să se pregătească și el cum se pregătește actorul sau regizorul. Așa ar fi normal, după părerea mea.

**— Cit timp ați făcut critică de teatru ?**

— Din '36 până în '44. După aceea, m-a răpît ziaristica. După Eliberare, era nevoie să fiu redactor la un ziar, desigur tot la Cluj. Au fost ani de zile cînd nu m-am putut duce la teatru pentru că, seară de seară, eram la ziar.

**— După aceea, ați mai reluat activitatea de critică ?**

— Nu.

**— Ați făcut cam opt ani de critică de teatru. V-ați gîndit să scoateți un volum de cronici ?**

— Nu. În mare parte sînt și acum de acord cu cronicile mele scrise în tinerețe ; dar ele nu mai sînt așa de importante pentru mine. Ele au însemnat o școală minunată, m-au ajutat să cunosc teatrul. Legat de cunoașterea teatrului, trebuie să vă spun că am lucrat și ca regizor secund la teatrul din Cluj. După Eliberare am regizat cîteva spectacole, trei sau patru. Această experiență s-a adăugat la practica mea teatrală. Pentru mine, ca dramaturg, acum îmi dau seama, a fost foarte importantă.

**— V-a ajutat să treceți peste un așa-zis nivel mediocru...**

— Da. Teatrul, știți tot așa de bine ca și mine, nu înseamnă numai artă, ci și meserie. Meseria trebuie învățată... Teatrul se învață la teatru. Eu aș sfătui pe tinerii scriitori care vor să devină dramaturgi, sau chiar pe tinerii dramaturgi, să meargă cît mai mult la teatru, dacă pot chiar la repetiții. Acolo se învață foarte mult.

**— Voiam să vă întreb cînd s-a născut Mehes-dramaturgul ?**

— Într-un fel, pot spune că, mai întîi, s-a născut prozatorul, povestitorul. După ce am fost ziarist, am continuat cu traduceri. Am tradus din literatura română pe Slavici, pe Caragiale. Am tradus mai întîi nuvele. Și, după ce mi s-a spus că sînt reușite, am primit marea și foarte greaua sarcină să traduc **O scrisoare pierdută**. Unele părți le-am reușit bine, altele mai puțin. S-a editat, am reluat-o și pot spune că am retradus-o. Această variantă definitivă a fost jucată la toate teatrele maghiare din țară și la Teatrul Național din Budapesta.

**— Ați început ca povestitor...**

— Nu, am început ca traducător. După aceea, cu puțin îndemn din Slavici (din care am tradus basmele și povestirile) am trecut la proză. Am simțit o legătură sufletească cu proza lui Slavici. Primele mele basme poate au și ceva din atmosfera operei acestui mare scriitor român. După aceea, am scris o mulțime de cărți pentru tineret. Eu m-am ocupat foarte mult, printre altele, și cu psihologia copilului. Nu era meseria mea, dar m-a interesat în mod deosebit această problemă și am publicat, pînă la urmă, 26 de volume pentru tineret.

**— Cînd „v-ați gîndit“ să scrieți teatru ?**

— Totdeauna, totdeauna, dar n-am îndrăznit. Cunoșteam destul de bine teatrul, știam că e un domeniu destul de dificil și abia în 1960, cînd publicasem 14 sau 15 volume pentru tineret, am îndrăznit să scriu o piesă. Atunci am scris o comedie absurdă, **Leul la castel**. Pot să vă spun, cu capul sus, că a fost cel mai mare eșec din istoria teatrului clujean.

**— Avea vreo legătură cu Nunta la castel a lui Sütő András ?**

— Nu, nu. Piesa mea era o comedie... din care publicul n-a înțeles absolut nimic. Eu, cu regizorii Farkas István și Szabo József, intenționasem ceva foarte modern. Ulterior, după 10—15 ani, mi s-a spus că piesa asta a însemnat începutul teatrului absurdului la noi.

**— Ați publicat piesa Leul la castel ?**

— N-am publicat-o.

**— Care e, pe scurt, subiectul ei ?**

— Un fost moșier se întoarce la moșia lui și găsește o situație cu totul schimbată. Publicul n-a înțeles nimic. Toate situațiile erau absurde...

**— Era o satiră...**

— O satiră, dar dacă publicul nu înțelege satira, atunci satira nu e bună.

**— Era prea subtilă ?**

— Absurditatea situațiilor (pentru un public care n-a digerat, nici nu știa nimic despre teatrul absurdului) era ceva absolut lipsit de interes.

**— Era un public nepregătit pentru o asemenea literatură ?**

— Atunci, da. Atunci mi-am însușit o învățătură : că trebuie să te gîndești în-

totdeauna și la public, adică n-ai voie, în teatru, să te depărtezi prea mult de public. Țin minte că am jurat atunci că nu mai intru în teatru decât ca spectator, că nu voi mai scrie teatru.

— **Ați primit atunci o lecție, cum s-ar spune, în plus față de tot ce ați învățat dumneavoastră...**

— Da.

— **Am impresia că „lecția” aceea a dumneavoastră este sugestivă și merită s-o aducem și altora la cunoștință. Este vorba de necesitatea ca în teatru să existe o mai mare democrație în planul comunicării sensurilor, adică sensurile să nu fie ascunse foarte mult. Cind sint foarte mult ascunse, ele nu mai sint accesibile publicului larg.**

— Și eu sint convins că acest eșec mi-a folosit foarte mult. Eșecul este o suferință mare și, dacă mai îndrăznești, după un astfel de șoc să mai intri în teatru și să faci teatru, atunci ești cu adevărat om de teatru, pentru că ai îndrăzneala să faci teatru. Teatrul trebuie făcut numai cu îndrăzneală...

— **Cu o îndrăzneală raportată la public, pentru că de la public a pornit eșecul dumneavoastră. Am impresia că (deși din punct de vedere al publicului piesa a eșuat) regizorul a avut, totuși, satisfacția estetică a spectacolului, actorii, de asemenea...**

— Da. Pe toți ne-a uimit neînțelegerea publicului.

— **Nu concepeați că îndrăzneala dramaturgului trebuie întotdeauna raportată la public, la momentul publicului... De pildă, în actualul moment credeți că piesa ar mai eșua ?**

— Nicidecum ! Piesa ar avea succes. În orice caz, după întimplarea aceea nefericită, patru ani n-am mai scris teatru. Dar se vede că eram așa de mult legat de teatru, încât, în ciuda eșecului, am îndrăznit să mai intru încă o dată, și atunci am avut un mare succes.

— **În '64 ?**

— În '64, da, cu **Treizeci și trei de scriitori anonime**, piesă care a fost jucată de cinci din cele șase trupe maghiare din România. A jucat-o și Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Se pare că anul acesta o să intre în repertoriul Teatrului Național din Tirgu Mureș, la secția română. În Ungaria s-a făcut, după textul

acestei piese, un film de televiziune. Piesa a mai fost jucată la Teatrul din Miskolc și în multe alte teatre din străinătate. De atunci, am scris 14 comedii care au fost jucate în peste 60 de teatre din țară și din străinătate. Toate aceste piese sint legate de realitatea zilelor noastre, de problemele cotidiene. Am scris și două parabile : **Arca lui Noe** (care a fost jucată la Tirgu Mureș) și **Comedie barbară**, prezentată la Oradea, la Cluj, și în străinătate.

— **Vreți să faceți o distincție între aceste texte, care sint parabile, și restul celor 12 piese ?**

— Bineînțeles. Parabolele sint mai generalizatoare, adică abordează tot probleme actuale, dar dintr-o perspectivă mai înaltă.

Le-am scris mai ușor, cu o mare plăcere. Temele concrete, de care mă simt foarte strîns legat, își găsesc mai greu o întrupare în literatură. Or, astăzi cred că **viața concretă** este mai importantă. Avînd premiera cu **Kir Ianulea** la Oradea, am călătorit în acea perioadă mult între Cluj și Oradea. În trenul navetei mele am stat foarte mult de vorbă cu felde fel de lume, fel de fel de oameni interesanți. Voi scrie poate o carte despre călătoriile acestea cu trenul. Odată, plecînd cu acceleratul de la Cluj la Oradea, în compartiment de mine s-a întimplat să fie trei fete care lucrau într-un magazin alimentar dintr-un orașel de lângă Oradea. Începem să vorbim despre căsătorie, despre iubire. Mai mult eu am vorbit. Trei ore. Nu erau fete proaste, dar se uitau la mine cu gura căscată. Nu spuneam cine știe ce, dar pentru aceste fete (care făcuseră liceul comercial) erau noutăți. Se uitau la mine și, la coborîrea din tren, mi-au spus că în aceste trei ore au învățat mai mult despre căsnicie, despre iubire, despre alegerea perechii decît în toată viața. Atunci mi-a fost o adîncă rușine; pentru că nu lucrăm bine nici noi, scriitorii, nici televiziunea. Dacă oamenilor ăstora nu le-am putut da o educație morală, n-am ajuns la ei, la sufletul și cugetul lor !? De atunci mă tot gîndesc că trebuie să scriem cărți cu care să ajungem la oamenii din jur. Să le fim folositori. Avem o datorie. Nu sîntem scriitori cinstiți dacă nu ajutăm pe semenii noștri, dacă nu ajungem la ei. Eu socotesc că am ajuns la public atunci cînd ani atacat probleme ale zilei. Am să evoc iarăși un loc comun : comedia este copilul obraznic al muzelor ; el trebuie să fie obraznic, să fie îndrăzneț spunînd adevărul. Comediograful trebuie să se înrădăceze în realitatea zilelor, în amănuntele secunde, în problemele mici. Asta-i comedia. Ca scriitor, trebuie să ai talentul să mergi la amănuntul cotidian, dar să vorbești și pentru viitor.



— Cum vă explicați „conflictul“ de azi între dramaturg și regizor? Între dramaturg și scenograf? Mai ales dacă ne gândim la faptul că în text este întotdeauna implicată o regie și o scenografie a scriitorului?

— În general, eu am încercat (și am și reușit) să colaborez cu regizorul și scenograful. Acești specialiști din lumea teatrului, considerându-mă (poate, pe bună dreptate) ca făcând parte din breasla lor, țin seamă și de opiniile mele.

S-au ivit și discuții aprinse, dar colegiale. Și nu puține au fost cazurile când dramaturgul și-a impus punctul de vedere, ori de câte ori viziunile scenice propuse ar fi putut fi împotriva mesajului piesei.

— Deci v-ați „bătut“ cu regizorii?

— Da, dar niciodată în fața actorilor. De multe ori regizorul, discutând cu mine, m-a convins că ideea lui sporește sensurile textului meu. Nu pot să spun că nu am beneficiat din colaborările cu directorul de scenă. Totuși, cred că totdeauna trebuie să se țină seama de faptul că de la textul dramatic începe teatrul. Fără literatură nu se poate face teatru.

Un regizor care vrea să exceleze în ignorarea literaturii dramatice (dorind să facă un așa-zis spectacol formidabil, șocant) lucrează, poate fără să-și dea seama, împotriva teatrului. Este foarte bine ca regizorul să aibă o viziune a lui, dar este și mai bine dacă această viziune este măcar paralelă cu a scriitorului.

— Poate că și din cauză că ți-nehți la ideea prezenței pe scenă a unei literaturi veritabile, v-ați angajat la travaliul a trei traduceri succesive ale piesei O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale.

— Dacă literatura n-ar avea nici o importanță pentru scenă, atunci regizorul ar putea să pună în scenă cartea de telefon. De ce nu, dacă textul este numai un pretext? Aș vrea să adaug acum că, pentru mine, o perioadă creatoare este exact timpul primelor repetiții. Eu stau în stal, „la pîndă“, și observ că o replică este prea lungă sau că ar putea lipsi. Astfel, de multe ori, 20—30 la sută din text cunoaște modificări înaintea premierii absolute. Sau renunț, pur și simplu, la un tablou, atunci când, pe scenă, el este incapabil să producă semnificațiile pe care le-am dorit. Așa s-a întâmplat, de pildă, cu piesa **Kir Ianulea**.

Pină când piesa nu se întâlnește cu scena, și apoi cu publicul, ea nu poate fi socotită o operă terminată. Toate reacțiile publicului se întorc în scenă, acțio-

nează asupra actorului care, la rîndul lui, răspunde cu o anumită putere magnifică: în fond, aceasta este vraja teatrului. Și aceasta este și criza teatrului, prin criză înțelegîndu-se tocmai această luptă nemărturisită dintre public și promotorii spectacolului. Teatrul trebuie întotdeauna să realizeze o stare de muchie de cuțit. Desigur, în sensul celor discutate mai sus.

— Întimplarea din tren, pe care mi-ați povestit-o, a declanșat în dumneavoastră ideea unei piese de teatru?

— Sînt foarte preocupat acum de problema tinerilor care nu au cultură morală. Doresc să scriu despre aceste tinere fete care nu găsesc o mină de ajutor. Muzica ușoară, ceaiurile dansante nu sînt nici pe departe fundamentele morale necesare. Pentru o tîină femeie, iubirea, căsătoria, sînt probleme foarte importante.

— Vă propun să încheiem cu problema succesului în dramaturgie.

— Dacă ai succes, se formează în jurul tău un vid. Colegii, confrății nu te mai iubesc cum te-au iubit mai înainte. Dacă ești comedigraf, acest fapt te amuză, fiind un fel de documentare pentru o nouă comedie despre sufletul omenesc. Unii spun că succesul este ceva rușinos. Un tîină a exprimat chiar părerea că o piesă care are succes nici nu poate să fie bună. Acest aristocratism literar este dăunător, împotriva acestor păreri trebuie să luptăm, căci — iată iarăși un loc comun, exprimat cel mai categoric de marele Jovet — fără public, fără un public care participă activ la spectacol, deci fără succes, nu există teatru.

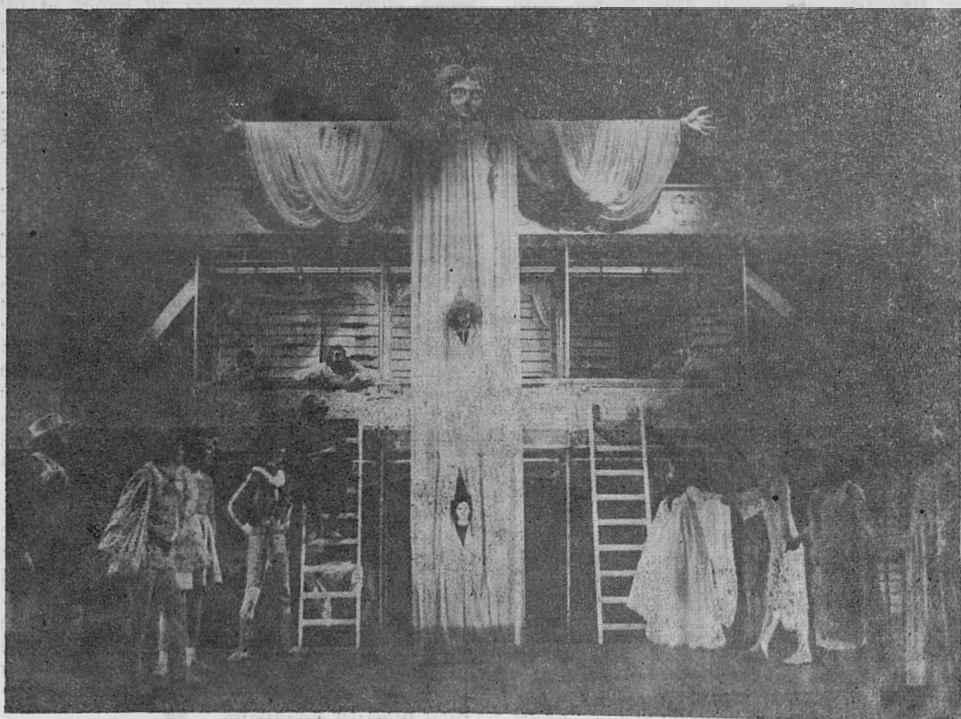
Și acum, ceva despre tentațiile succesului. Dramaturgul care are succes trebuie să aibă tărie de caracter, să nu alunece pe panta manierismului, a succesorilor bulevardiere. Să faci teatru popular, teatru cu un larg răsunset în rîndurile publicului, este foarte bine, dar dramaturgul trebuie să lupte fără cruțare și fără ezitare împotriva răului, împotriva greșelilor din societate, pe scurt, trebuie să transmită un mesaj ferm, bine definit, trebuie să rămînă — ca să ne exprimăm, poate, puțin romantic — un luptător fără teamă.

Recent, mi-a trimis noua sa piesă băcăuanul George Genoiu. E o dramă care îmi pare deosebit de interesantă. Aștept textul definitiv și premiera spectacolului românesc, ca s-o traduc. Vreau să exprim, cu această ocazie, părerea că aceste colaborări prietenești dintre scriitorii care vorbesc diferite limbi, dar care gîndesc la fel, pot fi de un mare folos literaturii noastre socialiste. ■



**Furtuna de Shakespeare (Teatrul „Bulandra“), Premiul A.T.M. pe 1979 pentru cel mai bun spectacol (regia și scenografia, Liviu Ciulei)**

**Cum vă place de Shakespeare (Teatrul Național din Cluj-Napoca), Premiul A.T.M. pe 1979 pentru scenografie (T. Th. Ciupe)**







Spectacole  
premiatate în 1980



A cincea lebadă de Paul Everac (Teatrul Giulești), Fanteziile lui Fariatiev de Alla Sokolova (Teatrul Național din București), Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu (Teatrul German de Stat din Timișoara) — Premiul A.T.M. pe 1979 pentru scenografie (George Dorosenco)



MARIN PREDĂ

# Tineretea lui Moromete

piesă în două acte  
(nouă tablouri)

**PERSONAJELE**  
(în ordinea intrării în scenă)

ILIE MOROMETE  
CATRINA  
ILINCA  
ARISTIȚA  
ACTIVISTUL DE SERVICIU  
NICULAE  
TOVARĂȘUL PRIM  
ALBOAICA  
ALBEI  
CATRINA ALBOAICII  
SANDE  
CÎRSTACHE AL LUI DUMITRACHE  
NAE CISMARU  
COSTACHE AL JOACHII  
GIUGUDEL  
MATEI DIMIR  
VASILE AL MOAȘII  
STAN

OMUL DIN COTIGEOAIA  
GHEORGHE  
OMUL DE LA TELEFON  
ISOSICĂ  
PLOTAGĂ  
PAZNICUL DE LA ARIE  
PLUTONIERUL MOISE  
NĂSTASE RĂDULESCU  
DAN  
FICA  
RĂDIȚA  
FICA-FETIȚĂ  
SOLDATUL DE LA SILOZ  
ȚUGURLAN  
UN LĂUTAR  
AVIATORUL  
ȚĂRANI, FEMEI, FLĂCĂI, FETE, UN  
INDIVID CARE TRAGE CU URECHEA

---

## Nota redacției

*Textul lui Marin Preda, pe care îl publicăm în paginile următoare, nu era destinat, în primul rînd, unei prompte tipăriri, ci unei foarte apropiate reprezentări (cu această dramatizare avea să se deschidă, desigur, stațiunea viitoare a Teatrului Național). Unele împrejurări — printre care aceea că diferiți pasionați ai prozelor sale luaseră inițiativa dramatizării unui episod sau altul al faimoasei vieți a Moromeților — dar, în egală măsură, insistențele*



# ACTUL I

## Tabloul 1

Tinda casei Moromeților. Seara. Catrina, o țărancă scundă de vreo patruzeci și cinci de ani, la masă, pune ciorbă în străchini, bărbatului, un țărancu de cincizeci de ani, și fetei, în preajma mărișului. Țăranul, Ilie Moromete, mănincă senin, ca și când ar fi singur.

### Scena 1

CATRINA (*strigînd*): ...Asta ai făcut din copilul tău! De dragul ălora de la București, nu l-ai mai lăsat să-și urmeze darul cu care l-a înzestrat Dumnezeu. L-ai făcut să intre, el, copil curat, în rîndul celor ce nu cred în Isus, și să vie aici, în fața oamenilor, și să-l omoare. El, săracu', nici acum nu știe de ce nu l-ai mai lăsat tu să-și urmeze școala. Nu-i nimic, mă duc eu și-i spun și n-o să te mai vadă pe urmă cîte zile oi avea, sau să-ți mai trimită un ban...

ILINCA: Gata, mamă, acum mîncăm. Pînă și turcul, înainte să taie capul cuiva, lăsa omul să mănînce.

MOROMETE: Păi asta mai are vreun Dumnezeu, Ilinco? Zice că se duce la biserică!!!

CATRINA: Să nu pomeniști tu numele lui Dumnezeu! (*Gustă din ciorbă, vrînd să vadă dacă e destul de acră*

*sau sărată. Nu e, se ridică și pune încă sare. Il imită, batjocurîndu-i seninătatea.*) „Păi asta mai are vreun Dumnezeu!” Ca și cînd tu ai avut, că pînă la bătrînețe ne-ai lăsat tot pe drumuri, doar-doar s-or întoarce ăia de la București, să ne dea afară și el să rămînă cu ei. Feciorii, de! Și, noi, la grajd! Că, zice (*și iar îl imită*), ci-ar fi să ne facem noi acilea o cojmeliu a noastră? Adică să împărțim grajdul în două. (*Otrăvită.*) Ai spus sau n-ai spus?

ILINCA: Și ce dacă a spus, mamă, ce e rău dacă o să aveți voi doi o cojmeliu? Sînteți oameni bătrîni, casa asta ați face bine să mi-o lăsați mie, care în toamnă mă mărit și o să vă fac nepoți. Unde o să-i cresc?

CATRINA: Nu pentru tine pregătește el cojmeliu, ca să te lase pe tine aici. Dacă ar fi așa, de ce nu se duce s-o treacă pe numele tău? Ei?! De ce nu se duce? (*În tăcerea pe care Moromete n-o rupse, ca și cînd n-ar fi auzit.*) Păi cum să se ducă, nu mi-a spus mie ieri a lui Trafulică, la biserică: „Vezi, Catrino, că alde Ilie al tău

---

cîtorva prieteni și admiratori — printre aceștia, cu deosebire, Radu Beligan, care a văzut, întotdeauna, în Ilie Moromete, un personaj cu extraordinare virtuți dramatice —, l-au determinat să se pună pe lucru, de îndată ce a încheiat Cel mai iubit dintre pămînteni. De aci, se poate vedea, încă o dată, în ce cumplită măsură, munca lui Marin Preda era fără răgaz, fără pauză: „odihna războinicului” nu putea veni decît odată cu moartea. În ultimele săptămîni ale vieții, ajunsese în faza definitivării, și, pe drept, promisese dramatizarea sa Teatrului Național, împreună cu ai cărui reprezentanți, literari și artistici, revedea pagină cu pagină, în vederea pregătirii spectacolului. Dar, să aștearnă un exequatur, pe acest text, nu a mai ajuns. Așadar, cîntecul de lebedă — pe care soarta l-a gîuit la ultimele note — al marelui romancier, a fost un text dramatic...

Publicăm Tineretea lui Moromete, pe ale cărei ultime revizii s-a prăbușit condeiul lui Marin Preda, cu un sentiment în care emoția se împletește cu răspunderea. O facem cu convingerea că dăm la lumină un text de o deosebită valoare dramatică și, în același timp, un prețios document de creație, atît pentru istoria literară, cît și pentru teatru.

La sfîrșit, cititorii vor putea afla, din nota redactată de regizoarea Anca Oravez-Doroșenco — care, în faza finală, a avut, din partea Teatrului Național, sarcina contactului cu scriitorul — cîteva amănunte, în legătură cu ultimele evoluții ale acestui text.

a trimis vorbă lui alde Achim să se întoarcă acasă, îi lasă casa la dispoziție...“ Și ăla o să vie, că l-au dat afară de la Aprozar, unde a intrat când i-a luat statul prăvălia.

ILINCA (neîncrezătoare, dar și neliniștită) : Așa, tată ? !

(Moromete se opri din mâncat. Deodată aruncă lingura pe masă cu violență, își duse mîna la gît și își sfișie cămașa de pe el. Se ridică în picioare, și, cu pași mari, coborî în curte și o luă spre grădină. Se opri printre salcîmi, își ridică privirile spre cer și văzu norii care alergau.)

MOROMETE : Unde să mă duc ? Unde să mă duc și să scap ? Asta e în stare să-mi scoată sufletul pînă la moarte... (Își plecă fruntea, copleșit, și începu să-și răsucescă o țigară.) Și dacă așa muri ? ! Nu e o idee ? ! Mori, și gata ! Copiii sînt toți pe la rosturile lor, ce-ți mai rămîne, ca să mai faci umbră pămîntului ? Nimic ! (Rămase așa, privind undeva departe, peste curie.)

ILINCA (vine după el, în timp ce Catrina, îmbrăcată în negru, iese pe poartă) : Tată, să nu cumva să-l aduci pe Achim acasă. N-ar avea nici un rost ! Eu n-am nici un interes, dacă vrei să știi, fiindcă aviatorul meu mi-a și spus : dacă nu te înțelegi cu ai tăi, mergem la mine, lîngă Ploiești și, cu timpul, din leafa mea, ne facem noi o casă a noastră.

MOROMETE (nemișcat) : E o idee.

ILINCA : Da, dar n-are nici un rost, fiindcă trai cu mama n-o să mai ai tu, după aia. Ai văzut cît e de otrăvită, a fost ea și pînă acum, dar aia a lui Trafulică a scos-o din pepeni. E adevărat că ai să-l chemi pe Achim îndărăt ?

MOROMETE (țeapăn) : E o idee.

ILINCA (veselă) : E o idee ? ! Asta înseamnă că mai ai și altele în cap. Eu îți spun s-o alegi pe-aia bună, să nu ridă lumea de noi... (Își legă broboada strîns și porni spre casă. Moromete trase din țigară și o luă spre casă, cu pași pierduți... în treacăt văzu o ulucă slăbită, dădu în ea cu pumnul, o furcă de fier rezemată de grajd, dar cu colții în afară, se putea cineva înțepa în ea, o întoarse cu colții spre zid.)

## Scena 2

A treia zi, spre prînz. Ilinca mătură bătătura. Catrina intră pe poartă. Este îmbrăcată de sărbătoare, broboada neagră,

bluză închisă, justă lungă, de asemenea neagră. Moromete zace pe prispă.

ILINCA (o întîmpină) : Tu unde tot umbli, mă lași pe mine să am grijă de toate, de vacă, de caii ăia, care stau acolo singurei, n-are cine să le dea apă, tata zace de trei zile, nici nu mai mîncă...

CATRINA : Am fost la ailaltă, în vale...

ILINCA : Și te-a uitat Dumnezeu pe-acolo ?

CATRINA : Ia taci din gură ! Că acu' nu-ți mai dau ale două pogoane de pămînt.

(Soarele asfințea în ferestre. Catrina se apropie de prispă și, sub razele galbene, văzu chipul neras și scofilit al bărbatului ei, care dormea ca un mort. Il zgîlții.)

CATRINA (cu dușmănie) : Eeee, ce e cu tine, scoal' în sus și vezi de caii ăia, sau ai intrat în anul morții ? ! (Moromete gemu și bolborosi ceva de neînțeles, cu o voce de pe altă lume, fără să deschidă ochii.) Am simțit eu că ai intrat în anul morții ! Mă duc la ailaltă, în vale, și-o s-o iau și pe Ilinca cu mine. O să aibă acum grijă de tine Guica, o să vie din smîrcurile iadului să-ți ție lumînarea.

(Intră în casă și începu să dea jos pături și velinți de pe ladă, și din ea scoase rufărie și lucruri de îmbrăcăminte și făcu un pachet... În același timp, Moromete se ridică în capul oaselor, să vadă ce se întîmplă în casă, dar căzu, bolborosind.)

MOROMETE : Ilinco !

ILINCA : Ce e, tată ? De ce nu-mi spui mie că vrei să te duci în grădină ?

(Și dibui sub scară un baston cu gogă la cap. Se întoarse, îl ridică pe taică-su de jos și îi dădu goga să se sprijine. Moromete arăta jalnic, abia se mișca. Abia coborî scările pridvorului și trecu spre grădină.)

CATRINA (iese din casă cu un braț de lucruri pe care le leagă, îndîrjită) : Fată, mergi cu mine. Altfel, îți spun, nu mai pupi de la mine pămînt.

ILINCA : Bine, mamă... (ezitînd), dar nu acum... mîine...

CATRINA : Gîndește-te. (Și pleacă spre poartă.) Altfel, pămîntul o să i-l dau Alboacii, care o să mă țină, dacă am crescut fată care se dă cu țat-său, care vrea să mă arunce pe drumuri.

ILINCA : Bine, mamă, bine ! Pleacă odată ! (Ținea o oală de lapte în mîină. Era goală. O puse pe poliță, la geam, foarte mirată, căuțînd parcă ceva. Luă



în mină una plină.) Asta am mulso-acum. (Reveni la cea dintâi.) Aici am pus-o !! Era plină. (Se strîmbă de nedumerire și dădu din umeri. Moromete tocmai se întorcea din grădină.) Tată, să chem doctorul ? De ce nu spui ce te doare ?

MOROMETE (cu glas stins și senin, de om care n-o mai duce mult și nici nu prea mai știe ce spune) : Nu mă doare nimic. Unde e mă-ta ?

ILINCA (mîniosă) : A plecat la Alboaica.

MOROMETE (milogindu-se, subțire) : Și nu ți-a spus să te duci cu ea ?

ILINCA : Ba mi-a spus, da' ce, eu mă iau după capul ei ? (Moromete se urcă pe prispă cu gemete senine, sau mai degrabă senile. Ilinca se uită la el lung, din prag, tăcută, cu brațele încrucișate pe sine. Soarele de iunie ardea ca focul. Amurgul lung de iunie se stîngea în ferestre.) Tată, bea măcar puțin lapte.

MOROMETE : Ai ?

ILINCA : Nițel lapte cu piine înmuiată. De cînd te știi, ți-a plăcut laptele proaspăt, de la vacă, cu piine înmuiată.

MOROMETE (aiurea) : Și mie mi-a plăcut. Dar și o țuculiță. Știi, mie nu-mi place băutura, ca pisicii untura.

ILINCA (fluturîndu-și mîinile în aer) : Ei, de unde să mă duc eu acuma să-ți aduc țuculiță, înainte de seceratul grîului ?

MOROMETE : Atunci, nu te duce.

(Ilinca se apropie de gardul vecinilor și strigă.)

ILINCA : Țață Aristițo ! (Și, după ce femeia se apropie, îi șopti.) Tata e bolnav, îmi cere să-i dau nițică țucică.

ARISTIȚA : Ce e, bia, cu nea Ilie ? Văz că țața Catrina a plecat cu o boccea. Unde s-a dus ?

ILINCA (cu ironie) : La ailaltă, în vale !

ARISTIȚA : La Alboaica ! Vezi, fă, că Alboaica vrea să pună mîna pe pămîntul vostru. Cînd a auzit-o pe mă-ta că vrea să stea la ea, cică i-ar fi spus : „Mamă, te îngrop, dar să treci patru pogoane pe numele meu !“ Să-i spună asta mă-ți, care e și ea, mă-sa, muiere tînără !... Adică, ea crede că țața Catrina nu mai are mai mult de trăit decît o babă ! ?

ILINCA : Parcă eu mă iau după prostia Alboaicii...

(Aristița plecă și se întoarse cu o mică sticlă în mină.)

ARISTIȚA : Ține, fată, și sănătate lui nea Ilie.

(Moromete duse această mică sticluță la gură și nu-i dădu drumul pînă n-o goli.)

MOROMETE : Acuma, du-te la mă-ta.

(Și aruncă sticluța aiurea și se întoarse cu spatetele, foindu-se îndelung pe prispă, culcîndu-se înainte de a se liniști, sprfe nedumerirea fetei, care întii se strîmbă și abia apoi dădu din umeri cu nepăsare.)

## Tabloul 2

Sediul Comitetului raional de partid.  
O sală de așteptare.

ILINCA (activistului de serviciu) : Vreau să vorbesc cu fratele meu, Nicolae Moromete.

ACTIVISTUL (ridică receptorul) : Tovarășe Moromete, vă caută sora. Da... Să aștepte... Așteptați.

(Ilinca își desfăcu baticul și îl înnodă la loc. Niculae ieși după un timp, cu un aer grăbit, urmat de alt activist.)

NICULAE (parcă luînd-o la rost) : Ce e cu tine ? Iar vrea tata bani ? Spune-i că n-am. (O conduce într-un loc izolat pe o bancă. Vorbește încet.)

ILINCA : Ho, că nu-ți cere nimeni ! Mai bine ai mai veni și tu pe-acasă, că pe mama și tata i-a apucat pandaliile la bătrînețe. Mama a fugit de-acasă și i-a lăsat pe tata bolnav, și zice că

dacă nu fug și eu, nu-mi mai dă pămînt.

NICULAE (zîmbind) : Unde a fugit ?

ILINCA (batjocoritoare) : Unde să fugă ? !

Unde tot spune ea, de ani de zile, de ne-a împuiat capul : la ailaltă, în vale !

NICULAE : La Alboaica ? (Și izbucni în hohote de rîs.)

ILINCA : Ei, uite că acuma chiar a fugit, ne facem de rîs în sat. Eu știu de ce a căzut tata bolnav. (Scoțîndu-și baticul și dregîndu-și părul. Ai fi zis că n-o să-și l mai pună pe cap, dar, după ce își aranjă bine părul, și-l puse la loc.) Ii e frică să nu-ți spună de ce nu te-a mai lăsat el să-ți termini...

NICULAE : Ei, de ce ? !

ILINCA : În anul ăla s-a dus la București, la alde Paraschiv, Nilă și Achim, cu chimirul plin de bani, și i-a îndemnat să se întoarcă acasă. Și mama

a aflat. De atunci a început ea să nu-l mai vadă în ochi. Nu ți-a spus, dar acum l-a amenințat că o să-ți spună, și tatei îi e frică să nu te piardă și pe tine, după ce i-a pierdut pe cei trei.

NICULAE: Poveste veche. Nu-mi mai pasă mie de chestii de-astea. Nu înțeleg cum oamenii își pot otrăvi viața cu istorii de pe vremea lui Pazvante-chiorul.

ILINCA: Uite că se otrăvesc! Vino și spune-i tatei ce-mi spuseși mie acum, și spune-i și mamei să-și scoată din cap ideea că o să se întoarcă Achim și o s-o arunce pe drumuri.

NICULAE: Nici nu mă gândesc! Eu în satu-asta unde era gata să fiu omorât nu mai calc. Să vie tata la mine, ca și pînă acum.

ILINCA: Cum o să vie, dacă zace?

NICULAE: Cînd o să se facă bine!

ILINCA: Și dacă nu se face? Dacă moare?

NICULAE: N-o să moară din pricină că o să mă supăr eu de greșelile lui de altădată. Spune-i că habar n-am! O să-i spun eu, într-o scrisoare, și cu asta, basta.

ILINCA: Nu vrei să vii!

NICULAE: Nu!

ILINCA: Și te mai miri cum se pot otrăvi oamenii de istorii de pe vremea lui Pazvante-chiorul. Văd că te otrăvești și tu. Oamenii ăia care te-au bătut pe tine în fața primăriei, în '46, eee... (se strîmbă și își flutură și-un braț prin aer) ...s-au dus, i-a luat zbenga, cît e de-atunci, șapte ani, niște hodorogi, care le era frică, de averile lor; te-ai apucat tu să-i înfrunți, să le ții discursuri... Mare deștept și tu, ce să zic... Și de-aia nu vrei să mai vii prin sat, să-ți vezi părinții și rudele...

NICULAE (ride): Ai dreptate, dar tot nu viu. Nu erau numai chiaburi hodorogi, atunci, în fața primăriei, erau de toate soiurile și îi știu pe toți, unii conduc acum comuna și organizația de partid. N-a sărit unul să mă apere! Dacă viu, îi aretez.

ILINCA: Vezi să nu-i aretezi!

NICULAE: Asta e, că n-o să pot să-i aretez, și-or să-mi ridă-n nas. N-am nici un chef. (Scîrbit.) Să-i ia mama dracului, cu intrigile lor cu tot!

ILINCA: Bine, Niculae, faci cum vrei! (Deodată, plină de afecțiune.) Imi pare rău doar că nu poți să mă ajuti. Mama e în stare să nu-mi mai dea nici un pogon de pămînt dacă nu-l las pe

tata singur. Nu e în doagele ei. Cum pot să-l las?! Spune și tu!

NICULAE: Nu-l lăsa! Cît despre pămînt, ce vrei tu să faci cu el? În doi-trei ani, tot pămîntul trece la colectiv. Ce atîta zbatere?

(Ilincea, țărancă, se posomori.)

ILINCA: Asta, cine vrea! Prin liberul consimțămînt! N-or să mă bage cu forța.

NICULAE: Cum ai zis?! Liberul cum?!

ILINCA: Prin liberul consimțămînt... (Repetă, îndărătnică. Niculae izbucni într-un rîs colosal.) Ce e de rîs aici?!

NICULAE: Bineînțeles. Bineînțeles. Bineînțeles că prin liberul consimțămînt. O să ți-l dai, liberul ăsta... (Și iar se frînse pe spate și rise. Ilincea se ridică și-și aranjă broboada.)

ILINCA: Sînt de acord, dar în ăștia doi-trei ani, cît zici tu, vreau pămîntul meu, și mai ales casa, indiferent de ce-o să se întîmple. Vreau să-mi fac nunta mea, în toamnă, la casa mea, cu pămîntul meu. Ai să vii la nuntă? Să nu zici că n-o să vii, că mă supăr pe tine și n-o să mai vreau să te mai văd niciodată.

NICULAE: Da, da, asta da, la nunta ta o să viu! Faci nuntă mare?

ILINCA: Da, vreau să fac nuntă mare. (Iese, hotărîtă.)

(Primul secretar vine din biroul lui.)

NICULAE: Tovarășe prim, am probleme în familie, m-aș duce cîteva zile în Siliștea.

TOVARĂȘUL PRIM: Du-te, și cu ocazia asta raportează cum merg acolo pregătirile cu campania. N-ar strica să rămii pînă după stringerea recoltei.

NICULAE: Știți, Iosif cunoaște acolo toate problemele.

TOVARĂȘUL PRIM: Bine, știu că ai pică pe satul natal. O atitudine nejustă, dar văd că persisti, oi fi avînd și tu motivele tale.

NICULAE: Le am, tovarășe prim!

TOVARĂȘUL PRIM: Tocmai de-aia, după campanie va trebui să pleci în Ardeal, e o sarcină de partid. Ni s-a cerut să detașăm unele cadre, să-și îmbogățesc experiența.

NICULAE: Da, mi-ați spus.

TOVARĂȘUL PRIM: Așa că du-te pe-acasă cîteva zile, fiindcă pe urmă o să-ți fie mai greu. Va trebui să pleci în Ardeal. Noroc!



# Tabloul 3

## Scena 1

*La Alboaica se ținea, ca să zicem așa, un consiliu de familie, compus din Catrina, Alboaica, bărbatu-său — Albei, fata lor mai mare, pe care o chema tot Catrina, și Sande, băiatul lor mai mic, de optsprezece ani.*

ALBOAICA : Mamă, ți-am spus, te îngrop, dar să-i treci, înainte, lui Sande patru pogoane de pământ.

CATRINA (*scoasă din pepeni*) : Ce tot îmi spui tu mie vorba asta ? ! Te-am mai auzit de câteva ori.

ALBEI : Da, și eu te-am auzit !

CATRINA ALBOAICII : Da, mamă, ce vorbă e asta ? !

ALBEI : Vrea să spună că o ține cit o trăi...

CATRINA : Nu vă trec eu, înainte, patru pogoane de pământ... Să mă aruncați și voi pe drumuri ? ! După ce mor eu, vi le las.

SANDE : Bunico, n-am eu nevoie de pogoanele matală. Stai la noi cit vrei și ne lași cit vrei.

ALBOAICA (*veselă*) : Eu zic, mai bine să te întorci acasă, vorba lui Sande, n-avem nevoie... Că, după ce mori, mamă, pământul îl ia Ilinca și Niculae. E dreptul lor. Dacă l-ai trece dinainte, zic și eu, așa, cine știe, poate ne îngropi tu pe noi ! (*Și rise.*)

CATRINA (*cu ură*) : Mai bine să mă duc în lume, decît să mă întorc la ăla.

ALBOAICA (*mereu veselă și ironică*) : Păi dar, s-a măritat fata ieri-alaltăieri, și-a fugit de la bărbat.

CATRINA : Și ce, dacă am fugit ! Mă privește ce fac. Și pământ nu vă dau la nimeni. Îl las bisericii, lăcașul lui Dumnezeu.

CATRINA ALBOAICII : Vezi că te-așteaptă popa. Tot a rămas el văduv ! Te face preoteasă !

CATRINA (*făcîndu-se că n-a auzit*) : Ați pupa voi, să vă dau pământ. (*Și se ridică obidită și ieși.*)

## Scena 2

*Amurg. Moromete zace în pat. Ilinca deretică. Zgomot la ușă.*

MOROMETE (*fără să se întoarcă*) : Cine e ?

CATRINA : Eu sînt, nu pentru tine am venit, pentru fata asta, care se mărită, da' să nu te-aștepți că o să murim de grija ta.

MOROMETE : De ce să mori de grija mea, ți-a cerut cineva să mori ? Te-ai dus la ailaltă, în vale, de ce te-ai întors ? (*Se mișcă încet în pat, ca și cînd ar fi vrut să se culcușească mai bine și să bolească mai departe, fără să-și arate fața bărboasă.*) Știu că dacă n-ar fi fata asta, nu mi-ai da nici o cană cu apă. Așa că...

*(Se făcu tăcere. Catrina se dezbracă de hainele bune cu care venise și nu răspunse decît îtrziu.)*

CATRINA : Așa că, ce ? ! Ai făcut-o și ai crescut-o tu ? Ce-i rămîne ei de pe urma ta ? Vezi bine că ai intrat în anul morții și nu te gîndești să-i dai și ei cite-un pogon de pământ !

MOROMETE : De unde știi tu că am intrat în anul morții ?

CATRINA (*fără șovăire*) : După fapte ; faptele te-au pus în pat !

MOROMETE : Faptele mele crezi tu că sînt rele, ca să mă vezi murind ? (*Strigă cu o voce de o tărie uluitoare.*) Eu o să mor din pricina faptelor mele ? Atunci, toată lumea să moară, și să mori și tu, n-ai mai ajunge să treci pragul ! (*Și deodată se dădu jos, cu mișcările vinjoase ale unui om pe deplin sănătos și sigur de sine, și se ridică în picioare, cu amîndoi pumnii încleștați ridicați în sus, să lovească. Catrina țîșni spre ușă și ieși afară, ca și cînd nici n-ar fi fost în odaie. Moromete ieși după ea cu pași care făceau să duduie pămîntul, dibui după scară bastonul cu gogă.*) Stai pe loc, să te omor ! Ai zis că te duci la ailaltă, în vale, și mă lași aici să mor singur. Du-te la ailaltă, în vale, mîncă-te-ar pămîntul ! (*Și ridică ciomagul să-i retezze picioarele. Catrina își pierduse firea, fiindcă în loc să iasă la drum, unde ar fi scăpat, o luă prin curte ; fugea ca o fetiță de doisprezece ani, îi sfîrîiau călcîiele. Moromete alerga și el din răspuseri, cu goga în aer, dar era departe de a o prinde. Însă era limpede că o zăpăcise, nu vroia deloc să părăsească casa, cu toate că de câteva ori Moromete fusese gata să arunce după ea cu parul ; dar, în aceeași clipă, ea pierea pe după colț...)*

ILINCA (*îtipă, alergînd după ei*) : Tată, ce faci, tată ? !

*(Lume la porți, uimită.)*

ARISTIȚA: Fă, Catrină! Fă! Bietul Ilie, a căzut și el o dată bolnav, și uite ce-i face! Nici să bolească liniștit nu-l lasă asta, care se duce în fiecare duminică la biserică... De ce s-o mai fi ducind! Nea Ilie, nu da, c-o omori!

(Unul dintre ei, un bărbat aproape mic de statură, tânăr — să fi avut treizeci și cinci de ani, cu o privire de om atât de bun, încât te întrebai dacă nu cumva el e așa de bun fiindcă nu e în stare să facă rău, intră hotărât în curtea vecinului — căci era un vecin, îl chema Cîrstache al lui Dumitrache — și îi tăie drumul lui Moromete, desfăcînd brațele ca să nu-l mai lase să treacă.)

CÎRSTACHE: Nea Ilie, măi nea Ilie!  
(Cu o tonalitate egală și insistență.)  
Nea Ilie, măi nea Ilie! Nea Ilie, măi nea Ilie!

(Moromete aruncă din mîini, cu o vigoare iarăși de neînțeleș pentru un om bolnav, bastonul și gemu.)

MOROMETE: O, mă Cîrstache, mă! Mă Cîrstache, mă! Mă Cîrstache, mă!  
(Apoi, după o lungă tăcere.) Mă, nu mai vreau decît un singur lucru, altceva nu doresc: să se ducă, să nu-i mai aud glasul, să plece...

ILINCA: Ei, ho, c-o să plece, nu era nevoie să se uite lumea la noi ca la țigani. (Supărată, pesemne, numai din pricina asta.) Ziceam că ești bolnav, și tu te prefăceai! Mă miram eu cine umbla în cușniță după pîine și bea laptele din oală. Că mie îmi spuneai că nu suportî decît „puțin lapte“. Ie-te-te! (Lumea începu să se împărștie încet.)

### Scena 3

Curtea Moromeților. Intră Nae Cismaru și Costache al Joachii. Se așază pe prispă, ca la ei acasă.

NAE: Acuși pică și alde Matei.

COSTACHE: De unde știi?

NAE: Mă întîlnii eu cu el, înainte să viu la tine. „Unde te duci, zice, te duci pe la alde Moromete?“ „Îhîm!“ „Du-te, zice, că viu și eu acuși“.

COSTACHE: Eu mă întîlnii cu alde Pavel Titică, se ducea încoace, căuta ziua de ieri. Zicea că e de rău cu ăia care au împrumutat grîu de sămînță de la stat, le-a crescut niște neghină d-aia mare, cu șapte măciulii. Umblă după ei prin sat, să-i scoată la plivit.

MOROMETE (iese din casă, cu un bocanc în mînă, și se așază pe prispă): Cine, Costache?

COSTACHE: Ȑștia de la Sfat. Le-a dat grîu de sămînță cu neghină.

MOROMETE: Cînd?

COSTACHE: Astă-toamnă.

MOROMETE: A! Ȑia care au luat grîu cu împrumut de la stat! Păi, bine le-a făcut, să se învețe minte!

(Dinspre poartă se apropie și Giugudel.)

COSTACHE: Da, și ăștia nu vor să iasă. Parcă poți să mai smulgi acuma neghina? Și, pe urmă, chiar dacă o smulgi, rămîi cu grîu puțin. Giugudel! Fuseși pe la deal? O fi plouat și pe-acolo, pe la noi?

GIUGUDEL: Nu mai plouă! Ce dracu' ne facem, ar trebui o ploaie zdravănă, acum, după rărișat.

MOROMETE: De ce? N-ajunge că plouă în Uniunea Sovietică? Ce nevoie e să mai plouă și la noi?

COSTACHE: Ai luat astă-toamnă cu împrumut grîu de sămînță de la stat?

GIUGUDEL: Am luat.

COSTACHE: Cu neghină?

GIUGUDEL: Da, cu neghină.

COSTACHE: L-ai dat la trior?

GIUGUDEL: Nu.

NAE: Ai auzit că trebuie să ieși să smulgi neghina?

GIUGUDEL: Am auzit, cum dracu' să n-aud, dar ce, sînt nebun s-o smulg? Îmi trebuie și neghina, o dau la păsări.

MATEI DIMIR: Ce faceți voi acolo? (Se oprișe în dreptul podiștii lui Moromete, cu un băt în mînă, și se uita la cei din pridvor, dintr-o parte, grăbit, parcă, după ce va fi auzit răspunsul, să-și continue drumul. Dar nu-i răspunse nimeni nimic, ca și cînd nu l-ar fi văzut, și atunci omul se urni de pe podișcă și intră în curte, să vie peste ei. S-ar fi zis că urcă să atingă pe vreunul cu bătul. Avea bocanci buni în picioare, pantaloni și flanelă fără petece sau rupturi, spre deosebire de ceilalți, care cam aveau.)

GIUGUDEL: Bine facem. Tu ce faci?

MATEI DIMIR: Pe dracu' fac. (Rămase mai departe în picioare, cu bătul acela în mînă, pe care îndată după aceea îl ridică și îi luă lui Moromete pălăria din cap cu el și i-o puse jos, descoperindu-i părul cu fire amestecate, tăiat scurt, și fruntea albită parcă de șederea îndelungată a pălăriei. Moromete nu zise nimic și noul venit se așeză.)

MOROMETE: Ce-a avut, mă, Gheorghe al tău cu asta a lui Trăilă, de-a gonit-o?

MATEI DIMIR: A fugit ea singură, dă-o dracului. (Cu un glas parcă șuierînd



*de admirație sau de încântare.)* Bine că s-a dus, mi se făcea rău la masă.  
MOROMETE : De ce, Matei ?  
MATEI DIMIR : Clefăia, dă-o în paștele mă-si.

*(Intră Niculae pe poartă.)*

NAE : Moromete, veni Niculae, mă !  
MOROMETE : Păi, parcă ai zis că nu vii.  
*(Ai fi zis că totul e în regulă în casa și în familia lui, ca și când să-ți fugă muiera de-acasă, pe la 50 de ani, ar fi fost ca și la douăzeci, aveai viitorul înaintea...)*

NICULAE : Nu sînt în concediu, am venit în sat cu compania.

MOROMETE *(după o pauză)* : Cu compania... Aha ! auzi, bă, alde Nae ! Adică, a venit să pună mîna pe se cere și să ne ajute ? Asta ar fi ceva...  
*(Cu fruntea în bocancul de pe genunchii, Moromete strigă spre grădină.)*  
Ilinco, unde ești ?

ILINCA : Ce-ai cu mine, tată ?

MOROMETE : Treci încoace, c-a venit Niculae, și pune mînia și fă mîncare, taie o pasăre și pune-o la foc. Ce faci tu acolo ?

*(Ilinca nu răspunde, dar i se auziră pași grăbiți și apoi și glasul, se vedea că știe ea de ce se bucură.)*

ILINCA *(intrînd)* : Ai venit, mă ! Bine c-ai venit.

COSTACHE : Asta... Uite, c-am uitat. Stai. Așa ! Spune-mi, mă Niculae, ce este în... Cum îi zice... În Est. Începuse un război în Est.

MOROMETE : În Coreea, Costache.

COSTACHE : Așa, în Coreea !

*(Moromete scoase sula dintr-o curea, o puse alături și începă cu acul.)*

MOROMETE : Ei, și ce vrei să știi tu, Costache ?

COSTACHE *(tresărînd)* : A ! Da. Spune-mi... ruși sînt acolo ?

NICULAE : Nu.

MOROMETE *(sărînd deodată, ca și când ar fi băgat de seamă că toți ocolesc înadins ceea ce nu mai poate fi ocolit)* : Domnule ! *(Ridică fruntea, aruncînd bocancul undeva tocmai în fundul pridvorului.)* Ia să-mi spui dumneata mie aicea... Ia să-mi răspunzi dumneata aicea la următoarea întrebare, da' să-mi dai un răspuns de om în toată puterea cuvîntului, nu să te joci cu mine... Cum poți dumneata să guvernezi fără opoziție ? !

*(Niculae se așază pe pragul tindei, cu genunchii la gură. „Liberalii“ își scoaseră pungile de tutun și începură să-și facă țigări groase ca degetul...)*

CÎRSTACHE *(de la poartă)* : Măi, nea Ilie !

MOROMETE : Vino, mă Cîrstache, că nu se dă.

NICULAE : Guvernez foarte bine, ce-mi trebuie mie opoziție ?

MOROMETE : Adică, da. *(Cu o voce micșorată, ca și când la asta nu s-ar fi gîndit. Dar, deodată, își reluă strigătul.)* Și crezi dumneata că e bine așa ? Crezi dumneata că numai dumneata ai dreptul să vorbești în numele țării, și ăilaltii să nu zică nimic ?

NICULAE : N-ai decît să zici, înscrie-te în partid, du-te la ședință și ia cuvîntul. Dar, în realitate, la toți vă e gîndul îndărăt, la vechiul sistem de guvernare, la partidul vostru liberal. Ei, ați guvernat destul după sistemul vostru, și știm ce-a ieșit.

MOROMETE *(curios cum nu se mai poate)* : Ei, ce vorbești ! Ia spune-ne și nouă ce-a ieșit, că noi, toți ăștia care sîntem aicea *(și îi arată pe toți cu mîna și le spuse pe rînd și numele)*, nean-tău Costache, nean-tău Matei, alde Giugudel, alde Nae, nu știm !

*(Dar Niculae se uită la ei cu ochii abia crăpați, cu o lamă de lumină între gene, de parcă s-ar fi uitat la niște salcîmi sau la stîlpii pridvorului.)*

NICULAE *(cu îngăduință)* : Întîi, că i-ați băgat pe toți comuniștii în pușcării, și cu asta ați guvernat fără nici o opoziție. Fiindcă n-o să-mi spui că era vreo deosebire între țărăniști și liberali cînd avea loc vreo grevă, și cînd și unii și alții scoteau armata și trăgeau în ei.

MOROMETE *(indignat)* : Și a fost bine așa ? !

NICULAE : Asta urmează să vă întreb eu pe voi. Nu vă păsa că alții erau la pușcărie.

CÎRSTACHE : Să știi, Niculae, că absolut nimeni p-aici n-avea idee de ce zici tu acuma. *(Și Cîrstache se opri și se uită la Moromete : vorbise bine ?)*

GIUGUDEL : S-ar fi auzit, mă, Niculae. Sîntem oameni bătrîni.

MOROMETE *(dînd peste cap teza aceasta că, dacă n-au auzit ei, nici n-a fost nimic)* : Domnule, eu admit. Dar acuma vii dumneata la putere și frînele guvernului sînt în mîinile tale. Ce-ai cu mine ? De ce te legi de mine, cînd eu nu-ți fac ție nimic, stau colea liniștit și mai vorbesc și eu cu alde Giugudel, că de-aia mi-a lăsat Dumnezeu gură ?

NICULAE : Lasă, că știu eu cum era cînd vă adunați toți la Iocan *(se aprinde)*, nu ieșea nimic din ce discutați voi acolo, și alții, în timpul ăsta, vindeau bogățiile țării peste hotare.

MOROMETE : Tu nu trebuie să mai faci ce-a făcut ăla, domnule. *(Prinzind de prin aer, cu un gest larg, acest adevăr care plutea parcă pe lângă el.)* Înțelegi dumneata ?

NICULAE : S-a făcut o experiență, s-au adus într-o sală o mie de oameni și li s-a spus să strige un cuvânt, dar fiecare pe contul lui. S-a făcut un fel de gălăgie... Pe urmă, li s-a spus să strige același cuvânt, dar toți odată, la un semnal. S-au spart geamurile !

MOROMETE : Ce vrei să spui cu asta ?

NICULAE : Asta vreau să spun : noi acum avem un singur țel, să construim socialismul, și n-ar ieși decît un fel de gălăgie dacă ar fi să facem cum ziceți voi.

COSTACHE *(spre Moromete)* : Ei, ce zici de chestia asta ? !

*(Moromete își adunase între timp bocancul de pe unde îl aruncase și îl cerceta acum foarte atent pe dinăuntru și pe dinafară, băgase mina în el și tot dibuia după ceva. Începu să tragă de acest ceva și în cele din urmă se auzi o pîrîitură, fapt care îl enervă, și trase mai tare, pînă scoase afară un fel de limbă uscată și crestată de cuiule în care fusese, cine știe de cînd, prinsă.)*

MOROMETE *(izbucnind, scîrbit)* : Bocancu' ăsta e bun acum să-l roază ciinii ! Noroc că mai e mult pînă la iarnă. și poate îmi dă și mie armeanca asta de la cooperativă unii noi.

COSTACHE : Pe gratis !

MOROMETE : Păi dar, pe ce ! ? Eu nu le dau cote tot pe gratis ? Și unde zici că s-a făcut experiența aia, cu ăia care au spart geamurile, Niculae ?

NICULAE : Acolo unde s-a făcut. Parcă dacă îți spun, o să înțelegi tu, mai mult de-o grămadă !

MOROMETE : Păi nu zic eu, le înțelegeți voi pe toate, ce trebuie să le mai înțelegem și noi !

*(În curte intră un om tăcut, foarte tînăr și neprietenos, Vasile al Moașii. Nu-l luă nimeni în seamă.)*

ILINCA *(intră și pune o masă cu trei picioare)* : Niculae, tată, hai la masă.

MATEI DIMIR : Uite, mă, se făcu țîrziu. *(Se răsti scandalizat.)* Hai, mă, încolo. d-aiici ! Hai, Costache, hai, mă Giugudel !

COSTACHE *(plecau toți...)* : E bine ! Dacă ar fi rău, ne-ar fi spus băiatu-ăsta...

*(Ies încet pe poartă. Moromete se așază la masă. Ilinca aduce mămăliga aburînd.)*

VASILE *(stînd în mijlocul curții)* : Aș vrea să vă spun și eu niște aspecte

de-aici din sat. Nu acum, dacă nu aveți timp...

NICULAE : Le-ai spus întîi în organizație ? D-ai existat organizație de bază, ca să se discute acolo orice aspecte ar apărea în activitatea oricărui membru de partid. Cum te cheamă ?

VASILE : Vasile al Moașii.

NICULAE : Ești în partid ?

VASILE : Sint !

NICULAE : Ei, lăsați-vă de chestii de-astea, că știu ce vrei să spui : că cei care erau să mă omoare pe mine, în '46, în fața primăriei, acum conduc comuna. Ai vrea să-i dau eu în gît ! Dați-i singuri !

*(Vasile nu mai zise nimic, își puse pălăria în cap și plecă fără să dea bună ziua. Niculae se ridică și porni spre poartă, cu pașii decîși ai celui care pleacă în sat chemat de tot felul de treburi. Ilinca se luă după el și îl prinse pe po-dișcă.)*

ILINCA *(încet)* : Niculae...

NICULAE : Ei, ce este ?

ILINCA : Unde te duci ? Nu stai la masă ?

NICULAE *(fără grabă)* : Mda... *(Abia în clipa cînd avu această exclamație, se văzu că toate aceste mișcări și uitături, împreună cu acest „mda”, care voia să spună că lucrurile sint ele încilcitate, dacă stai să te gîndești, dar nici mintea care le vede așa nu se sperie cu una-cu două, erau curat Moromete, cu care Niculae, în mod ciudat, semăna la fire, dar nu și la față, care era în întregime a mamei.)*

ILINCA *(batjocoritoare)* : Ei... Unde zici că te duci ?

NICULAE : La ailaltă, în vale !

MOROMETE : Du-te, mă ! *(Și înghiți liniștit un boț de mămăligă.)*

NICULAE *(intorcîndu-se din drum și re-pezîndu-se fără milă la tatăl său)* : Tată, ce i-ai făcut mamei, de s-a născuț ura asta în ea, fiindcă nu se poate să fie numai istoria cu dusul ăla la București, altceva mai grav s-a întîmplat ? ! Ce ?

MOROMETE : Păi, nu știi ?

NICULAE : Nu ! De unde să știu ! ?

MOROMETE : Mă, fata asta, a lui Niculae al Niculii !

ILINCA : Ce e cu ea, tată ? *(Zgîndu-se spre drum, să vadă și ea ce era cu fata aceea, care, într-adevăr, tocmai trecea pe lângă garduri, fițîndu-și justa.)*

MOROMETE : Picioarele ei... Trece porcul cu jijeu printre ele.

*(Ilinca chicoti, înainte să-și dea seama că Niculae aștepta un răspuns. Și, pe chicotitul ei, Moromete părăsi locul, se sculă și o luă încolo, spre grădină. Apoi*



se întoarce spre cei doi salcîmi care străjuiau ieşirea din curte. Iar Niculae rămase cu privirea după el pînă ce nu-l mai văzu.)

ILINCA : Ce făcuşi, Niculae ?

NICULAE : Eu, ce făcui ! ? Voi, ce făcurăţi ! N-aţi putut, tu şi Alboaica, să-i ţineţi de rău mai din timp ?

ILINCA : Nu ştiu... (Dădu din umeri cu nepăsare.) Mie să-mi dea partea mea de pămînt, şi să nu dea Dumnezeu să mă stric şi cu băiatu' ăsta din pricina lor, că... (Şi nu-şi termină vorba, nici măcar nu voia să se gîndească la ce s-ar mai putea întîmpla în asemenea caz.) Ce stai, du-te după el. Aşa face şi cu noi, nici nu-ţi dai seama cum te păcăleşte ; tu îi spui şi el tace, şi odată îl vezi că ia altă vorbă.

(Niculae iese furios.)

## Scena 4

Un drum de ţară. Moromete merge cu mîinile în buzunarele din faţă ale pantalonilor şi cu paşi rari şi lungi. Asta era la el semn că, fără să fie îngrijorat de ceva, era totuşi preocupat, dar parcă în mod plăcut, şi singura dificultate era o anumită alegere care trebuia făcută, din mai multe lucruri deloc rele. Un alt ţăran, venind din direcţia contrară, trece pe lângă el cu nişte paşi atît de regulaţi, că ai fi zis că drumul de unde vine şi se duce el nu are nici început nici sfîrşit.

MOROMETE : Noroc, bă Stane ! Araşi alea patru pogoane care-ţi ieşiră prost cu porumbul pe ele ?

STAN : Le arai (după o pauză), le arai.

MOROMETE : Şi ce puseşi în loc ? (Între timp, Stan se îndepărtase mult şi i se vedea turul pantalonilor mişcîndu-se în ritmul adorator al paşilor.) ...Pe moaş-ta, cu spinarea aia a ta, lată cît o uşă, după ce eşti surd, eşti şi mare !

STAN (distinct, dar fără să ridice glasul) : Tot porumb.

MOROMETE (strigă) : Fiindcă îmi spuse a' lui Niculae al Pinţii că ai pus otavă. E bine că ai pus tot porumb, fiindcă acum o să se facă ; atunci cînd veni şi araşi tu, în primăvară, căzuşi pe seceta aia ! şi d-aia nu-ţi cresc.

STAN (tot aşa, fără să fi întors o clipă capul sau să-şi fi schimbat ritmul paşilor) : Deşteptul de fi-meu.

(Din direcţia contrară lui Stan, apare Niculae, cu un mers grăbit.)

NICULAE : Cu tine nu se poate discuta decît de pe poziţii de forţă ?

MOROMETE : Adică, cum ? Vrei să spui că o să mă sforţezi tu pe mine ?

NICULAE : Eu nu vreau să te forţez, dar pot să mă pun pe o poziţie de forţă, şi atunci să vedem ce-ai să faci.

MOROMETE : Ei, pune-te.

NICULAE : Uite, n-o să-ţi mai trimit bani. Şi să ştii că nu glumesc, oricît de bună inimă crezi tu că am ! ...Ei !

MOROMETE : Să zici tu, că... Hm... Auzi...

Păi, mă, Niculae, crezi tu că dacă aş putea eu să înham căişorii mei colea şi să fac, nu zece, cite făceam altădată, cinci, hai, trei, drumuri la munte, aş mai avea eu nevoie să-ţi cer ţie ? Sau tu crezi că eu îţi cer fără să am nevoie ? ! ! (Parcă s-ar fi pomenit trăsniţ că la asta nu se gîndise. Şi se opri în mijlocul drumului, uitîndu-se la fiu, să-şi dea seama dacă nu cumva era adevărat. Dar Niculae nu se opri şi Moromete trebui să se mişte din loc şi să-l ajungă din urmă.)

NICULAE : Eu nu ţi-am spus că aşa o să fac. Eu te întreb ce s-a întîmplat între tine şi mama, de-aţi ajuns în situaţia asta, şi tu iai altă vorbă, profitînd de faptul că nu poate să-ţi smulgă nimeni vorbele cu cleştele, din gură. Nu e o modalitate de a rezolva o problemă.

MOROMETE (cu un glas cît pe-acî să te faci să crezi că într-adevăr se bucura de posibilitatea asta) : Bine că venişi tu cu alte modalităţi.

NICULAE (fără bunăvoinţă) : Tată, avem de mers undeva. Mergem acuma la mamă. Toată activitatea ta a avut la bază o idee greşită ! şi te purtai foarte urît. Crezi că nu se poate să devii activ decît pe baza unei idei greşite ?

MOROMETE : Păi uite, aţi venit voi cu idei bune, ne-aţi interzis orice mişcare, nici pînă la gară nu poţi să te mai duci cu o căruţă, că şi găseşti un miliţian acolo, care te caută sub cergă.

NICULAE : Acuma mergem la mama.

MOROMETE : Şi nu putem şi noi să vorbim aşa, ca doi oameni...

NICULAE : Cum să nu. De ce nu treci casa şi pe numele mamei ? Dacă asta îţi cere ea, ce te costă, crezi că mai are acum nevoie Paraschiv de ea, cînd o are pe-a lui ? Tu ţi-ai cumpărat la loc cele două pogoane, ai un lot întreg, în timp ce mama a vîndut un pogon pe vremea foametei de după primul război, şi a mai vîndut pe urmă încă unul, ca să am eu bani de cîrţi şi de taxe. Pentru aste două pogoane, nu face un loc de casă ? La ce te gîndeşti, că s-ar putea să vie Achim în sat şi să se apuce iar de plugărie, şi ai vrea să-i dai casa ? Foarte bine, dar cine vă împiedică să vă faceţi, în cazul ăsta, tu cu mama, alta — alături, şi să trăiţi liniştiţi ?

MOROMETE: Locul ei l-am vîndut lui Tudor Bălosu, să te țin pe tine la școală.

NICULAE (*indignat*): Nu-i adevărat. Mă mir cum poți să spui o asemenea minciună. Cu cine crezi că vorbești? Locul ăla era al Guichii, în timp ce curtea e destul de mare s-o împărțiți în două, și unde e acum grajdul să dărîmați și să vă faceți o casă nouă.

MOROMETE: Mă Niculae! Mă Niculae! (*Deznădăjduit.*) Tu crezi că eu nu vreau?! Miine, domnule, mă duc la Sfat și îi trec și casa și locul pe numele ei inclusiv! Dar crezi tu că asta e?

NICULAE: Asta e! Fă tu chestia asta și ai să vezi că asta e.

MOROMETE: Păi atunci (*se oprește și-și dă pălăria pe ceafă*), ce mai căutăm acolo, hai încoace, spre Sfat, să facem actul.

NICULAE: Nu (*se uită la ceas*), mergem întii la mama, și pe urmă, de-acolo, dacă mai avem timp, mergem și la Sfatul popular.

MOROMETE: Mergem. (*Cu o tristețe duioasă, abia simțită, și ochii mari deschiși îi inotau parcă în niște lacrimi care nu se scurgeau, dar care nu-i înecau mai puțin vederea.*) Mergem, Niculae (*cu un glas mic și curat, ca să nu se bage pesemne de seamă ceea ce îl copleșea pe el în clipele acelea*), mergem unde zici tu, întii la mă-ta și pe urmă, dacă nu mai avem timp, mergem miine la Sfat, că e timp și miine... (*Porniră iar.*)

NICULAE: Mai bine gîndește-te ce-o să-ți spui mamei cînd o să te întrebe de ce ai gonit-o de-acasă.

MOROMETE: Cine a gonit-o de-acasă?

NICULAE: Tu ai gonit-o, fiindcă una e să spui niște vorbe care poate să-ți placă, și alta e să te prefaci bolnav zile întregi, ca să poți pe urmă să pui mîna pe par și să te iai după ea s-o gonești. Astea sînt faptele, n-ai cum s-o cîrmești, orice ai zice, și asta trebuie să rezolvi, nu altceva.

MOROMETE: Măi copilule (*de astă dată însă mai ferm*), dacă din pricina vorbelor s-ar fi întîmplat tot ce știi, nebun să fiu eu și să nu fac orice ca să nu mai fie așa. Dar nu e vorba de vorbe!

NICULAE: Dar despre ce e vorba? Mama se întorsese, de bine-de rău, acasă, și nu zice nimeni să-ți fi părut bine de fapta ei, dar era acasă, și era acasă în dreptul ei, ai înțeles vreodată lucrul ăsta? Mie să-mi răspunzi direct la întrebare.

MOROMETE: Am înțeles, că nu e așa mare filozofie ce spui tu. (*Supărat.*) Dar... (*Și nu mai completă și restul gîndului. Niculae așteptă.*)

NICULAE: Ei, vezi că de fapt n-ai înțeles bine despre ce era vorba? Înțelegi abia acum, dar atunci nu ți-a trecut prin cap că n-ai dreptul să recurgi la forță. Să te vîd acum cum te descurci.

## Tabloul 4

### Scena 1

La Alboaica. Cînd intră în curte, Niculae văzu de departe casa împrejmuată de meri și prispa de lut cu stîlpi vechi și cu scară înaltă, și, în mijlocul bătăturii, pe Alboaica. Ea întoarse capul, în felul acela al ei care o făcuse pe maică-sa să-i spună că e poancă, un cuvînt născocit de ea pentru felul cum fata ei, cînd se uita undeva, nu întorcea liniștită fața într-acolo, ci parcă o arunca, pentru ca după aceea să și-o aducă îndărăt sau chiar într-o direcție cu totul opusă, cu aceeași mișcare. Nu-i stătea deloc rău Alboaicii uitătura aceasta a ei, pornită parcă dintr-un elan de bucurie, pe care anii și ațiția copii ciți îi născuse nu-l stingeau.

ALBOAICA: Mamă, uite-l pe Niculae!

(*Catrina Moromete ieși întii pe prispă, dar apoi nu mai putu să stea să aștepte*

și se dădu jos și o luă spre băiat, călcînd cu acel mers ezitant al mamelor în astfel de clipe cînd li se tulbură cu adevărat mîntea, cum nu li se întîmplă în nici o altă împrejurare a vieții, căci rămîn întotdeauna pe deplin stăpîne pe ele, chiar și în fața morții părinților, și cu atît mai puțin în fața flăcăilor, cînd sînt fete, sau în fața altarului, cînd sînt mirese. Rar se vîd însă printre ele care să-și țină firea în fața copilului lor, ajuns bărbat.)

CATRINA: Niculae, mamă... (*cu o astfel de voce tărăgînată, că se umplu parcă tot aerul de dragostea ei fără margini și nu mai era în văzduhul alb de iunie loc pentru altfel de cuvinte*), Niculae, mamă... (*Adică ea și el, mai mult nu se mai putea spune. Și cînd se apropiară de tot unul de altul, ea îi luă mîna dreaptă și începu să i-o sărute, în timp ce Niculae își apropia fața, fără să se oprească, silind-o astfel să meargă alături de el și să renunțe la alte gesturi, pe care, dacă i le-ar*



fi încurajat, ar fi sfârșit prin a cădea în genunchi înaintea lui.)

NICULAE : Ei, mamă (o lua repede, parcă ar fi vrut să speculeze aceste clipe ale ei de părăsire și să-i smulgă astfel făgăduiala că se întoarce acasă), ia să-mi spui mie acum tu, de ce-ai plecat de-acasă, că știu de ce-ai plecat și îți dau dreptate, dar de ce nu te-ai întors, fiindcă aici nu-ți mai dau...

CATRINA : Niculae, mamă... (Parcă ținându-se, și ai fi putut crede, auzind-o, că ochii îi înoată în lacrimi și de aceea glasul îi e așa de sugrumat, când de fapt nici o lacrimă nu se zări apoi sub genele ei, în timp ce îi răspunde fiului.) Niculae, mamă, cum să te oprească el, maică, pe tine să urmezi la școală numai ca să le cumperi ălora pământul îndărăt și să ne dea pe noi afară din casă ? De ce să facă el asta ?

NICULAE : Mamă, dar el n-a făcut, a vrut doar să facă.

CATRINA : Ba a făcut, ani de zile a umblat pe la munte cu gândul asta.

NICULAE : Bine, mamă (rîzînd), dar sînt copiii lui, trei copii, cum ții tu la noi, care ne-ai făcut, n-are și el dreptul să țină la ai lui ?

CATRINA : Eu nu zic, mamă, să nu țină, dar cînd am venit la el demult, cînd nu vă născuserăți voi, i-am spus : „Mă, tu ai trei băieți, ăștia cînd se fac mari mă dau afară din casă, ce-ai de gînd ? Eu la tine nu stau dacă nu treci casa și pămîntul și pe numele meu“. „Bine, o să-ți trec, zice, n-ai nici o grijă“. Și nu mi-a trecut, Niculae, și am vîndut și un pogoan de pămînt pe timpul foametei, după războiul ălălalt, că vă aveam și pe voi și mi-era frică să nu muriți de foame. Și le-am dat să mănînce și la ai lui, că nu puteam să nu le dau... „Mă, zic, trece-mi măcar o jumătate de pogoan pe numele meu, să fie jumate-jumate“. „Lasă, zice, că i-l dau fetii cînd s-o mărita“. Abia cînd fu de te dete pe tine la școală vîndu două pogoane, pe care, pe urmă, le cumpără la loc, să-i aducă pe-ăia îndărăt. Spune și tu, maică, ăsta e om ? Să nu-l lași singur și să moară cu păcatele în spinare ? !

NICULAE : Da, dar nu înțelegi că îi faci Ilinchii rău, taman acum, cînd îl găsi și ea pe aviatorul ăla de la aerodrom ?

ALBOAICA : I-a cășunat rău pe el, Niculae... (Aproape rîzînd, dar nu era nimic de ris aici.)

CATRINA : Nu pot, Niculae, mamă, să mai mă uit la el. Să nu-l văz în ochi. Și nici Ilinca să mai stea acolo : eu am pătimit cu ea, și dacă nu mă ascultă, dau pămîntul ei didă-ti !

ALBOAICA : Fugi de-aici, mamă, și nu mai vorbi așa, că Niculae o să creadă că eu te îndemn, Doamne ferește ! (De

astă dată rămase cu capul cu uitătura puțin poncișă, de unde îi venise pe-semne mamei ei cuvîntul de poancă, cu care o poreclise.)

CATRINA : Dar ce sînt eu, mă-sa sînt, sau o miloagă de pe drum, să mă rog de ea ? !

NICULAE : Lasă asta acum, dacă vrei să mai viu pe-acasă de-aici înainte, fă cum zic eu și nu-i strica Ilinchii măritișul. Și cu tata am vorbit, îți trece casa și pe numele tău. Dacă nu, nici eu n-o să mai viu să-l văz și n-are decît să rămînă singur și să-i cheme pe Paraschiv și pe Achim de la București. Vrei așa ?

CATRINA : Nu, mamă (cu o voce blîndă, dar neînduplecată), nu-ți amesteca tu tinerețile cu păcatele noastre, cine ți-a spus să vii ?

NICULAE : Nu mi-a spus nimeni, am venit pentru treieris, cu treburi.

CATRINA : Și cît stai ? De ce nu stai tu aici, la didă-ta Marița ?

(Moromete apăru la poartă. Alboaica îl văzu, nu pentru că se uita la el, ci pentru că prin mișcarea pe care o făcea capul pe gitul ei zărea tot timpul totul și nu se putea petrece nimic, chiar și în spatele ei, fără ca ea să nu-și dea seama în aceeași clipă.)

ALBOAICA : Mamă, păzea, a venit tata în pețit.

(Catrina, fie că nu se așteptase să-l vadă pe omul ei venind după ea chiar în aceeași zi în care venise Niculae, fie că nu știa ce să mai facă văzîndu-l că se apropie de prispă, rămase cîteva minute lungi ca năucită, timp în care toată lumea se așeză pe-aproape. Alboaica aduse niște scăunele mici, pe care le puse pe jos, printre troscolul verde, care la ei se apropia pînă lingă marginea de lut a prispei. Dar apoi Catrina își reveni, se ridică fără veste de la locul ei și pieri în casă prin tînda deschisă. Să fi fugit astfel, fără să spună nimic ? Moromete se uita în pămînt, mohorit.)

NICULAE (încet) : Mamă, să știi că stăm aici și te așteptăm.

(Alboaica, parcă rîzînd, își dădu capul pe spate, cu o mișcare de parcă s-ar fi ferit de-un fluture care îi zbura prin preajmă.)

ALBOAICA (în șoaptă) : Lasă, Niculae, că iese ea acuși. Dar să știi, tată, că nu e de-a buna, mai bine o mai lăsați și veneați peste vreo lună...

CATRINA : De ce, peste vreo lună ? (Cînd ieși, chipul ei, sub broboada nouă, arăta ca para focului, iar din ochi îi scăpărau lumini verzi.) Ce cauți

aici? (*Rămase în picioare pe prispă, adresându-se bărbatului, care stătea jos pe scăunel.*) Afară din curte! Să nu stai tu aici în fața mea și să vii cu Niculae după tine! Hai, afară din curte! Și dacă Niculae ține cu tine și îți caută în coarne, să plece și el! N-am nevoie de feciori care umblă contra Domnului Cristos și îndeamnă lumea să nu se mai ducă la sfânta biserică. (*Stătea mereu în picioare și din cind în cind îi dădea îndărăt pe tată și pe fiu cu dosul palmei, cu mișcări care n-aveau în ele nici o știință a efectului, dar erau totuși cumplite, fiindcă arăta în clipele acelea tot atit de tinără și pătimașă ca și una de treizeci de ani, care avea ea demult bănueli că viața ei e greșită, dar i-a trebuit totuși o dovadă a trădării, ca să rupă cu cel care totdeauna a înșelat-o.*) Tu (*și dădea o dată cu vorba brațele îndărăt, ca o pasăre gata să zboare sau să atace*), azi dacă ar veni feciorii, azi ne-ai arunca pe drumuri. Că nu-ți ajunse că fugiră cu caii și cu oile și sparseră lada și luară din ea banii cu care trebuia să meargă Niculae la școală!

MOROMETE: Pe unul din ei, măcar, iartă-l, c-a murit. Au mai rămas doi: unul e bolnav și o să moară și ăla miine-poimîine. De cine mai ți-e frică?

CATRINA: Mai bine ai fi murit tu, că eu cu ei n-am nimic, i-am crescut și m-am trudit cu ei și i-a bătut Dumnezeu după păcatele lor, dar tu... (*Vroia să spună că el a rămas singurul nepedepsit și că trebuia deci să moară și el, pentru ca astfel să ispășească. Ea era singura care n-avea nici o vină și deci nimic de ispășit, deci singura care merita să trăiască.*)

NICULAE (*rupind tăcerea încărcată de aburii înfierbîntați de ură, care otrăviseră numaidecît tot aerul din jur, și era greu de văzut cum se mai putea vorbi mai departe fără să fie împărștiați de cineva cu hotărîre*): Mamă... (*Moromete tăcea hotărît, și nu se stia dacă venise aici cu gîndul să rabde sau să dea lupta în fața lui Niculae și să încerce să cîștige în felul acesta.*) Uite, mamă... (*Cu un glas care arăta că el era singurul care putea să-și păstreze aici o judecată limpede, deși necoaptă și poate neștiutoare.*) Tu ai fi vrut ca tata să moară și, din cîte am înțeles eu, el chiar a vrut să-ți facă pe plac și s-a pus la pat și n-a vrut să mai mănînce. (*Aici îi aruncă Alboaicii o privire, și sora lui mai mare înțelese că nu trebuia să ridă.*) Cine din sat de la noi, sau chiar și din alte sate, ar fi fost în stare să facă una ca asta? Că pînă la urmă tata n-a reușit, asta e adevărat, dar și tu te-ai grăbit să-l lași să se chi-

nuiască singur și ai vrut s-o iai și pe Ilinca după tine. Cred și eu că lui tata i-a pierit atunci cheful să moară de dragul tău. (*În clipa aceea, Moromete se agită pe scăunel și deodată se ridică în picioare. Îl trînti fără să vrea, bîjbiind din mîini și împiedicîndu-se în propriii genunchi, pînă porni împleticindu-se și făcînd totuși pași mari.*) Tată (*cu glas răgușit*), tată! (*Dar Moromete nu se oprea și mergea din ce în ce mai dezordonat și Niculae fugi după el și îl ținu.*) Tată, unde pleci fără mine? Cum ne-a fost vorba?

## Scena 2

Între timp, cerul începuse să fie brăzdat de fulgere. Ploua acum cu clăbuci, grădina Moromeților se umpluse de apă și piraiele începură să curgă pe sub uluci și să se verse în șanțurile drumurilor. Bărbați sau femei, cu cite un sac în cap, alergau pe șoseu, prinși cine știe pe unde.

Plecîndu-și fruntea, Moromete arăta atît de absorbit, încît intrînd sub potopul de ploaie el nu grăbi pașii și nu făcu nici una din acele mișcări pe care le face un om muiat într-o clipă din cap pînă în picioare, să-și ferească adică fața sau să-și schimbe în vreun fel mersul.

Începuse să tune și să fulgere, semn că abia acum se pregătea a ploaie mare, putea să țină și pînă miine, astfel de amestecături de nori se învălmășeau în straturile înalte ale văzduhului. Trosnete și bubuituri cutreierau și sfîșiau cerul de-o parte și de alta, ai fi zis că e o activitate plănuită acolo sus de niște inși, așa de mult semăna acum a mîinte de om felul cum tuna ici și răspundea dincolo... Sub apa care cădea, grumazul lui Moromete arăta roșu ca arama, în care însă timpul săpase ciudate semne, asemănătoare și ele cu pămîntul, cînd a crăpat de o prea îndelungată secetă.

Moromete se mișcă din loc și își scoase pălăria din cap, pe care în mod bizar o scutură de apă, ca și cînd nu și-ar fi dat seama ce cădea de sus. Și-o puse în cele din urmă la loc, dar nu s-ar fi putut spune că din pricină că îl supăra ceva, ci pentru că o pălărie trebuie să stea pe cap și nu în mînă.

MOROMETE: Uită-te la mine, am peste cincizeci de ani și în mîntea mea e că o să trăiesc o sută. De ce să nu trăiesc? Ce, nu e bine de trăit? Și atunci de ce să mă mai mir eu că fata asta se ceartă pentru pămînt, crezîndu-l al ei, deși nu se poate să nu fi auzit și ea ce-o să fie în viitor?



(Ocoli cu grijă șira de paie și se uită în sus, cercetînd-o atent. Era bine făcută, ploaia luneca peste creasta ei ca și cînd ar fi fost acoperită. Moromete nu se arătă însă mulțumit, puse mina pe o furcă de lemn, pe care o trase chiar din paie, și cu carnela ei lucioase izbi zdravăn de mai multe ori într-un anume loc. Avea o înverșunare puțin cam sîcîită, doar el făcuse șira, cum de-i scăpaseră astfel de burți și goluri, prin care apa putea pătrunde și mucegăi paietele, și îi dădea înainte cu lovituri rare, dar foarte indesate, uitîndu-se mereu în sus, în timp ce ploaia îi spăla din belșug chipul osos, cu fruntea lui bombată și cu ochii ferți sub arcade puternice și drepte. Deodată nedumerit și parcă indignat.) ...Și socoteala ciobanului?! (Avea aerul că tot ceea ce gîndise el în acest timp mai era cum mai era, dar cum de uitase un lucru atît de important, dacă nu chiar cel mai important? Cedînd presiunii apei care, pesemne, la mărimea ei, era cu atît mai mare, o cracă uriașă de calcîm pirî și se lăsă apoi în jos, dezvelînd trupul copacului și lăsînd pe tulpina lui groasă o rană albă, din care brațul rupt încă nu căzuse de tot. Moromete se uită îndelung pe sub pălăria lui, ale cărei boruri nu se fleșcăiseră de atîta ploaie, dar pe care se făceau bășici ca pe jos, și începu să pășească în direcția aceea, să vadă ce s-a întîmplat. Pesemne, craca era ea demult bătrînă, de se rupsesse din senin, nici măcar n-o trăsise. O apucă de virf și trase de ea s-o dea jos. Craca se întinse, dar nu vru să se desprîndă din locul ei, și atunci Moromete se uită în sus mirat și o lăsă. Dacă mai avea în felul ăsta legătura cu seva trunchiului, se putea drege și rămîne verde mai departe.) Socoteala ciobanului e achitată. Ce s-o mai încurcăm, c-o fi, c-o păți, asta e, dacă îți place. Dacă nu, fă și tu ce-oi ști, pe mine nu mă privește!... Nu te-o fi privind pe tine, dar pe mine mă cam, fiindcă, hm, unde vrei să mă duc?! Ați fost șase copii. N-am putut să mă rup în șase părți, că m-aș fi rupt și aș fi zis, na ție cutare, na și ție cutărică, tu, ăsta, du-te la școală și studiază, tu, Paraschive, ia și te însoară cu Manda lui Bodîrlache, tu, Nilă, aranjează-te și tu cum te taie capul cu ce-ți dau, tu, Achime, ia-ți oile și fă ce vrei cu ele, voi, fetele astea, vedeți, cu ce vă mai dau eu și cu ce vă mai vine de la mă-ta, arăniți-vă și voi pe-acolo, prin tîrla ăluia cu care o să vă măritați!... Iar eu, părintele, să ajung la mila voastră. să mă trimiteți de la unul la altul cu mămăliga în mină, că n-o să am cu ce s-o mînc. Ei,

chiar dacă făceam așa, tot n-ați fi fost mulțumiți! (Se apropie de gard și luă de lingă el o sapă răzimată cu tășul înăuntru. Începu să facă în pămîntul moale al grădinii un mic șanț spre viroagă.) Uite, dacă nu făceam eu șanțulețul ăsta, o nimica toată, apa asta care s-a făcut baltă în grădină ar fi intrat sub paie și mi le-ar fi putrezit. Or, mie paietele imi trebuiesc, ce aștern iarna la cai în grajd și cu ce fac focul să încălzesc soba în casă? Fiindcă, orice-ai spune tu... (bolborosi, în timp ce minile lui spălate de izbiturile ploii minuiiau cu atîta pricepere sapa încît ai fi putut crede, uitîndu-te la el, că braț, trup, sapă și pămînt se înțeleșeră să se miște în așa fel încît toată apa din jur să alerge spre locul acela și s-o ia apoi veselă la vale) ...într-o casă tot trebuie să stai, și focul în ea tot trebuie să-l faci, indiferent că tu vîi și strici rostul... Că tu vîi și-mi spui că noi sintem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem... Și de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?... Eu nu zic asta, fiindcă prostul e dat și el de Dumnezeu, și trebuie să trăiască și el, dar nu sub denumirea de deștept. Dar n-a venit nimeni să-l caute la el acasă, ca acum, și în văzul lumii să-i spună: „Vino, bă, încoace, tu ăl prost, că tu ești bun, treci aici și fii mare și tare; lasă că le arătăm noi lor!” De ce? (Și aici se opri din vorbit, dar altfel ca pînă acum, liniștit, cu întrebarea parcă în mîini, amestecînd-o cu apa și pămîntul pe care îl săpa cu mișcări fără greș.) Așa că vezi... (cu o admirație de sine neacoperită, față de generozitatea lui) ...eu te las pe tine să trăiești!... Dar rău fac, că tu vîi pe urmă și-mi spui mie că nu mai am nici un rost pe lumea asta... și ce-o să mînci, mă Biznae? Ce-o să mînci, mă, tîmpitul? (Apăsînd cu un fel de milă nesfîrșită, aproape părintească, pe ultimul cuvînt, contemplînd parcă cu jale mizeria mîntală a celui Biznae care îi spusese lui asemenea lucruri despre soarta care le era rezervată, în viitor, tîranilor. Se apropie încet cu șantul său de viroagă, îl termină și se întoarse apoi și îl luă de la cap, să-l adincească. Apa se scurgea la vale cîntînd și de sus continua să toarne fără oprire. Moromete ridică fruntea și se uită, și ceea ce văzu îl făcu să-si dea pălăria pe ceafă de admirație. Santul cel mare, comun tuturor grădinilor de pe-acolo, dădea peste mal de-atîta apă, și dacă n-ar fi curs cu rezezițiune spre o direcție a ei, care ducea spre rîu, te-ai fi putut teme că dacă ploaia nu se va opri curînd, va

*ineca satul. Ilinca ieși cu un sac în cap. Când îl văzu cu sapa în mână și ud de sus pînă jos, începu să strige.)*  
ILINCA : Tată, hai în casă, vrei chiar să răcești și să mori ?

*(Dar Moromete parcă nici nu auzea și zadarnic fata se apropie și îl trase de mână.)*

MOROMETE : Fugi de-aici, nu vezi că e ploaie caldă ?

*(Dar, așa caldă cum era, fata începuse să clănțane din dinți. Se întoarse în pridvor și strigă iar.)*

ILINCA : Tată ! Tată ! Tată, vin' în-coace !

*(Fără ca el s-o asculte, conducînd mai departe torentele de apă, făcîndu-le loc cu sapa și continuînd liniștit și netulburat să vorbească, prizonier, parcă, fără scăpare, al elementelor și al lui însuși...)*

# ACTUL al II-lea

## Tabloul 5

La treierat, pe una dintre cele șapte arii ale satului.

Șirele de paie care începuseră să se clădească după seceriș se înșiră cuminți, sub soarele arzător, în jurul batozei. Un ordin scris este pus la vedere : „Vor fi acuzați de sabotaj acei proprietari care nu vor repara batozele și nu le vor pune în bună stare de funcțiune și nu le vor scoate la timp pe izlaz, la locuri anume destinate, în vederea treierîșului“. Pe un panou uriaș, alături de lada cu nisip, de butoaiele cu apă și de unelte pregătite împotriva incendiului, este afișată o lozincă : „Te-ai grăbit, ai cîștigat, ai întirziat, ai pierdut. I. V. Stalin“. Pe lada cu nisip, un telefon de campanie, un registru și un om care scrie.

Pe jos, în dreapta batozei, pe cergi, pe rogojini, mușuroaie de griu. Țăranii, stau, fumînd. Batoza e oprită. E pauză de prinz.

CÎRSTACHE (*răsucindu-și o țigară*) :

Uite, o făcurăm și pe-asta, treierarăm. Așa e viața noastră, muncim ce muncim, dar pe urmă e bine, îți aduni grișorul de pe cîmp și mîninci piine.

MATEI DIMIR : Vasile al lui Troscot a terminat și l-a dat la trior și nu i-a mai rămas nimic. (*Se așază lîngă o șiră de griu, unde stătea Moromete, cu Cîrstache și cu Nae Cismaru.*)

GIUGUDEL : Nu mai spune, chiar nimic nu i-a mai rămas ? !

CÎRSTACHE : Conform calculelor, trebuie să predea tot. Îi rămîne neghina. (*Rîse încîntat.*) Că baza nu primește la cote decît griu fără „corpuri străine“. Pe mine nu m-au întors de la gară, pînă să-l dau la trior ? Și trior, de unde să iei ?

NAE : Du-te, mă, acasă.

CÎRSTACHE : Da' ce, te lasă ăștia ! (*Și arată paznicii care patrulau pe lîngă batoză și șirele de griu.*)

UN ȚĂRAN : Și ce facem ?

ALT ȚĂRAN : Stăm.

MATEI DIMIR : Nu e voie să ducem griul acasă fără chitanță de la gară c-am predat cotele.

CÎRSTACHE : Ce face, domnule, băiatu' ăsta al dumitale, nea Ilie ?

MOROMETE : Ce vrei să faci, măi Cîrstache... Ce putere are el ?

NAE : Măi, pe ăsta, Ilie, eu în locul tău nu l-aș primi în casă, mă !

MOROMETE : Da, dar tu nu poți fi în locul meu. (*Și ridică un deget în sus, ca să sublinieze deosebirea.*)

CÎRSTACHE : Nea Ilie, păi bine, domnule, el nu vede situația cum stă în realitate ? De ce nu spune acolo că nu se poate ? Eu sînt convins că el nici măcar nu le-a spus : „Domnule, nu se poate !“

GIUGUDEL : De unde ești tu convins, Cîrstache ? Ai stat tu lîngă el cînd a vorbit ?

COSTACHE : De unde știi tu ce-a zis Niculae la raion, dacă tu ai fost pe-aici ? Poate că a spus, de ce să zici tu că n-a spus ?

ALT ȚĂRAN : Niculae ce zice, nea Ilie ?

MOROMETE : Niculae ? Zice că are în fața lui un sat vechi și vrea să facă din el unul nou.

CÎRSTACHE : Cum adică, vrea să facă el un sat nou ?

MOROMETE (*continuă, ca și cum n-ar fi auzit*) : Adică, ce înseamnă vechi ?

Noi avem loturile noastre cam de 30 de ani, asta înseamnă la tine ve-



chime ? — îl întreb eu. Ce vrei dum-neata ? Să nu mai am eu cai, să nu mai am eu pămînt, o saie, o vacă, o pasăre sau un porc ? De ce ? Ce vezi tu rău în asta ? Vrei să crești tu, la colhoz ? Păi, vita dacă nu e a ta, ce-ți pasă ție de ea, dacă moare, se îmbol-năvește sau nu face viței... S-au apucat și-au omorît caii. Cică „consumă mult“, și atunci le-au dat cu paru-n cap și carnea au tocat-o și au dat-o la pă-sări.

UN ȚĂRAN : Și cu ce cară, cînd au ceva de cărat ?

MOROMETE : Au mai păstrat ei, că nu i-au omorît pe toți, dar „pe măsură ce ne industrializăm“, așa mi-au spus, o să-i dăm pe la fabricile de con-serve, sau o să-i omorîm noi p-acilea.

MATEI DIMIR : Bine, dom'le, și dacă te însori, plimbi mireasa cu tractorul și în loc de cîntecul ălora cu vioara să se audă păcănitul motorului ?

MOROMETE : Păi bine, mă Niculae, zic eu, tu nu știi ce e o mireasă, o mi-reasă e și ea o singură dată mireasă în viața ei, și cît o trăi ea după aia o să tot meargă pe jos, dar în ziua aia trebuie s-o plimbi de la un capăt la altul al satului cu betea și cunună pe cap, cu muzica, cu rochie albă pînă jos, cu pantofi cu tocuri înalte, și cu flăcău' cu bradul pentru tine, și așa mai departe, cum știi și tu că trebuie să faci... (După o pauză.) Și ce, parcă numai de nuntă e vorba ? (Tăcu, își plecă fruntea și toți se uitau și aștep-tau.)

CÎRSTACHE : Ei, și Niculae ce-a mai zis, nea Ilie ?

(Moromete era foarte tăcut și îngîn-durat și însingurat, deși toți stăteau în jurul său liniștiți și nu erau puțini, și prin tăcerea lor grea confirmau că și ei sîndesc la fel. Era limpede că nu era vorba aici nici de soarta cailor, nici de plimbarea unei mirese.)

NAE (încet) : Ce-a zis, nea Ilie, Niculae ? Ce-a răspuns el, cînd i-ai spus așa ?

MOROMETE (privind departe peste șirele de griu) : Niculae... (Și oftă, copleșit de o tristețe neagră, singuratică, dure-roasă.) Niculae e un copil. El nu știe ce știm noi. El nu știe că binele n-a dispărut niciodată din omenire... Dă-mi, mă Nae, o țigare, că îl terminai pe-al meu.

MATEI DIMIR (supărat) : Aici n-ai dreptate. Cum poți să spui că a fost bine pînă acum în omenire ?

MOROMETE : N-a fost numai bine, a fost și mult rău... (Trage adînc din țigară.) Mult rău a fost, dar de dispărut n-a dispărut niciodată binele, înțelegi ? Asta-i problema. Și aici nu trebuie să

vii tu și să strici binele ăla care a fost, pe motiv că faci ceva nou. Începe de colea, de la capul unde e rău, nu de la capul unde e bine, dacă zici că ăsta e scopul. Înțeleg să vii să-mi dai, nu să-mi iei. Eu nu zic să-mi dai, că nu sînt nebun să-ți cer dacă nici tu n-ai de unde, dar măcar nu-mi lua. Și cum, mă Niculae, zic, o să ne for-țeze ?... (Trage iar din țigară.)

CÎRSTACHE : Și el, ce-a zis ?

MOROMETE : Aș, zice, de unde, o să fie prin liberul consimțămînt. Așa că, asta e ! Cine o mai apuca și timpurile alea... Oare asta să fie schimbarea veșnică a lumii, pe care, cît ești țăran, n-o simți, deși poate că alții, bătrîni cînd tu nu știai nimic, au suferit ca și tine acum ? Așa să fie oare ?

(Pe întinderea șesului, încețoșată de lu-mină și căldură, se văzu un om aler-gînd și țîpînd.)

OMUL : Oameni buni ! Oameni buni !

(Unii se ridică speriați.)

COSTACHE (răcnînd) : Ce e, mă, ce s-a întimplat ?

OMUL : La Cotigoeaia, Bilă a sărit la Nae Marinescu și i-a dat cu goga în cap, și atunci oamenii l-au pus jos, și Mantaroșie s-a dus la miliție... Vine miliția, oameni buni... Cu puștile ! Toți de la Cotigoeaia încarcă griul în că-ruțe și îl aduc acasă.

CÎRSTACHE : Să sară el cu goga... păi da' el e din biroul de partid...

OMUL : I-a spart capul.

COSTACHE : L-au pus jos și l-au strîns de gît ?

OMUL : Nu l-au omorît, c-a scăpat. A fugit să cheme miliția. Toți încarcă griul și îl duc acasă...

NAE : Spune, mă, da' cum s-a întim-plat ?

OMUL : Bilă a început să urle la alde Marinescu : „Ai dat cotele, mă ?“ Nae i-a zis : „Du-te, mă Bilă, d'acilea, nu sta pe capul meu, tu nu vezi că n-am terminat ?“ Și Bilă odată a început să urle... Ai lui Marinescu s-au apropiat de el și Nae i-a zis și i-a făcut un semn cu mîna spre sat : „Du-te, mă Bilă, cu arlusul tău — că Bilă e responsabil cu asta, cu arlusul — și lasă-ne pe noi în pace, ce cauți tu aici, tu ții legătura cu Uniunea Sovietică, du-te acolo și nu mai face umbră p-acilea“. „Domnilor, a urlat atunci Bilă la noi, cu gura de i se vedea omușorul din gît, ați auzit, dom-nilor, ce-a zis acest spion anticomu-nist, luînd în deridere lagărul ! Ești arestat, te arestez în numele comitetu-lui executiv“. Și s-a repezit în el, a ridicat goga și i-a dat lui Nae în cap

și el a căzut, și atunci au sărit toți și au pus mîna pe Bilă. L-au scăpat paznicii. Acum, toți încarcă și duc grîul acasă.

UN ȚĂRAN (*către altul din dreapta*): Gheorghe, bă Gheorghe, unde ești, mă? Pune grîul în căruță și hai acasă!

GHEORGHE: Nu se mai dă cote?

ȚĂRANUL: Vedem noi pe urmă. Cît vrei să-l ții aici? Adă caii, pune-i la căruță și hai. Vrei să vie o ploaie peste noi, să stai pe urmă să-l întinzi la soare să se usuce?

OMUL DE LA TELEFON: Nu pleacă nimeni! Dau telefon la Sfat. Alo! Alo!

ALT ȚĂRAN: Du-te-n mă-ta, cu telefonul tău cu tot.

GHEORGHE (*apropiindu-se*): Ce e mă, nu se mai dă cote?

*(Isosică, secretarul de partid, cu Plo-toagă, președintele, intră, auzind vorba țăranelui din urmă.)*

ISOSICĂ: Nu se egzistă. Cotele trebuiesc predate fără discuție, și cine nu vrea, nu duce grîul acasă. N-are decît să-l țină pe cîmp, să vedem cît îl ține.

*Intră Niculae Moromete. Merge printre mușuroaiele de grîu întinse pe pămînt, la început în tăcere, apoi iuțind mereu pașii; cu o voce tăioasă ca un brici, îl întreabă pe Isosică.)*

NICULAE: Ce e cu grămezile astea de grîu?

ISOSICĂ: Sînt d-ăia care au grîul cu neghină, nu li-l primește la bază, iar cu ăilalți nu știu ce mama dracului e... Cică n-au căruțe.

NICULAE: Asta s-o spuneți unuia care nu știe cum se treieră grîul, dar nu mie. Grămezile astea s-au făcut ieri; în prima zi, am văzut și eu că baza de recepție îi trimite cu grîul îndărăt pe ăia cu neghina, dar ieri ce-ați păzit, tu și cu Plotoagă, de i-ați lăsat și pe ăi cu grîul curat să-l pună pe jos? De ce nu răspunzi?

ISOSICĂ (*către Plotoagă*): Ce taci, mă? De ce nu-i spui tovarășului Niculae că ai umblat ieri pe la Ciolănești după măhine?! Eu am fost la Raion, la Comitet, la serviciul de documentare.

NICULAE: Și altă zi nu ți-ai găsit, să te duci la documentare? (*Caută cu ochii.*) Tată, ai predat cota?

MOROMETE (*nepăsător la agitația celorlalți*): Aștept pe Cîrstache, să mergem odată, și pe Costache, și pe alde Giugudel, că sîntem în ceată.

ISOSICĂ: Ce ordonați să facem, tovarășe Niculae? Aveți dreptate, ne facem autocritica, da' ce dracu' facem cu ăla cu neghina? Nu se poate, ordinul e ordin, ai arat, plătești, ai contract... Dar baza de recepție ar trebui să le

primească grîul cu neghină, că doar ei l-au dat, nu l-am inventat noi. Vorbiți cu baza la telefon.

NICULAE: Ce să vorbesc? Am vorbit! Nu putem să perpetuăm să predăm bazei grîu cu corpuri străine, că la toamnă tot așa se seamănă, și o ținem așa, ca gaia mațu'. Astea sînt dispozițiile.

ISOSICĂ: Pentru întreaga țară?

NICULAE: N-oi fi vrînd să se dea dispoziții pentru fiecare țaran în parte? Cîte trioare, sau măhine, cum dracu' le spuneți voi, avem în sat?

PLOTOAGĂ: Sînt cîteva trioare, dar toate sînt stricate. Am fost și la Ciolănești, dar și acolo sînt stricate.

NICULAE: Și nu se pot repara?

PLOTOAGĂ: Nu se pot, că le lipsesc tot felul de piese. Unul nu e bun.

NICULAE (*către omul de la telefon*): Dă-mi S.M.T.-ul. Poate găsim la ei.

PLOTOAGĂ (*egal, privind într-o parte*): Sînt date. Se lucrează cu ele în alte părți.

NICULAE (*fulgerîndu-l, se repede la telefon*): Dă-mi baza de recepție.

OMUL DE LA TELEFON (*învîrte manivela, îndelung*): Alo! Alo! Nu răspunde! Alo! Alo!

NICULAE: Dă-mi Comitetul raional de partid. Cu primul secretar.

OMUL DE LA TELEFON: E ocupat. Alo! Alo!

NICULAE: Cheamă mereu. Ce caști ochii la mine?

OMUL DE LA TELEFON: Acum nu răspunde. (*Niculae iese nervos. În acest timp, Plotoagă trece țărani în revistă, începînd să-i ia pe fiecare la rînd.*)

PLOTOAGĂ: Ce e, Cîrstache, de ce nu vrei să-ți duci cotele la bază?

CÎRSTACHE: Păi acumă treierai, aștept să vină alde cumnată-meu cu căruța de la Mozăceni și-l duc. De ce să nu-l duc? Îl duc. Tocmai pe mine mă găsiși?

PLOTOAGĂ: Și tu, Costache? Tu ce aștepti?

COSTACHE: Păi, acū treierai și eu. Aștept să vie Ilie cu căruța și-l duc.

PLOTOAGĂ (*nervos*): Care Ilie?

COSTACHE: Ilie Usturoi, cu care sînt în ceată.

PLOTOAGĂ (*către toți*): Lasă, că vă facem noi rost de căruțe, n-aveți nici o grijă, să vedeți cum o să plătiți voi și transportul pînă la gară.

CÎRSTACHE: Parcă se zicea că se taie cotele.

PLOTOAGĂ: Nu le taie nimeni, cine dracu' v-a mai spus și prostia asta?

CÎRSTACHE: Lumea. Să stăm, zice, să nu le ducă nimeni, și n-au ce să ne facă.

ISOSICĂ: Ce crezi dumneata? Crezi că, cu atîta grîu, n-o să dai nimic statu-



lui, sau crezi că n-ai nici o obligație patriotică față de poporul care muncește în fabrici și uzine ?

CÎRSTACHE : Mă Isosică, ai fi tu secretar de partid, da' pe mine să nu mă amestecați în chestiunile voastre de partid, că grîul e proprietatea mea și fac ce vreau cu el. Dacă dumneata vrei să mi-l iai, ai puterea s-o faci, dar să nu mă puneți voi pe mine să iscălesc, că nu iscălesc...

PLOTOAGĂ : Poți să nu iscălești, dar încarcă grîul în căruță și du-ți cotele aferente...

UN ȚĂRAN (*către toți, cu o expresie de triumf*) : Lui Ilie al lui Moacă i-au intrat astă-iarnă în curte și-au luat un bou. „Mă, zice Ilie a' lui Moacă, ăștia nu se mulțumesc să-ți ia vita din grajd, dar te mai pune pe urmă să iscălești că ai dat-o de bunăvoie“.

ISOSICĂ : Dar cînd a încasat banii în avans de contract, i-a plăcut. Ia să vă trecem noi, în cap cu domnul Ilie Moacă, pe lista de agitație contra guvernului, să vă învățăm noi minte. Cum te cheamă ?

ALT ȚĂRAN (*către cel care vorbește*) : Hai, mă, să încercăm căruțele, că s-a supărat aici toată lumea, hai, Costică.

ISOSICĂ : Bă, fiți-ar capu-al dracu', tu ești membru de partid, sau ce mama dracului ești ? Încarcă grîul, și mișcă la bază ! (*Pleacă.*)

MATEI DIMIR : Hai, tovarășe secretar, nu țipa așa la om, că noi acilea mai avem de treierat.

PLOTOAGĂ : Și tu ce stai, de ce nu dai cota ?

MATEI DIMIR : N-auzi că n-am terminat, ce te legi de mine, cînd eu abia am băgat în batoză, și uite colo căruțele la rînd, să tragă la coș.

PLOTOAGĂ : Ai neghină ?

MATEI DIMIR : N-am.

PLOTOAGĂ : Ai arat cu S.M.T.-ul ?

MATEI DIMIR : Am arat.

PLOTOAGĂ : Atunci, ce... mă-ti crezi tu, că S.M.T.-ul ăsta e pe gratis, n-ai iscălit un contract că ai să plătești în produse ?

MATEI DIMIR : Și tu, ce Dumnezeuul mă-ti cășunași pe mine, care nici n-am terminat ? Nimeriși pe mine... 'zeii tăi de președinte, că dacă mă reped acuma în tine, te fac de uși pe toată viața că ai fost vreodată președinte !

PLOTOAGĂ (*către un țaran care stătea sprijinit într-o furcă*) : Cristache ! Du-te la postul de miliție și spune-i tovarășului plutonier să vină imediat pe arie. (*Țăranul nu se mișcă.*)

NAE : Sintem martori că tu l-ai înjurat întîi.

MATEI DIMIR : Să ne ia tot grîul, și să știm o socoteală.

UN ȚĂRAN : Sigur că da, că ce ne rămîne, dacă-l dăm la trior ?

ALT ȚĂRAN : Neghina, asta îți mai rămîne !

CÎRSTACHE : Dacă ar ști muncitoru' ăla din fabrică cum dăm noi grîul acilea, ar da cu ciocanul în pămînt...

COSTACHE : Ce mai stăm să ne socotim, că S.M.T., că U.T.M., că F.D.P. ! Să ne ia tot grîul, tot acolo se ajunge. (*Țăranii se apropie.*)

PLOTOAGĂ (*urlă ca ieșit din minți, bătînd în retragere*) : O să vă confiscăm trioarele ! Cotele o să le dați curate, și toate ! O să punem miliția pe voi !

ALT ȚĂRAN : Ce stați, mă, așa ? Hai să ducem grîul acasă, că vine ploaia și ni-l udă.

PAZNICUL (*urcîndu-se pe lada de nisip*) : Nu încălcați dispozițiile, nimeni n-o să fie scutit de cote. (*Flutură deasupra capului niște hîrtii.*) Avem tabele ! Degeaba îl duceți acasă, moara are ordin să nu macine la nimeni fără chitanță de predare ! Înțelegeți !

(*Un fior trece parcă prin arie. Dinspre pădurea Cotigeoia, două împușcături, amplificate de ecoul pădurii. Țipete de femei ; cîteva femei traversează scena, gonind ca scoase din minți. Ordine scurte, încordate : „La căruțe, înhamă caii ! Aduceți sacii ! Duceți grîul acasă ! Pitiți-l în pod !“*)

NAE : Hai, mă, hai să-l dăm jos de la primărie, să scăpăm de el ! (*Pune mîna pe o furcă.*)

VOCI : Hai, bă, hai, Ilie, hai să ne strîngem toți să ne ducem peste ei, peste Isosică și toți ăștia ! Hai Ilie, ce mai stai ! Hai Cirstache ! (*Împușcături, mai aproape.*) Bă Moromete, unde ești, mă ? Ai văzut, mă ? ! Ne împușcă, mă ! Ne împușcă cu pușca, mă ! Ce-i mai facem noi acuma ? ! ? Ne împușcă !!!

MOROMETE : Ce-o să pățești tu acuma, măi Nae, o să fie vai de curul tău ! (*Ies țăranii, în direcții diferite, în fugă. Scena rămîne goală. Numai omul de la telefon bate în furcă : „Alo ! Alo ! Raionul !“ Intră în fugă Niculae, Isosică și Plotoagă, însoțiți de plutonierul Moise.*)

NICULAE : Ce e asta, cine a tras cu arma ? Ce este aici ?

OMUL DE LA TELEFON : Păi să vedeți, fug oamenii cu grîul acasă și nu mai știm ce să facem ! Paznicii nu mai au nici o putere.

NICULAE : Dă-mi Raionul de partid, cere-l urgent pe tovarășul prim ! Tovarășe plutonier, trimite imediat milițienii pe care îi ai pe aria principală, cu ordin să nu lase pe nimeni să intre cu grîul în sat.

PLUTONIERUL : Tovarășe Niculae, nu am milițieni.

NICULAE : Puști ai ?

PLUTONIERUL : Am.  
 NICULAE : Uniforme ai ?  
 PLUTONIERUL : Am.  
 NICULAE : Ia niște paznici, îmbracă-i în milițieni și pune-i la intrarea în sat.  
 PLUTONIERUL : Numai să nu-i recunoască oamenii, că se face miliția de ris.  
 OMUL DE LA TELEFON : Aveți legătura.  
 NICULAE : Alo ! Alo ! Tovarășe prim, eu sînt, Moromete, vorbesc din Siliștea, de pe arie... E o situație grea... ce facem, îi lăsăm să ducă griul acasă... ? Alo ! Da... Da ! *(În acest timp, Plotoagă se urcase pe ceva înalt și vorbea, dînd din mîini.)* Să trăiți ! Vom mobiliza toate forțele... ! Da... Da... Înțeleg !

PLOTOAGĂ : Tovarăși țărani, problema s-a soluționat ! Tovarăși de răspundere au înțeles situația ! S-a aprobat ca bazele să primească grîu cu corpuri străine peste șapte la sută ! Porniți convoaiele spre bază. Predați cotele și puteți ridica grîul ! Nu mai egzistă instigație chiaburească ! Tovarăși țărani...

*(Niculae ieși grăbit. Isosică porni după el.)*

PLOTOAGĂ : Și eu ce fac ?  
 ISOSICĂ *(îi aruncă o privire scurtă lui Plotoagă)* : Du-te dracului ! *(Scuipă într-o parte, grăbindu-se să-l ajungă din urmă pe Niculae.)*

## Tabloul 6

*La Sfat. Biroul președintelui comitetului executiv. Vasile al Moși e la birou. Plutonierul Moise, în picioare.*

VASILE : Să-mi aduci toate hîrtoagele lui Plotoagă, să le controlez.

PLUTONIERUL : Să trăiți, tovarășe președinte. *(Iese. Intră Niculae Moromete.)*

VASILE : Noroc, tovarășe Moromete. Am trimis pe timpitu' de Micu să te cheme și n-a știut ce să spună, că nea Ilie n-a vrut să te scoale, zicea că ești obosit și dormi, că mîine pleci.

NICULAE : Mda. Sînt chemat la Raion. Sarcina mea s-a cam încheiat. Campania de stringerea recoltei se apropie de sfîrșit.

VASILE : Veți fi tras la răspundere pentru ce s-a întîmplat ?

NICULAE : Nu te privește pe dumneata ! Ai vorbit foarte bine aseară la ședință. N-am știut că ai avut o viață atît de grea. Dacă te apucaî să-mi spui mie, așa cum ai vrut, cînd am venit la începutul campaniei, n-ai mai fi obținut același rezultat.

VASILE : Chiar de-atunci v-am dat dreptate.

NICULAE : Ai fost foarte dur aseară și ai făcut foarte bine. Bilă și Plotoagă își merită din plin sancțiunile primite.

VASILE : Am spus și în ședință : Plotoagă a intrat în partid pus de chiaburi, ca om al lor de încredere. El a boicotat înființarea geaceului la noi în sat. Am fost de față, cînd Năstase Rădulescu și fiul lui, Dan, cei mai chiaburi din cîți există, cei care au vrut să mă omoare cu cuțitul c-am vrut să intru în colectivă, și pe nevastă-mea domnul Dan a lovit-o cu palma peste gură, și pe fata mea, de trei ani, că se ducea la ușa lor, au umplut-o de

sînge, că de ce am trimis-o să întindă mîna, de parcă eu o trimese-sem... Ei bine, eu am fost de față, cînd, cu ani în urmă, discutaseră să-l „văpsească” comunist pe Plotoagă, să ajungă primar, să împiedice colectivizarea.

NICULAE : Toate astea au luat sfîrșit. Acum trebuie să îndreptați lucrurile. Faceți o comisie de oameni respectați în sat, și cu tact, mult tact, strîngeți cotele care mai sînt de strîns, de la cei care au fugit de pe arie. Aveți grijă cum intrați în curțile oamenilor și cum vorbiți.

VASILE *(sumbru)* : Cu chiaburii, însă, nu intrăm în discuție. Pe chiaburi îi executăm la sînge.

NICULAE : Succes în noua duminică muncă și felicitări. *(Îi strînge mîna și iese.)*

VASILE *(cître plutonierul Moise, care era dincolo de ușă)* : Tovarășe Moise ! PLUTONIERUL : Să trăiți !

VASILE : I-ai adus, mă ?

PLUTONIERUL : Sînt aici. Așteaptă.

VASILE : Bagă-i înăuntru și stai afară. *(Intră Năstase Rădulescu-bătrînul, și fie-său, Dan. Au privirile grele de ură, dar sînt semeți. Se privesc în tăcere.)* Luați loc. Luați loc. Avem ceva de vorbit.

NĂSTASE : Nu putuși să aștepti pînă mîine ? Crezi că nu știm noi de ieri seară, înaintea ta, că a venit ordin să te pună pe tine moț ? Nu era nevoie să ne chemi aici chiar îndată, puteai și tu să mai aștepti trei-patru zile, să nu ridă lumea de tine.

VASILE : M-am gîndit și eu să aștept o zi-două, dar pe urmă mi-am zis că am așteptat destul. Nici nu știți cît am așteptat și cite am înghițit, de cite



ori era gata să mă dau bătut și să fug din sat. Acuma am pus mîna pe voi.  
NĂSTASE (disprețuitor) : Și ce-o să faci ?

(*Vasile se apropie și îl plesni pe bătrîn atît de năprasnic peste față încît îl răs-turnă pe podea cu scaun cu tot.*)

VASILE : Sări, domnule Dan, să-ți aperi tatăl căzut la pămînt. Aveai un cuțit, nu-l mai porți la tine ? (*Dan avu sca-unul în mînă și-i dădu în cap lui Vasile cu el. Căzură amîndoi, dar imediat Vasile se ridică, în timp ce Dan se zvîrcolea pe jos. Vasile îl lăsă pe acesta, îl ridică pe Năstase, și-l puse pe scaun. Bătrînului îi curgea sînge din nas, i se făcuse cămașa roșie.*) Închină-te la Dumnezeu, ai să mori pe-acolo pe unde am să te trimit eu, și din avere și din tot ce ai tu o să se aleagă praful. N-am să dorm ca lumea pînă n-am să vă stîrlesc pe toți din rădăcină, dar o să încep cu tine, ca rudă ce-mi ești... (*Plutonierul Moise intră.*) Cine ți-a dat voie să intri fără să bați în ușă ? Afară ! (*Apoi se calmă.*) Stai ! Ia-i pe ăștia, pe amîndoi, și cu Arghirescu mergi cu ei acasă, să plătească o sută optzeci de mii

de lei impozit. Să se cerceteze pe urmă exact cit pămînt au, și îi dăm în judecată pentru că au indus în eroare Sfatul popular. Fiind chiaburi înrăiți și periculoși, îi trimiți pe urmă cu escortă la raion, pe bază de declarații de la toți pe care i-au omorît ăștia cu măciucile în viața lor. (*Dan nu-și revenea după lovitura primită.*) Mi-a spus cineva că așa trebuia să-ți fac cînd ai scos cuțitul la mine în casă, după ce ai plesnit-o pe nevestă-mea, dar nu m-am gîndit. Să dai tu în nevesta mea... (*Și-i dădu o palmă, de-l lungi iar.*) Dă-i ăștia afară să se spele, să nu-mi facă mie bilci prin sat cu sîngele lui puturos pe cămașă. (*Și-l arătă pe bătrîn.*)

DAN : Vere, fă-ne tu nouă cel mai mare rău pe care poți să ni-l faci, că dacă venim noi și cădeți voi, să nu-ți pară rău că nu l-ai făcut.

VASILE : Fii liniștit în privința asta, n-o să-mi pară rău de nimic, și-o să mă străduiesc de așa manieră încît piatră pe piatră n-o să mai găsiți cînd o să vă întoarceți. Dacă o să vă mai întoarceți ! (*Și făcu semn din cap plutonierului să fie scoși afară de-acolo.*)

## Tabloul 7

*La cîteva săptămîni după treieris, Moromete se pomeni din nou în pridvor cu prietenii săi. Costache al Joachii era atît de tulburat, încît dacă nu l-ar fi văzut șchiopătînd, Moromete nu l-ar fi recunoscut.*

MOROMETE : Ce e, mă Costache ?

COSTACHE : Bă Ilie, e rău, mă ! M-am certat cu-al lui Gogoasă și ăla a spus că am împărțit grîul cu el ca să dau cotă mai puțină.

MOROMETE : Păi nu erea, măi Costache, nevoie să spuie ăla, toată lumea știe, că ai avut tu grijă să vorbești. Ei și ce ?

COSTACHE : A venit Vasile al Moașii, noul președinte, cu căruțele, și mi-a luat grîul din pod !

MOROMETE : Tot ?

COSTACHE : Aproape tot.

MOROMETE : Fugi, că minți !

(*Se lăasă o tăcere, care confirma că și celorlalți li se întîmplase același lucru. Asta nu era bine. Ce era cu Vasile ăsta ?*)

COSTACHE : I-a luat și lui Matei, care a împărțit cu soră-sa. (*Deși Matei era de fată și ar fi putut să spună singur. Dar Matei nu zicea nimic, nu-i mai ardea să se răstească la nimeni.*) ...Zice

că nu s-au făcut bine calculele cînd era Plotoagă președinte.

MOROMETE : Păi, nu s-or fi făcut !

COSTACHE : Nu s-or fi făcut, și ce, vine el acuma, să le facă el ?

MOROMETE : Uite că vine.

GIUGUDEL (*intrînd pe poartă*) : Nu scapi nici tu. (*Giugudel are un glas de parcă ar fi vrut să spună că a sunat, în sfîrșit, ceasul și pentru Moromete, care pînă acum a fost mereu ferit de loviturile pe care alții le-au tot îndurat.*) ...Niculae al tău nu mai e la Pălămida, l-au scos de-acolo, și nu la bine l-au trimis.

MOROMETE : De unde știi tu ?

GIUGUDEL : I-au făcut ăștia pe-aici un raport, că din pricină că n-a îndrumat bine munca s-a înecat unul, Gheorghe, ginerele lui Trafulică... Că, adică, el l-ar fi înecat pe ăla. Așa s-au laudat ei, o fi adevărat sau n-o fi adevărat, că pe baza raportului lor l-au scos pe Niculae, fapt e că l-au scos...

MOROMETE : Mi-ar părea bine dacă ar fi așa. Nu era locul lui acolo, cot la cot cu toți neisprăviții.

MATEI DIMIR : Vorbele astea să nu le mai spui. (*Foarte îngrijorat.*) „...Dacă vă mai prind că vă adunați la Moromete și vorbiți tot ce vă trece prin

cap, cu regret o să iau măsurile necesare și o să vă închid gura“.

MOROMETE : Cine a spus asta ? Vasile ?  
MATEI DIMIR : Nu. *(Din glasul lui se vede că nu vrea să pună aceluia în spinare chiar și ce n-a spus.)* Nu, unul pus de el. Unul care poate s-o și facă.  
MOROMETE : Adică ?

*(Fruntea lui Matei se încreți în sus : dezvăluirea pe care o va face va confirma exact ceea ce Moromete ar vrea să nu creadă.)*

MATEI DIMIR : Șeful de post !

MOROMETE : Cui, mă Matei ?

MATEI DIMIR : Lui Giugudel.

MOROMETE *(izbucind)* : Și, adică cum, să nu mai vorbim ce ne trece prin cap ? !! Adică cum, el când vorbește, vorbește despre ce îi trece prin altă parte a corpului ?... Adică cum, el crede că mi-e frică mie de ce-o vrea el să-mi facă ? Măcar că și ăla, Vasile, dacă i-a spus el, el crede că stă mult acolo, dacă nu lasă lumea în pace ! ?

COSTACHE : Nu știu ce crede el, dar văz ce face !

GIUGUDEL : Degeaba zici tu că îți pare bine că Niculae nu mai e acolo. În tot cazul, trebuie să recunoști că atita timp cât era el acolo mai puteam și noi să vorbim ce vrem.

MOROMETE : Nu-l înjurați voi pe toate drumurile pe Niculae, că ce păzește acolo ? Ba chiar ziceați că în locul meu nici nu l-ați mai primi în casă.

COSTACHE : N-am zis noi, Nae a zis.

GIUGUDEL : Și ce... mă-si ! O să murim de două ori ? *(Și prin glasul lui bilbiit răzbătu brusc un adânc dispreț, care dezvăluie tuturor, parcă sub o lumină neașteptată, că dincolo de firea lui pașnică și de bilbiiala lui se ascundea un om care nu s-ar fi lăsat cu nici un chip, chiar cu prețul vieții, să-i pună cineva piciorul în șale și să-i rupă spinarea.)* ...Să trăiască ei, să-și aresteze pe urmă mamele și copiii, după ce s-or aresta între ei și n-or mai avea pe cine să aresteze.

*(Își mișcă oasele și parcă se trezără dintr-o încordare supremă, de care însă nu știuseră nici ei. Se uitară unii la alții cu privirile încărcate de viață, parcă ar fi fost oameni tineri. Redeveniseră senini, își răsuciră țigări și începură să fumeze, ca și când declarația lui Giugudel i-ar fi eliberat de o povară.)*

MATEI DIMIR : Ei, ia spune, Moromete.

Spune, mă, fir-ar să fie ea a dracului de situație, că eu credeam că dacă am îmbătrânit o să aibă grijă feciorii de mine și n-o să fac altceva decât să

umblu de colo pînă colo și să beau tutun. Nu ne lasă, mă, să trăim, iar ăștia tinerii, te uiți la ei și vezi după ochii lor că nu înțeleg nimic. „Bă, zic, pământul, ce faceți ?“ „Ce să facem ?“ „Cum ce, vi-l ia, orbilor, voi nu vedeți ?“

MOROMETE : Pînă la ultima clipă, Matei, pînă la cea din urmă suflare, trebuie să te zbați și să dai din mîini. Și cine nu-și dă seama de asta e și el un orb. Asta e ! Și mie, în loc să-mi pară bine, nouă, la toți, să ne pară bine că băieții ca Niculae al meu sînt acolo și feresc lumea de rele, atît cît se poate, cît e omeneste posibil, ne apucăm să-i judecăm că de ce n-au făcut și n-au dres. Parc-ar fi ei vino-vați și ar fi adus ei vîntul care trece, uite-așa, dintr-o parte a lumii spre alta, care își vedea de treburile ei cum își vede omul de-ale lui pe cer senin. Eu am stat cu el de vorbă. El are credința asta, că lumea, așa cum era ea cînd a deschis ochii pe pămînt, nu e bună, și trebuie schimbată. El n-a văzut, săracul, că lumea asta am fost eu, eu l-am oprit să mai meargă la școală, mi-a luat Dumnezeu mințile, am crezut că o să-mi aduc băieții îndărăt și am strîns bani, n-am mai putut să-l țin. N-am reușit, cu toate că m-am străduit... E adevărat, Giugudel, de unde știi ce spuseși tu de Niculae ?

GIUGUDEL : E adevărat, absolut. L-au scos de-acolo.

MOROMETE : Ei, uite, să mai vie vreun prost care se crede mai deștept decît alții, care nu mai poate de bine și vrea ca toată lumea să-i aducă lui toate avantajele la nas, și să zică : „Ho, păi Niculae ăsta al lui Moromete, cum putea el să admită să se întimpe pe arie ce s-a întîmplat ?“ Poftim, acum nu mai e, de ce nu se duce el în locul lui, să îndrepte lucrurile ? E lesne să stai la tine acasă și să pretinzi altora să facă și să dreagă. Și tu, ce să faci ? Măcar dacă ai fi o minte cinstită și ai recunoaște că nu te pricepi la politică, sau ai altă credință, și că, prin urmare, orice ar fi făcut Niculae ție nu ți-ar fi plăcut, fiindcă de fapt toată credința lui ție ție se pare greșită. Ei, nu mai spune ! Și a ta care e ? Dacă o ai, pune-ți pielea la bătaie pentru ea, nu pretinde doar altora să renunțe la a lor.

MATEI DIMIR : Cine zicea ?

MOROMETE : Cine să zică ? Biznae !

Mie îmi pare bine, chit că ai dreptate, Matei, ani de zile ne-a mai ferit și pe noi de una și de alta. Dar îmi pare rău că băiatul o să sufere. Ți-nchipui ! E tînăr, și ce-o să facă el de pe margine, cu credință în el !

COSTACHE : Și ce facem noi acum, Moromete ? Așa e, Niculae o să-și gă-



sească el drumul pierdut, dar noi ce facem? Stăm așa, să ne ia bucatele din pod? Ce-ar fi să mergem toți la Vasile ăsta și să vorbim cu el?

MOROMETE: Bucatele, n-ar fi nimic. Îți ia o parte, două părți îți mai rămân. Pe mine, chestia asta cu cotele mă lasă absolut rece, chit că alții umblă cu gura căscată prin piețele Bucureștiului și-ar vrea, cu un sac de zarzavat, să cumpere un aparat de radio. Mie mult mai rea mi se pare ideea că Vasile nu din capul lui i-a spus șefului de post să ne amenințe. De-aia eu zic că nici nu trebuie vorbit cu Vasile.

MATEI DIMIR: Dar cu cine?

*(Moromete trase adînc din țigară, se posomorî și începu să-i contemple fumul albastru care ieșea din ea pe la ambele capete.)*

MOROMETE: Vasile, e greu să stai de vorbă cu el, el știe una și bună, că trebuie să se aleagă praful de tot ce-a însemnat cît de cît ceva în satu' ăsta, și așa o să și facă, să țineti minte de la mine.

COSTACHE: Cu cine, atunci, Moromete, să vorbim?

MOROMETE: De pildă, cu Isosică!

COSTACHE: Crezi tu că ăsta a făcut cuiva, vreodată, un bine?

MOROMETE: A făcut, prin faptul că n-a făcut rău! E o chestiune aici: de ce l-a ajutat el pe Vasile ăsta să ajungă el președinte, și nu l-a apărât pe Plo-toagă, care față de Vasile era un om de înțeles, cu toate că mai striga și el, hă, bă! Eu l-aș întreba!

COSTACHE: Vrei tu să vorbești cu el!?

Vorbește, Moromete: îndărăt ce mi-au luat n-or să-mi mai dea ei, dar să nu vie să-mi mai ia!

MOROMETE: Asta e, și-o să mai mă gîndesc eu ce trebuie făcut, n-o să mă doară gura să vorbesc și cu Vasile ăsta. Da, dar eu mă tem de altceva!

*(Și se ridică de pe pridvor, acuma pe deplin senin și cu expresia aceea de tine-*

*rețe revenindu-i pe deplin în privire. Avea în luminile ochilor luciri care erau parcă reflexe îndepărtate ale unor teritorii care nu se vedeau. Începu să coboare scările pridvorului și o luă încet spre grădina, lăsîndu-și, fără să le spună cît lipsește, musafirii singuri. Rămase la distanță și începu să se uite stăruitor peste drum.)*

MATEI DIMIR: Hai, bă Moromete, vino încoace și spune-ne!

*(Moromete se smulse parcă cu greu din contemplarea a ceea ce văzuse el că se întimplă pe drum și se întoarse.)*

MOROMETE: Mă, urît tată a mai avut și băiatu' ăsta al lui Stancu Tumbii. *(Pe deplin detașat de tot ceea ce vorbise mai înainte.)* Are un ochi care parcă îi cade în gură.

MATEI DIMIR: Și ce... mă-si ne arde nouă de ochiul lui Stancu Tumbii?!

MOROMETE: Mă tem de altceva. Cînd lucrurile pornesc de se dau de-a rostogolul la vale, ele nu se liniștesc pînă nu ajung jos și n-au unde se mai rostogoli. Ce putem noi împiedica? Lumea asta se ține ea pe picioarele ei, sau primului nebul care îi vine în minte s-o dea peste cap, o dă?! Asta e întrebarea.

MATEI DIMIR: Hai, bă Moromete, vorbește cu ei, măcar vezi ce zic, nu da îndărăt, că am vorbi noi, dar tu știi mai bine, de la Niculae, cum să-i iai.

GIUGUDEL: Așa e.

*(Moromete, cu fruntea plecată, tăcea și fuma; nu dădea nici un semn că le auzea îndemnurile. Porni grăbit spre poartă.)*

COSTACHE: Hai, bă, să plecăm, că se face noapte.

*(Începură toți să coboare scările și o luară repede spre poartă, fără să se mai uite în urmă și fără să se aștepte unii pe alții.)*

## Tabloul 8

### Scena 1

*Soarele abia trecuse de vîrfurile salci-milor. Era o după-amiază de septembrie, cu lumină multă ca și în plină vară, dar cu căldură mai puțină. Responsabilul morii, Isosică, stătea într-o baracă, lingă moara care măcina. Pe baraca de scînduri scria cu păcură BIROU. În ea intra Moromete. Individul încerca să pună or-*

*dine într-o vraise de hirtii. Se uită lung la Moromete, fără să-l ajute să înceapă vorba.*

MOROMETE: Și mîine-poimîine, cînd Vasile o să te dea și pe tine la o parte și n-o să mai fii nimic, ce-o să te faci, Isosică? Acum ești aici, ai o leafă și ești și secretar de partid. Dar pe urmă? *(Nici nu se uita la el, își încrețise fruntea și scruta îngrijorat podeaua, ca și cînd Isosică ar fi fost fiul său)*

cel mare, a cărui soartă nu înceta să-l îndurereze. Contempla acest viitor nesigur și plin de amenințări, la care se referise, își duse mâna la flanelă, învăluindu-se parcă în tăcere, și începu să-și răsucescă și el o țigară. Iosică nu-l pîndise, dar îi dădu, cînd țigara fu gata, peste masă, să aprindă.)

ISOSICĂ : Ce s-a întîmplat, nea Ilie ? *(Iosică era la fel de îngrijorat, parcă, de soarta omului care venise la el, ca și cînd ar fi fost taică-său.)*

MOROMETE *(aparte)* : Și cînd te gîndești că ăsta o fi făcut raportul că Niculae l-ar fi înecat pe nenorocitul ăla de Gheorghe... Dacă l-aș întreba, ar beli ochii la mine că nu e adevărat, și mi-ar spune pe altul... *(Tare.)* Și-atunci, poți să-mi spui de ce te-ai speriat tu și te-ai dus acasă la Vasile, să-l ajuți să ajungă președinte ? Cum ai putut să faci o astfel de prostie, care o să te coste cît o să ne coste și pe noi, adică ceea ce știi și singur, ce amenințări ne trimite Vasile, dacă nu și mai mult, dat fiind că tu ești om tînăr și ai alte ambiții ?

ISOSICĂ : Cum să nu.

MOROMETE : Ei, de ce ? Sint curios.

ISOSICĂ : S-au încîrligat două lucruri, nea Ilie. *(Și se apucă și trase cu atîta precauție și atît de îndelung din țigară, încît după ce o luă de la buze și începu pe îndelete să povestească, minute în șir el vorbi cu fum în gură, care parcă nu sê mai termina.)* Primul lucru... *(Tăcu. Se întreba, poate, dacă să spună sau nu ceea ce se aștepta de la el. Se hotări : trebuia spus, din moment ce toată lumea putea gîndi că ar fi făcut, prin urmare, o prostie, așa cum o dovedea venirea aici, la el, a acestui om atît de respectat.)* Pe Vasile ăsta, eu l-am împiedicat cît am putut să nu iasă din curtea lui, dar el s-a dat la fund ca rața, și cînd a scos capul deasupra, a ieșit departe. Nu-ți spun ce cred eu, îți spun ce e. Aș fi luptat cu Vasile dacă ar fi fost numai atît. Dar mult n-aș fi luptat, fiindcă nu l-as mai fi putut împiedica, și aici se încîrligă prima situație cu a doua.

MOROMETE : Care ar fi prima ?

ISOSICĂ : Nu ți-a spus-o Niculae ?

MOROMETE : Nicidecum.

ISOSICĂ : Niculae e vinovat de ridicarea lui Vasile.

MOROMETE : Ei, nu mai spune !

ISOSICĂ : Da. Niculae l-a sprijinit pe Vasile contra noastră.

MOROMETE : Tot aia e.

ISOSICĂ : Nu e tot aia. Fiindcă ne-am fi împăcat noi cu Vasile, da' fără să-l împingem atît de sus.

MOROMETE : Crezi că v-ați fi împăcat ?

ISOSICĂ : Dacă i-aș fi dat pe Dan și pe tat-său pe mină, ar fi fost suficient, și cu asta s-ar fi terminat totul.

MOROMETE : Te contrazici.

ISOSICĂ : Stai să vezi. Sigur că problema rămînea în picioare, dar, așa stînd lucrurile, am fi căutat noi un alt Vasile cînd ne-am fi dat seama ce vrea Raionul și Plotoagă nu mai e bun, și nu ne-am fi pomenit noi, vrînd-nevrînd, cu unul care e pus pe fapte mari. Am fi știut cum să-l anihilăm pe Vasile al Moașii și cum să împingem în față un alt Vasile, care nu i-ar mai fi acoperit pe cei bogăți, dar nu i-ar fi trecut prin cap să dea în oameni ca dumneata.

MOROMETE : Și cum l-ați fi anihilat pe Vasile al Moașii ?

ISOSICĂ : Lăsîndu-l, de pildă, să facă el aici la noi o gospodărie colectivă : l-am fi susținut să fie el președinte. Nu ne-ar fi durut. Așa, acuma, o să facă în așa fel încît o să mă oblighe și pe mine să intru. O să intru cu un pogon. N-am încotro.

MOROMETE : Și crezi tu, Iosică, că e cel mai mare rău care te așteaptă pe tine de-aici înainte ? *(Zîmbi înveselit parcă de faptul că acela își vedea cu atîta blîndețe viitorul.)*

ISOSICĂ : Ce-aș putea să fac ?

MOROMETE : Nu te gîndești ?

ISOSICĂ : Nu.

MOROMETE : Mai e lume în sat.

ISOSICĂ : Nu înțeleg.

MOROMETE : Mai e lume în sat care să aleagă alt om mai cu scaun la cap decît pe Vasile ăsta. Singur ai spus că ai fi făcut tu rost de alt Vasile, dacă nu venea Vasile ăsta ! Fă acuma !

*(În acest timp, un individ se apropie de baracă și începu să tragă cu urechea, dar cu aerul că se află acolo din întîmplare.)*

ISOSICĂ : Acuma e prea tîrziu.

MOROMETE : Pentru că te gîndești la unul mai slab ca Vasile ! Gîndește-te la unul mai tare.

ISOSICĂ *(intr-un tîrziu)* : Vrei să spui că dacă nu-mi găsesc un alt om pe care să-l sprijin, și să-l sprijine și lumea, și să-l pun să se opună lui Vasile, eu să fie mai tare ca el, o să am și eu soarta lui Plotoagă ?

MOROMETE : Da' cum ?

ISOSICĂ : Vrei să-ți spun drept ? *(Cu un glas stîns parcă de o boare de tristețe.)* Așa e, așa trebuie făcut, și faptul că Vasile n-are de gînd să țină seama de oameni ca dumneata și recurge la amenințările care ți s-au transmis — și pot să spun că vor fi puse în practică, dacă vă mai adunați — mă îndreptățește să nu părăsesc



terenul. Al doilea : care să fie omul capabil să-l înfrunte pe Vasile ?  
MOROMETE (mirat) : Pe cine are de partea lui ?

ISOSICĂ : O să-și adune destui. Se găsească ! Găsești orice !

MOROMETE : Domnule, lumea asta, la care el le ia bucatele din pod, e cu el ? (Parcă stupefiat de faptul că Isosică tot nu înțelegea. Se lăsă iar o tăcere.)

ISOSICĂ : Vrei să spui că există cineva în sat care să facă același lucru, și totuși lumea să fie cu el ? ! (Isosică e uluit parcă și el că așa ar putea să fie gîndul lui Moromete.)

MOROMETE : Da' ce credeai că vreau să spun ? !

ISOSICĂ : Adică ? Fii mai clar. Te gîndești la un om anume ?

MOROMETE : Se înțelege de la sine.

ISOSICĂ : El, cine e ?

MOROMETE : O să ți-l spun eu. Nu sînt sigur... Adică, nu că nu sînt sigur. Nu știu. N-am mai stat de mult de vorbă cu el. După ce stau cu el de vorbă, o să-ți spun cine e...

ISOSICĂ : Mă faci curios, pe cuvîntul meu ! Spune-mi-l și mie ! Asta ar fi chiar prea de tot, să existe un astfel de om și eu să nu mă fi gîndit la el. (Moromete, drept răspuns, se ridică. În clipa aceea, spionul de-afară se îndepărtă rapid. Celălalt ieși pe după biroul său și îl însoți pînă ce ieșiră din curtea morii, care era, ca de obicei, plină de căruțe, de vite și de oameni. Se auzea de departe zgomotul valțurilor, iar de alături cel al motorului, care cînta ca un cuc prin coșul său înalt, asemănător unui fluierici uriaș, de copii, făcut din salcie. Parcă ar fi vrut să spună că iată ce vesel și plăcut e la moară.) E membru de partid, omul la care te gîndești dumneata ?

MOROMETE : Nu mai știu dacă e, de-aia spusei să vorbesc întîi cu el... Da' nu-ți terminași vorba, cu Vasile. Ce metode zici că vrea să folosească ? Nu există decît o singură metodă, ordin general de intrarea tuturor în gospodărie, și cu asta scoteala ciobanului e achitată !

ISOSICĂ : Asta ar fi prea simplu.

MOROMETE : De ce, prea simplu ? (Privi nedumerit drept în ochii lui Isosică.) E pămîntul meu, nu ? Plătește-mi-l, dă-mi bani pe cît costă, fiindcă și eu l-am plătit cu munca mea, și pe urmă n-ai decît să-l iai și să treci peste el cu tractoarele. Și cine nu vrea să-l vîndă, să-l muncească în colectiv. Simplu ca bună ziua.

(Isosică se uită la el cu un suris care îi deschidea în mod ciudat chipul, în ge-

neral senin, dar care suridea rar și tră-săturile nu-i erau învățate ; parcă era alt om, mai tînăr și mai atrăgător decît se putea ghici.)

ISOSICĂ : E clar. (Fără cea mai mică umbră de ironie.) Așa o să se facă !

(Moromete clătină din cap în fața evidenței, aruncă ceea ce îi mai rămăsese din țigară, scuipe subțire drept peste ea și plecă. Îndată își lăsă fruntea în pămînt și mersul i se încetini. Era mersul lui cînd se gîndea și cînd nu mai vedea nimic în jur. Isosică se întoarse în biroul lui. O femeie care, ajutată de un țăran, încărca saci într-o căruță, îl strigă, oprindu-se din treabă.)

FICA : Ilie ! Ilie ! (Îl strigase numai de două ori și nu prea tare, apoi tăcuse. Stătea dreaptă și aștepta ca el să audă cu întîrziere că numele lui fusese rostit de cineva, și nu într-un mod obișnuit, ci așa cum fac cei care au dreptul, după ce au ținut la tine o viață, să te cheme fără teamă de nimeni... Era sora mai mică a primei lui soții, una, Fica, femeie încă tînără.)

MOROMETE : Asta e o treabă pentru tine ?

FICA : De ce, Ilie ?

(Moromete începu să clatine din cap : nu se făcea.)

MOROMETE : Sînt lucruri care au rostul lor, și ce rost e asta să... Credeam că ai murit și tu, nu numai bărbatu-tău ! Mă, ziceam, aia o fi murit și ea, de n-a mai dat nici un semn că mai e pe lumea asta !

FICA : Aha ! Și m-ai îngropat și pe mine alături de el, și ți-ai văzut de treabă. Parcă mai cunoști tu pe cineva, de cînd ți-au fugit feciorii ? Las' că nici cînd veneam pe la voi nu prea te gîndeai tu la mine, dar o dată, de Crăciun și de Paști, tot ne mai vedeam noi. (În acest timp, Moromete nu-i aruncase nici o privire. Dar se uita ea la el.) N-ai îmbătrînit neam, ai ceafa dreaptă. Știu că ai trecut de cincizeci, dar nu știu cu cît.

MOROMETE : Nu cu mult. De minune : trăiești mult, veri după veri și ierni după ierni, și cînd te uiți în urmă, vezi că n-ai decît cincizeci și ceva de ani. Orice-ai zice, nimeni nu te împiedică să te gîndești că mai poți trăi pînă la optzeci.

FICA : Am auzit că tu și Catrina vă aveți ca la douăzeci de ani, ea a vrut să te lase, tu ai alergat cu parul în mîna după ea pe după casă... Cică te-ai prefăcut bolnav, așa e ? (Rise scurt.)

MOROMETE : Așa e !

## Scena 2

FICA : Ei, ce-ți pasă ! Fi-tu Niculae e bine, Ilinca, am auzit că o să se mărite și ea ! Numai Paraschiv, săracul, e bolnav. De ce, nu-i dai și lui niște bani, să-și ia doctorii ?

MOROMETE : I-am dat, Fico, crezi că am așteptat să ne întâlnim noi ca să-mi dai tu ideea ?

(*Muicrea însă nu-l urmărise chiar cu toată atenția, și s-ar fi zis că nu prea îi păsa ei de soarta lui Paraschiv.*)

FICA : Arăți bine, dar nu ești vesel ! De ce ? Crezi că mai ai tinerețea în față, să te zbați din pricina unuia sau altuia ? Care cum și-a așternut, așa să doarmă !

MOROMETE : Crezi că nu mai pot eu de inimă rea, Fico ? Zic și eu, că mă întrebași.

FICA : Asta e norocul tău : ai minte de om tânăr, altfel ai fi murit de mult, după cite te știu eu.

MOROMETE : De ce zici tu asta ?

FICA : Așa ! (*Omului care o ajuta.*) Înhamă caii la căruță și du-te acasă. Eu vin pe jos. (*Avea în ea ceva ocroțitor, această femeie. După dinții întregi, care i se vedeau când vorbea, nu părea să fi trecut de mult de patruzeci de ani, iar de departe arăta și mai puțin, fiindcă statura ei semăna cu a unei fete. Era îmbrăcată toată în negru. Se întoarse către Moromete, luindu-și o traistă din căruță și punând-o pe umăr.*) Așa ai fost tu bun și nu ți-ai ridicat, de când te știu eu, ochii la o muieră. Ai avut două, pe soră-mea, săraca, pe care ai omorât-o, și pe Catrina, care o să te omoare ea pe tine, cu zile, dacă n-o gonești de-acasă. sau dacă nu fugi tu. Ia să te fi uitat, și ai fi văzut că n-ai fi îndrăznit să te lase singur și bolnav în pat și să-ți scapere ochii ăia veni-noși de bucurie că ai să mori. E nebună, să știi de la mine, să-ți aduci aminte !

MOROMETE : Eu zic că n-o să mă lase Dumnezeu să mă canunesc când n-oi mai putea.

FICA : De ce să nu te lase ? Parcă Dumnezeu are milă de ăl bun și îl pedepsește pe ăl rău ?

MOROMETE : Da' cum crezi tu că e ? !

FICA : Uneori e și după păcate, dar altele nu e ! Al meu, după cite bătaii mi-a tras, ar fi trebuit să se canunească și el nițel când l-a luat Dumnezeu. Nu s-a canunit neam, a murit întâmpinat.

MOROMETE : Era acasă ?

FICA : În pat. Venisem de la cimitir și pusesem cușnița cu colaci de grindă. Mi-e foame, zice, și îl văd că se ridică și întinde mîna sus să ia cușnița. A ! a făcut, și gata ! Hai, mergi ? (*Și ieșiră din curtea morii.*)

*Un drum de țară. Moromete avea aerul că merge și el acasă, cu toate că satul lui era în urmă, nu înainte. Stătea mereu cu fruntea puțin plecată și nici acum nu întorcea privirea, să se uite măcar o dată la muieră, deși din spusele lor se înțelegea că n-o mai văzuse de multă vreme... Roșul asfințitului aurea porumbul înalt de o parte și de alta a drumului.)*

MOROMETE (*într-un târziu, ca pentru sine*) : Că s-ar putea ca muieră asta a mea să-mi facă și să-mi dregă, admit. Dar că pe soră-ta Rada aș fi omorît-o eu, pe asta de unde ai mai scos-o ?

FICA : Astea sînt locurile noastre. (*După o pauză.*) Ai omorît-o după ce l-a făcut pe Achim. Mi-a povestit, pe patul morții.

MOROMETE : Ți-a povestit ?

FICA : Da, mi-a povestit.

MOROMETE : Hm !

FICA : Mi-a povestit și altele, nu numai asta !

MOROMETE : Ei, ce vorbești ? !

FICA : Săraca, n-am să uit pînă oi muri cum s-a întors ea acasă și a venit la mine să-mi povestească cum ai dat tu peste ea în plină zi pe miriște, la capătul locului tău din Pămînturi. Uite, pe-acolo ! (*Arată cu mîna spre stînga, în depărtare.*) Era un stejar pe-acolo, a îmbătrînit și s-a uscat. Știi cum te-a poreclit ea atunci ? Nu ți-am spus nici pînă acum ! (*Moromete nu răspunse și citva timp muieră nu tulbură nici ea tăcerea cîmpiei. Fica se așeză jos.*) ...Mă dor picioarele, Ilie.

(*El rămase în picioare privind peste cîmp.*)

MOROMETE : Hm ! În acest ceas al vieții mele, trebuie să aflu despre mine lucruri pe care n-am avut timp să le aflu atîta amar de vreme ! Cincizeci și ceva de ani nu sînt o glumă, ei, uite că tinerețea ta tot mai e aproape de mîntea cuiva, ca și cînd ar fi fost ieri.

FICA : Stai, Ilie. Lumea care m-ar auzi și te cunoaște nu m-ar crede. (*Mirindu-se parcă pentru înția oară de ciudățenia faptului.*) Te-a poreclit Mutul. Nu vorbeai, neam ! Pe urmă, cînd v-ați luat și te-am cunoscut și eu, am văzut că așa era. Te uitai la mine, te uitai la ea, te uitai la tata, la orice te uitai, nu ziceai nimic. N-aveai darul vorbirii ! Da' ce mustată frumoasă aveai și ce subțirel arătai ! Nici acumă nu ești gras, dar ți s-au adîncit ochii. Era nebună, săraca, după



tine, din prima zi am văzut-o că-și pierde mințile. Nu trebuia să te uiți la ea! Dacă nu te uitai, ar fi găsit și ea, acolo, un creștin de la Dumnezeu, și poate ar fi trăit și acum!

**MOROMETE**: De ce să nu mă fi uitat?!  
*(Cu o voce înăbușită, și de astă dată întoarse capul și privirea lui se încrucișă, plină de nedumerire, cu aceea, sigură, a muierii. Și-o retrase însă în clipele următoare.)*

**FICA**: Nu înțeleg nici azi. Tocmai asta e, că nu te-ai uitat la ea. Iar ea știa și rîdea. „Nu se uită la mine, îmi zicea, dar nu-și ia ochii de pe mine“. Adică vrea să spună că te uiți la ea fără s-o vezi, n-o vezi că e urită și prăpădită, dar te uiți tare, n-o slăbești din ochi... „Ei, de ce?“ — o întrebam. Nici ea nu știa să spună, dar știa de ce. Trei copii i-ai făcut, pe urmă, unul după altul, ca un berbec care nu alege oaia frumoasă.

**MOROMETE**: Cît era ea plină de viață în ea, așa de nepricepuți și de seci la minte i-au ieșit copiii. De unde rezultă că speranțele pe care le pui în copii mai bine să nu le pui deloc, că e mai bine.

**FICA**: Ți-e gândul tot la ei. Degeaba zici că nu ești ăla care nu mai poate de inimă rea. *(Nu era dezamăgire, dar nici compătimire în glasul muierii. Umerii lui Moromete rămăseră nemîșcați.)*

**MOROMETE**: Da. Așa e! Ce poți să faci? Ni se pare că putem să nu ne gândim. De fapt, e mult mai rău: nu ne gândim, dar suferim. Ni se apleacă umerii fără să știm de ce. Și abia din cînd în cînd ne dăm seama. *(Tăcerea care se așternu între ei deveni parcă nemîșcare, ca și cînd totul s-ar fi oprit, și gânduri, și sentimente. Copacii îndepărtați se topeau în aburul plin de culori al asfințitului.)*

**FICA**: Hai, Ilie, să mîncăm porumb!  
**MOROMETE** *(tresărînd)*: Hai, să facem și treaba asta, că pe celelalte le isprăvirăm.

*(Mujerea făcu un foc și puse porumb pe el.)*

**FICA**: Ilie, ai bea și-o gură de țuică?

**MOROMETE**: Mă, Fico, păi tu nu știi?

**FICA**: Ce!?

**MOROMETE** *(cu regret)*: Mie nu-mi place băutura.

**FICA**: Ei, zău!?

**MOROMETE**: Nu-mi place băutura, ca pisicii untura.

**FICA**: Acuma tu glumești, dar pe vremea aia chiar că nu-ți plăcea. Toți ne miram. Om, la nunta lui, să nu pună el băutura pe limbă!

**MOROMETE**: Așa, un strop, tot am băut eu!

**FICA**: Atît. Să trăiască ginerele, să trăiască mireasa, să le dea Dumnezeu copii, să trăiască socrii și să le dea Dumnezeu sănătate! Pe urmă să trăiască nunii mari, frații, surorile, verii! Nimic, el tot cu ceașca aia în mîna stătea. „Da' bea odată ceașca aia, s-a înfuriat mama, bărbat ești tu sau ce ești?“ Și atunci ai băut-o și te-ai strîmbat, ții minte ce-ai spus? „Ce obicei or mai fi avînd și oamenii, să bea porcărie de-asta!“ „Ei, taci, au strigat toți, a vorbit popa-n biserică. Nu vrei să ne spovedești, părințele?“ Mi-a plăcut de tine, Ilie, de-atunci *(deodată, cu un glas atît de înfiorat încît semăna cu al unei fete îmbătate de dragoste)*, uite, îți spun, așa de mult, că dacă n-aș fi fost așa mică în anul ăla cînd muri soră-mea, nu m-aș fi uitat că eu aș fi fost fată mare, și tu, cu trei copii, care mi-ar fi fost nepoți! Ți-aș fi trimis argint viu, să-ți ia mințile, și să te însori cu mine!

*(Moromete ascultă parcă la pîndă această declarație, ca și cum o așteptase, și acum vedea, tăcînd, că fusese bine făcută, apoi se miră.)*

**MOROMETE**: Da' cîți ani aveai tu atunci? *(Și avu o astfel de intonație în glas încît ai fi crezut că muierea nu spunea adevărul. Ea nu răspunse, luă un porumb de pe foc și-i dădu lui Moromete.)*

**FICA** *(șoptînd, într-un tîrziu)*: Dragostea face pe om mai deștept. Nu zic că din pricina ta n-am ținut la bărbatu-meu, după ce m-am măritat și eu și-am făcut copii. Țineam la el, avea inimă mare și nici prost nu era. Dar cînd mă gîndeam la tine, parcă mi se făcea ziuă în cap. Te vedeam o dată, de două ori pe an și-mi ajungea, și cu toate că niciodată nimeni n-a știut ce simt eu, bărbatu-meu a știut, dar murea să afle cine e. Fiindcă vedea. Și atunci, ca prostul, cum fac toți cînd se îmbată, venea și mă lua la bătaie, sau invers, ca să poată să mă bată se ducea mai întîi să se îmbete. Mai rău era că pînă la urmă, cînd ai început să te schimbi, cînd ai început să vorbești, mi-am dat seama că te-am ghicit eu bine, ca și soră-mea, săraca. Tu nu vorbeai, la început, din pricină că erai prea tînăr, dar ochii tăi se uitau și vedeau lumea. N-aveai glas, dar te gîndeai! Și cînd ai început să ai, au văzut și alții ce văzusem eu, un copil.

**MOROMETE**: Te apucași să-mi spui că eu am omorît-o pe Rădița. *(Pe deplin senin și netulburat.)* Adică, cum? Eu știu că a fost ceva cu moartea ei, dar n-am putut să-mi dau seama ce, n-am avut cum, știu că n-a suferit de ceva

anume. Ți-nchipui că eu, cu mîna mea, nu i-am făcut nimic. N-o să te apuci să susții un astfel de lucru.

FICA : Ba i-ai făcut. *(Se scurg între ei minute lungi de liniște.)* I-ai făcut, Ilie. *(Repeta fără reproș și chiar fără prea mare interes. S-ar fi zis că nu-i stătea prea mult pe inimă nici soarta pe care a avut-o atunci sora ei.)* Nu pot să te învinuiesc, Ilie. Oamenii nu prea țin la viață, o pierd din te miri ce! Soră-mea a murit fiindcă n-a avut răbdare să iasă din lehzuzie, cu toate că nu mai era o fetiță care să nu știe ce trebuie și ce nu trebuie să facă o muiere care naște, cită vreme trebuie să se ferească... S-a întors cu spatele la noi, și zice: „Fico, dă-mi un cui“. „Un cui? Ce-ți trebuie?“ „Îmi trebuie mie!“ În timpu' ăsta, sîngele picura din ea în oala de sub pat... Pe urmă, ai venit tu, cu sanitarul. Ce să priceapă un sanitar! Cînd am întors-o, nu mai avea viață în ea. Sanitarul zice: „Ia uite, are un cui înroșit în mină“. Și cînd ne uităm, alături de căpătii, trei măsele cu șip-cile mari însingerate. Și le scosese singură din gură, cu cuiul.

MOROMETE : A zis și ea așa, ca un gînd care-i venise. Ca să moară liniștită. De la început i-a fost rău, după ce l-a făcut pe Achim. Era cam nebună soră-ta, de s-a apucat să-ți ceară un lucru ca ăsta.

FICA : Uite-așa de mari erau măselele, cu cite trei șipci. Nici una nu era stricată. S-a mirat și sanitarul. „N-am mai văzut una ca asta“ — zice. Mai ți-aduci aminte? Pe urmă, repede, te-ai însurat...

MOROMETE : Ce puteam să fac? Cine să fi avut grijă de cei trei care erau mici? Iar asta, Catrina, nici ea n-a avut mai multă, și toată viața i-a fost frică de ei, să nu mor eu și să n-o arunce ei pe drumuri! Că, adică, dacă nu-i trec casa pe numele ei! Mîncă-o-ar pămîntul de casă!

*(Între timp muierea puse sticla în traistă și se ridică.)*

FICA : Nu te mai gîndi la băiatu' ăla al tău, care și-a găsit drumul lui. Eu trebuie să plec, Ilie. Să nu mă apuce noaptea pe drum.

## Scena 3

*Moromete rămase singur. Prin porumbul foșnind se auzi o săritură elastică, fără zgomot, doar fișitul fusteii tulbură liniștea zilei de vară. În lumina mare a amurgului sîngeriu apărură Rădița. Din*

*cealaltă parte, țîșnind ca o pisică, s-o întimpine, o fată.*

FICA (fetiță de 12 ani) : Ce e cu tine, unde fuseși? Flăcăul ăsta te-așteaptă aici de-aseară, și tu umbli pe drum fără nici un rost.

*(Rădița nu zise nimic, dar părea veselă. Își luă de pe cap barișul și începu să-și pieptene părul negru, lung. Era subțirică și înaltă și pulpele picioarelor ei erau mari și arse de soare.)*

FICA : Unde te duci, de te gătești așa?

RĂDIȚA : Trebuie să mă duc. *(Cu un astfel de glas că se făcu deodată liniște. Cîntă.)* „Vine moartea prin grădina / C-un pahar și c-o lumină“. Fico, dă-mi un cuțit.

FICA : Da' ce-ți trebuie?

*(Rădița nu răspunse, o văzură însă cum asculta, cu privirea mare și cu urechea întoarsă ușor spre afară. Din depărtare, din naltul cerului, veneau peste porumbiște, abia atingînd auzul, strigăte rare de giște, puse pe călătorie îndelungată. Strigătele lor însă nu erau țipete, ci semne sigure și liniștite de recunoaștere, să se audă doar între ele, să nu li se destrame șirul, să anuște pe cocorul bătrîn și știutor care le conducea că totul e bine în urmă și să nu se abată din înaintarea lui înceată și sigură.)*

*Fica, Moromete se uitară în zare. Într-adevăr, se apropiau plutind, alunecînd în formă de săgeată cu deschizătura largă, croncănînd rar, nu toți odată, ci în așa fel încit cîntecul lor să fie neînterupt. Rădița înfipse cuțitul în pămînt. Își ridică apoi privirea spre cocori, în timp ce cu degetul cel mare al piciorului drept începu să scurme stăruitor țărîna chiar alături de lama cuțitului. Păsările se apropiară, dar cînd ajunseră în dreptul ei, bătrînul cocor scoase deodată un țipăt pătrunzător de spaimă și zborul începu să i se clatine. În clipele următoare, el se întoarse pe cer și începu să se învîrtească în cerc, împreună cu tot cîrdul, deasupra capului fetei. Ea nu-și luă în acest timp ochii de pe cer, urmărindu-i cu o privire neclintită și limpede, și degetul ei nu înceta să scurme pămîntul alături de cuțit. Scoțînd un nou țipăt, de astă dată parcă de jale, bătrînul cocor rupse deodată cercul în care se rotea și făcu cale întoarsă, împreună cu tot cîrdul. Rădița îi urmări pînă nu se mai văzură, apoi smulse cuțitul din pămînt și se întoarse chicotînd spre soră-sa.)*

RĂDIȚA : Mă mărit. O să fiu fericită cu mutu' ăsta, cu toate că nu se știe cît. Ar fi trebuit să-mi cadă jos la picioare cocorul meu, dacă ar fi fost să mor de bătrînețe. Ei și? Nu m-a



întrebat nimeni dacă vreau să vin pe lumea asta! De ce mi-ar păsa când o să plec?

**MOROMETE** (se ridică): Atunci, să mergem. (Intrară patru flăcăi, cu pălării cu pene de păun înfipite în pamblică. Unul ținea în mână un brad cu un măr înfipit în vîrf.) Asta e Benogu, a murit în război, și acum uite-l că a înviat și a venit să fie cavaler la nunta prietenului său. (Intră un viorist și un grup de fete și flăcăi cu flori și spice legate în coronițe. Se apropie prin porumbul înalt.) Și-a cui zici că ești tu, creștino?

**RĂDIȚA**: A mamei care m-a făcut, păgînule.

(Focul de coceni ardea cu flăcări a căror culoare se schimba neîncetat, din galbenă se făcea violetă, din violetă, albastră, din albastră bătea în verde, asemenea porumbului pe care cei doi îl jupuiau și îl puneau alături pe jeratic să se coacă. În jurul lor, flăcăii și fetele jucau.)

**MOROMETE**: Mă duci la tine acasă, s-o văd pe mama care te-a făcut?

**RĂDIȚA**: Ei, nu zău?! Păi ce-ai să vorbești tu cu ea, când de dimineață și pînă acum abia ai scos și tu trei cuvinte?... O să ridă mama de tine... Nu că mi-ar fi rușine cum arăți, o să creadă tocmai pe dos, că mi-ai sucit capul și nu-mi dau seama ce fac... Dacă vii, nu mai pleci, siliștene!... A, ce frige porumbu' ăsta... Eu îți coc ție aici cotolani, și tu nici nu te uiți la ce-ți dau... N-ai mîncat nimic de cînd ai venit aici peste mine, ia să te văd cum arăți cînd miști fălcile...

(Flăcăii și fetele se îndepărtară chiuind.)

**MOROMETE**: Apropie-te.

(Soarele coborîse dincolo de orizont cînd rosti el aceste cuvinte. Se ridică luna.)

**RĂDIȚA**: Mă arde focul.

**MOROMETE**: Mai e cineva pe cîmp?

**RĂDIȚA** (cu neliniște): Nu, n-a mai rămas nimeni. (Era ca și cînd ar fi fost părăsiți în pustietatea cîmpiei și n-ar mai fi putut să se întorcă acasă. El îi întinse mîna. Ea se apropie cu grijă, să nu se încurce în rochia mare de voal și în beteala care îi atîrna strălucind pe spinare, pînă jos la poale. Moromete o aduse lingă ei fără să facă nici o mișcare, apoi îi puse ușor mîna în piept și o împinse încet, dar fără revenire, pe spate. Se urcă deodată peste ea și o acoperi și chipurile li se întîlniră ca într-o apă, unul privind,

celălalt răsturnat, susținîndu-i privirea, și recunoscîndu-se unul în altul, uluiți. El îi puse mîna pe frunte și o apăsă ca și cînd ar fi vrut să-i vadă mai bine ochii ei strălucitori; se apropie și mai mult de fața ei, stăpînit parcă de o ezitare: nu știa cîruî impuls să se supună, celui sălbatic, care îl făcuse să se repeadă asupra ei, sau celui blind, pe care îl trezeau în el ochii ei cerînd ocrotire.) Nu te repezi (șopti), lasă-mă să-mi dau seama. Văd că te uiți la mine, lasă-mă să mă uit și eu, să înțeleg cu ce te-am zăpăcit și eu pe tine, fiindcă nu e numai ce vrei tu acum... Ei, ce este?... Sînt aproape de sufletul tău? Ești un flăcău singur pe lume?... De ce nu-mi răspunzi? Nu ești? La ce te gîndești? La mine? Sînt prima fată cu care te porți așa? Prima care ți-a luat glasul, sau așa o fi felul tău? (Ezitarea lui, ascultînd-o, cresc, și atunci o bucurie fără margini înflori pe chipul fetei. Ea îl apucă de gît și începu să-l sărute. Surprins, el se feri și scăpă de brațele care i se încolăciseră pe după grumaz, dar ea își ridică gîtul cu o vioiciune de animal parcă în luptă cu altul care ar fi vrut s-o omoare, și îl urmări acum fără nici o teamă de puterea și amenințarea lui.) Te simt, te-am ghicit (retrăgîndu-se), tu nu știi, sau vrei și tu să afli, și de aia te gîndești... ești singur, cu toate că ai surori și alte rude... și vecini... Eu sînt cu tine, și noi doi... pe lume... o să facem copiii noștri... M-ai văzut, ești al meu, te-ai uitat la mine și m-ai văzut... (Trupul ei tremura, de parcă știa ce-o să urmeze. Totuși, nu, fiindcă scoase un țipăt pe care numai spaima de a nu fi auzită o făcu să și-l înabușe, în chiar secunda cînd îi ieșise din gît. În clipa următoare, o strigă pe maică-sa, „mamă, mamă“, ca și cînd ar fi vrut s-o incredințeze pe cea care o nascuse că ea tot fetiță a rămas, cu toate că strîngea în brațe un bărbat care o și scosese pentru totdeauna, printr-un țipăt, din rîndul fetelor și o virise în cel al muierilor. Apoi cei doi se lungiră pe spate, cu capul în sus, privind luna. În acest timp, din depărtarea în care se topise, cîntecul viorilor revenea, o dată cu tot alaiul, clinchetul clopoțelilor de la ciomegele flăcăilor și chicotele subțiri ale femeilor. Cei patru flăcăi apărură la capătul lanului de grîu, și cel cu bradul, și jucau pe loc. Se opriră apoi. Așteptau. Se făcu tăcere. Rădița se ridică.) Cum, da' mama nu știe nimic... Dacă află tata, îmi rupe picioarele... (Și chicotea, ca și cînd acest lucru ar fi înveselit-o pentru ceva pe care numai ea îl știa.) Nu e rău să fii muieră și să te simți fată. Păcălești pe cineva, face să rizi.

(Fetele veniră și o luară pe Rădița. Moromete rămase singur în mijlocul câmpiei.)

## Scena 4

E noapte. Curtea Ficăi. La fântină, femeia scoate apă.

MOROMETE (în șoaptă): Fico... Ce faci tu ?

FICA (se întoarce speriată): Ce cauți aici, Ilie ?

MOROMETE: Tu ești de vină, am vorbit prea mult despre Rădița.

FICA: Nu poți să vorbești ce-ai vrea. Și tu te-ai gândit prea mult la copiii tăi.

MOROMETE: Rădița îmi spunea că o să ne facem copiii noștri și n-o să mai fiu singur pe pământ... (Intr-un târziu, văzînd că femeia tăcea.) Hm !... Ce bine că omul poate să doarmă.

FICA: De ce, ai dormit pe cîmp ?

MOROMETE: Închipuiește-ți tu, să te visezi tînăr... Da' chiar tînăr, ca și cînd ai trăi de la început. Cum vine asta ?

FICA: Înseamnă că te simți tînăr și ai mare chef să uiți de toate. Numai în vis poți să uiți complet...

MOROMETE (tîrziu): Nu numai în vis.

FICA: Nu numai în vis, ce, Ilie ?

MOROMETE: Poți să uiți de toate. Uite, cu tine uit de toate !

FICA (șoptit): Nici nu știi ce bine îmi pare... (El se apropie atunci și în clipa următoare mîinile lor se întîlniră și se încleștară una în alta... Din tindă cresc, acoperînd liniștea, scîrîitul unui greier...) ...Ai să vii de-aici înainte la mine, Ilie ?

MOROMETE: Da' cum ?

FICA: În fiecare zi ?

MOROMETE: În fiecare zi, nu, că nu mai sînt flăcău, dar așa, la două-trei zile, tot o să vin.

(Femeia înțelese și rosti cu duioșie.)

FICA: Vino o dată pe săptămînă ! Vino, Ilie, că pot să spun și eu ca Rădița în vis : o să trăiesc de-aici înainte numai pentru tine, și n-o să mai știu de nimic, nici de copii și nici de rude, numai să te fac să uiți că cineva ți-a dorit moarte și te-a lăsat singur acasă, bolnav în pat.

MOROMETE: Crezi că eu m-am pus la mîntea ei ? Dar ai dreptate, nu mai e cu ea nici o speranță, nu e în toate firile. Nu poate să-mi ierte că am vrut să-i aduc pe Paraschiv, Nilă și Achim îndărăt acasă. De ce să nu-i aduc ? Nu erau copiii mei ?

(Ea nu-l încurajă să se întoarcă cu gîndurile spre această istorie.)

FICA (uitîndu-se pe cer): Intră în casă, Ilie, că se face ziuă. Mîncăm ceva, și pe urmă plec !

## Tabloul 9

### Scena 1

Curtea Moromeților. Dimineață. Catrina deretică prin jurul casei, cu Ilinca. Moromete intră și închide ușurel poarta de la drum, ca și cînd s-ar fi întors de pe colea, de prin vecini. Catrina, avertizată și alarmată, venise acasă.

CATRINA: Unde-ai fost ? De ce te-ai mai întors ? Mai bine ai fi rămas și ai fi murit acolo, nu era nevoie să te mai întorci, să te mai văd și eu la față. (Continuă să se uite la el stăruitor: își pierduse mințile, și avea să trăiască cu el acea rușine a femeilor care își văd bărbatul rătăcind tîmpan la bătrînețe, sau totul avea să se oprească numai la atît ? Nu află însă nimic sfredelindu-l cu privirea, și o expresie de neliniște și de ură îi adînci trăsăturile.)

MOROMETE (liniștit): De ce ? Cum să nu mă mai fi întors ? De dorul tău m-am întors. (Catrina își ia gălețile și iese pe uliță.) ...Unde sînt, Ilinco, banii ăia ?

ILINCA: Ce faci cu ei ?

MOROMETE: Dacă mă mai întrebî o dată ceva în felul ăsta, îți dau una, fetișo, după ceafă, de rămii cu gîtul strîmb și o să te uiți pe dedesubt la bărbatu-tău, pe care o să-l iei. Adu banii încoace !

(Ilinca surîse și se supuse, parcă încîntată, simțînd gheara de altădată a leului. De ce să se supere ? Nu era tatăl ei ? Știa că ține cel mai mult la ea, și era adevărat că prea se înmuiașe el în ultimii ani. Bine că își revenise. O fi adevărat că a dormit la Fica ? — gîndi ea. Adică chiar o fi dormit cu ea, sau or fi stat și ei de vorbă ? Ilinca intră în casă și se întoarce cu o legătură mică. I-o dădu.)



ILINCA : Tată, ai grijă de lume. Eu știu că Fica ține la tine, de când eram eu mică și mă duceam pe la ei. „Ce mai face, Ilinco, tac-tău ? Ce mai drege, Ilinco, tac-tău ? Unde-a mai fost, Ilinco, tac-tău ?” Dar credeam că i-a trecut. Ca să nu bage lumea de seamă, nu te duce pe la ea vreo câteva săptămîni. Nu trebuie să vorbească lumea. Stăpînește-te, tată !

MOROMETE : Pină nu te văd măritată, e un sfat pe care eu nu îndrăznesc să ți-l dau.

ILINCA : Ce sfat ?

MOROMETE : Să te stăpînești ! Când îmbătrînești și mori, nu-ți ajută ce zice lumea.

ILINCA : Așa e, dar dacă se poate și fără să rînjească lumea, de ce să nu ții seamă ?

MOROMETE (scurt) : Proștii rînjesc oric-a face ! Pe maică-ta ai ținut-o de rău cînd a fugit de-acasă ? N-ai grijă, nu-mi trebuiești banii să mă duc să chefuiesc. Am treabă, și de dus mă duc unde vreau eu, cînd am eu chef, oric-ar zice lumea. Care lume ? (Cu un glas, ca și cînd lumea ar fi pierit.) Care lume, Ilinco ? Cîrstache a' lui Dumitrache ? Ion al lui Mîai ? Cocosîlă ? Udubească ?

ILINCA : Aștia care vin pe la tine și îți place să vorbești cu ei, Giugudel, Nae Cismaru, Costache al Joachii, Matei Dimir ! Și alții, care stau cu ochii pe tine.

(Moromete nu mai zise nimic, începuse să-și văcsuiască bocancii și să-și perpe pantalonii. Se bărbieri. Își schimbă cămașa și flanela. Pe urmă ieși.)

## Scena 2

Lîngă gară, pe dreapta, cum veneai dinspre Balaci, mai trăia această veche circiumă, care nu făcea încă parte din trustul alimentației publice locale. Era plină de țărani sau mici funcționari, cu treburi pe la gară, ca Țugurlan, sau pe la oborul de vite.

SOLDATUL (intrînd) : Nea Stane, te caută cineva la siloz.

ȚUGURLAN : Adu-l aici !

SOLDATUL : Dumnealui e.

(Moromete s-a apropiat de masă. Vederea lui Moromete îl înveseli pe Țugurlan. Avea aerul celui care tresare în adîncul ființei sale, dîndu-și seama că, în trecerea egală a zilelor, se întîmplă din cînd în cînd și cite un astfel de eveniment, să dea adică peste tine un om cu care vei ieși în mod sigur din această

scurgere cenușie a timpului și te vei ridica deasupra lui.)

ȚUGURLAN (soldatului) : Du-te, mă, la siloz.

MOROMETE (în loc de bună ziua) : Cîți ani sînt, mă Țugurlane, de cînd n-am mai stat de vorbă noi doi ? !

ȚUGURLAN : Păi, cîți să fie, vreodă cinșpe... (La fel de uimit că acești cincispreze ani erau pe-acolo pe-apropie prin preajma lor, și nici nu băgaseră de seamă cînd trecuseră. N-aveau decît să facă ei doi un gest, așa, cu mîna — adică, duceți-vă, voi, anilor, încolo de-aici — și viața să se dea, foarte simplu, cu cincisprezece veri îndărăt. ...Un lăutar cînta cîntece folclorice fără noimă. Moromete asculta cu o expresie de extremă incîntare pe chip, și aproape că uitase de Țugurlan, cu care se așezase la o masă să bea un pahar.)

LĂUTARUL : „Țiganul lucra la MAT / Și venea acasă beat. / Dă-mi, boierule, nevasta / Că mi s-a prăpădit casa. / De-o vorbi pe țigănește / Să ți-o iai cum se găsește, / De-o vorbi pe românește / Ți tai capul ca la pește”.

MOROMETE : Cum vine asta, mă Stane ? Ce, la noi mai sînt boieri care să-ți taie capul ca la pește ? Ori țiganul nu lucra la MAT, ori ăla care îi lua-se nevasta nu era boier.

ȚUGURLAN (scuzîndu-l parcă pe lăutar) : Sînt cîntece vechi, le-au aranjat și ei pentru acuma, dar se vede că nu le-au aranjat bine.

MOROMETE : Păi tot ce e vechi se aranjează în felul ăsta, ca și cînd ar fi nou. Pe noi nu ne aranjează tot așa ? Cum, Țugurlane (lovi el deodată cu mîna în aer, ca și cînd ar fi dat brusc frîu liber întregii lui gîndiri), nu mai pot eu să vorbesc ce vreau ? (Țugurlan nu se arătă deloc surprins. Privirea însă îi sticlea ascultîndu-l.) Poți să concepi una ca asta ? ! Adică, eu să tac și tu să vorbești, rolul meu rezumîndu-se doar să te ascult pe tine ?

(Țugurlan se gîndea : dîncolo de cuvintele sale, omul ăsta, care nu mai avea patruzeci de ani, trăia parcă într-o veșnică nedumerire, care nu era prefăcută, ci adevărată. Trebuia să-i răspunzi.)

ȚUGURLAN (după ce îl lăsă pe Moromete să aștepte cîteva clipe) : Poți să gîndești. Nimeni nu te împiedică. Ia model de la mine.

MOROMETE : De unde știi ?

ȚUGURLAN : De unde să știu, ce ?

MOROMETE : Că nimeni nu te împiedică.

ȚUGURLAN : Ți-am spus : eu. Pe mine nimeni nu mă împiedică.

MOROMETE : Și crezi tu că, dacă îl lași tu să nu te lase să vorbești, pe urmă nu te împiedică să și gîndești ?  
ȚUGURLAN : Aș vrea să știu cum.

(Moromete rămase cîțva timp pe gînduri, apoi deveni parcă visător.)

MOROMETE (cu duioșie) : Găsesc ei cum. Nu mi-a spus mie Niculae ?! Te întrebă : ce părere ai despre tovarășul Stalin ? (Pronunță acest nume cum ar fi zis „Călin“.)

ȚUGURLAN : Ei, și ? Spui și tu ce-ți cere, că e așa și pe dincolo, și ai terminat. Ce-ți pasă ție de ce spui despre Stalin ?!

MOROMETE : Îmi pasă, fiindcă îți cere pe urmă să declari că fi-tu e dușman al poporului și că n-ai nici în clin nici în mîncă cu uneltirile lui dușmănoase.

ȚUGURLAN : Nu declari !

MOROMETE : Ei, și tot acolo ai ajuns.

ȚUGURLAN : Adică, unde ?

MOROMETE : La pușcărie !

ȚUGURLAN : Intri la pușcărie. (Brusc îndirjit, și glasul lui sună ca o umbră amenințare.)

MOROMETE : Și dacă mori acolo ?

ȚUGURLAN (la fel) : Ei, și ? Oriunde-ai fi, de-un mormînt tot ai parte. Măcar tu n-ai ce pierde, în timp ce pe ăla care te-a băgat acolo îl apucă groaza la gîndul că trebuie să moară ca și tine și că nimic din ce e el nu mai înseamnă nimic.

MOROMETE : Așa, dacă o luăm, la ce mai trăim, dacă tot o să murim ! Ba eu vreau să trăiesc, și să trăiesc cum vreau eu, fără bineînțeles să mă pun fără nici un rost contra a ceea ce la lume nu-i pasă. Tineretu' ăsta ! Treaba lor ! Dar mie să nu-mi trimeată domnul Vasile al Moașii amenințări prin șeful de post că nu mai am voie să stau de vorbă cu cine vreau eu. Să le trimeată amenințările astea muierii ăleia a lui, Florica lui Ciupăgeanu, la care se uită în gura ei ca un ne-rod și nu-și dă seama că nu se procedează așa cu oamenii care trăiesc mai demult în satu' ăsta ! Am vrut, înainte să vin la tine, să vorbesc cu el, dar mi-aș fi răcit gura de pomană. Cred că nici nu m-ar fi auzit, fiindcă urechea lui nu aude decît ce-i șoptește răzbunarea : pină nu termină cu toți care au însemnat ceva în satu' ăsta, o să fie surd și orb. Dar am vorbit cu Isosică, Țugurlane, tu trebuie să lași silozul ăsta în pacea lui și să vii în sat, și să nu lași comuna pe mîna lui alde Vasile al Moașii. De ce stai tu deoparte ? Mai ești în partid ?

ȚUGURLAN : Mai sint. Din partid nu ies, orice-ar fi !

MOROMETE : Trebuie să-ți spun că în tine a mai rămas speranța !

ȚUGURLAN : Și ce să fac eu, Moromete ? (Semn că acest îndemn, care îi venea acum din afară, îi venise și lui, și nu o dată, dinlăuntru, și că nu trecuse niciodată la întrebarea pe care acest îndemn o conținea.) Ce pot să fac ? Crezi că eu nu-i urmăresc și nu văz cum se mîncă între ei ? La ce-ar folosi să le sporesc și eu numărul cu unu, chit că, să zicem, un oarecare timp aș reuși să ajung în fruntea comunei ?

MOROMETE : Nu-mi răspunzi ca unul care își dă seama ce-i spun eu.

(Se lăsă o tăcere. Cei doi păreau însă acum surzi la cîntecul lăutarilor și la vocile celorlalți, care se încurcau, se ridicau și coborau neîncetat.)

ȚUGURLAN : Ai dreptate. N-am înțeles bine. Mai spune o dată.

MOROMETE : Țugurlane, tu ești omul care ne cunoști și pe noi, și știi ce a fost bun și ce a fost rău în viața pe care am dus-o mai înainte, și îi cunoști și pe ai săraci, care acum sint chemați să facă ei altă viață. Viața asta, pe care vor ei s-o facă mai bună, cine îi împiedică ? De ce cred ei că noi ? Viața asta, numai tu poți s-o faci, fără să treci peste noi cum trec ei cu grapa peste bolovani. Nimeni altul în satul nostru nu e în stare să înțeleagă și să facă ce spun eu acum, afară de tine. Tu ești speranța ! Întoarce-te în sat și fă tu primul pas ! Ai să vezi ! O să vie alături de tine o sută. (Pe chipul lui Țugurlan începu să apară acea schimbare pe care o dă totdeauna bătaia nedorită sau neașteptată a inimii, puternică și înaltă, și care apare înaintea gîndirii sau a înțelegerii.) La urma urmei, ce aștepti tu ? Să hotărască alții pentru soarta ta ?

ȚUGURLAN (într-un tîrziu) : Oricît cred eu că știu ce s-a întîmplat în sat, e clar că ceva îmi scapă, de îmi vorbești tu așa. Eu știu tot ce s-a întîmplat, dar n-ai vrea să-mi povestești tu ? Vreau să aud de la tine. Spune-mi pe concret, de ce ai venit la mine.

MOROMETE : A treia zi, adică, ce zic eu a treia, a doua zi după ce a fost numit președinte (că în prima a fost ocupat să-și aresteze neamurile și să le trimeată la pușcărie), Vasile ăsta, al Moașii, a pornit prin sat să ia bucațele oamenilor, și alde Gheorghe al Mariei lui Pițur, ginerele lui Trafulică, s-a speriat și a luat-o la fugă spre pădure. Dar apa se umflase și l-au împins în gîrlă și l-au înecat...

ȚUGURLAN : Vasile a făcut chestia asta ?



MOROMETE : Da, Vasile personal. Nu era el președinte, nu dăduse el ordinele, cum să se procedeze ? Și-atunci ? Să te mai miri, cînd o să auzi că cine știe ce-are să ne facă, și mie și altora.

ȚUGURLAN (răgușit) : Nu e bine.

MOROMETE : Nu e bine deloc. (Apăsînd pe ultimul cuvînt, vrînd să arate că absența binelui nu e totdeauna totală, dar că în cazul de față era.) Întrebarea mea, Țugurlane, e următoarea : tu cu Isosică poți să te înțelegi ?

ȚUGURLAN : Pot. Dar asta te vinde la prima cotitură.

MOROMETE : Numai dacă e la ananghie. Ideea mea e că Vasile o să-l dea jos și pe Isosică, și Isosică știe și el ce-l așteaptă, i-am spus și eu, dar știa și el, că nu e prost. Vii, Țugurlane ? (Țugurlan nu răspunse, dar turnă, parcă îndirjit, în pahare, pe care apoi le ciocniră și le goliră, însetați.) Cum o să faci și cum să procedezi, asta știi tu mai bine, și părerea mea e să intri la moară, cantaragiu. Asta poate să-ți aranjeze Isosică, chiar dacă n-o să fie deloc lesne, fiindcă o are și el pe cap pe muiera aia a lui, rea, pe Ciulca. Da' trebuie să-ți faci, îți garantez. În ce mă privește pe mine, o să vă vorbesc pe-amîndoi de bine prin toate părțile. Și o să am dreptate. Fiindcă dacă eu îți spun ție o vorbă, știu că ne înțelegem. Mai mult îmi dau și eu seama că nu se poate. Țugurlane, eu știu încotro mergem ! Ce vreau eu personal, e să mergem cît mai încet, fiindcă nu sînt, neam, doritor să văd și cu ochii ce-o fi ! Îmi închipui ! Noi, care am apucat să trăim pe loturile noastre pînă la cincizeci de ani, rămînem la asta. Dar eu nu neg că poate să iasă bine pentru voi, care n-aveți ce pierde, și pentruăștia tinerii, care nu știu ei bine ce înseamnă să ai pămîntul tău, la deal, și căruța și vitele, în bățătură... Știu un lucru, că pămîntul trebuie muncit, și nu cum crede Biznae, că o să se coacă bucatele pe el singure. Vii, Țugurlane ?

ȚUGURLAN : Vin, Moromete. (Și prin chipul lui nebărbierit și încă tînăr țîșnea parcă din nou, însuflețindu-l ca odinioară. dingoarea îndrăznelii și a hotărîrii.)

## Scena 3

Curtea Moromeților. Nuntă mare, nunta Ilinchii, cu aviatorul ei, așa cum dorise și se împlinea, în casa tatălui. Rumoare generală, fiindcă se mîncase — lungile mese erau pline de farfurii, pahare, sticle, o mare de sticle — și acum se bea. Mulți erau în picioare, cu paharele în mînă.

Lăutarii atacă o sîrbă, care se și formă, și începură zdupăitul și chiuiturile. În capul meselor dispuse în formă de U se vedeau Ilinca-mireasă, aviatorul ei, cu beteală la piept, în costum negru, Moromete, Țugurlan și Isosică. Acesta fuma învăluit în rotogoale de fum.

ISOSICĂ : Toată chestia, acuma, nu mai e Vasile, vă spun. Chestia cu înecatul ăluia l-a dat gata. El era deja președinte cînd s-a întimplat. Le-am explicat că Niculae era plecat de mult din sat, înainte de terminarea campaniei.

ȚUGURLAN : Bine, înțeleg eu, o să mă duc la Raion și o să vorbesc. Dar mai depinde și de tine, Isosică. Trebuie să vorbești și tu, în numele organizației. Îți spun, dacă te gîndești la alt om, ești liber, mă întorc la siloz și, vorba lui Moromete, socoteala ciobanului e achitată.

MOROMETE : Cum să se gîndească la alt om ! ?

ISOSICĂ : Nu mă gîndesc la alt om. Mă gîndesc ce trebuie să facem ca să reușim. Ai stat prea multă vreme retras, Țugurlane. Din '45. Sînt aproape opt ani de-atunci ! Nu te cunoaște nimeni la Raion.

MOROMETE : O să-l cunosc de-aici înainte. Înainte să fie cineva cunoscut, e necunoscut. Numai, voi să-l susțineți.

ISOSICĂ : Asta nici nu mai intră în discuție.

MOROMETE : Atunci, hai să bem și noi un pahar. 'ai noroc !

ȚUGURLAN : Noroc !

ISOSICĂ : Noroc !

(Între timp, sîrbă și chiuiturile nu încetaseră. O fată venise și îi șoptise ceva la ureche miresei, care se ridicase și ieșise de sub șopronul uriaș, special construit, unde se petrecea. Aviatorul, soțul ei, o urmă.)

AVIATORUL : Unde te duci ?

ILINCA (fluturînd mîinile — gestul ei) : Ei...

AVIATORUL : Ce „ei“ ? Ce-ați pus la cale ?

ILINCA : O să vezi. Eu mă duc ! (Vrînd să spună că alta nu s-ar duce. Și dispăru în noapte.)

CATRINA (neîmpăcată, Alboaicii) : Nu dau un pogoan la nimeni, faceți ce vreți !

ALBOAICA : Hai, mamă, uită și tu de pogoane, dă-le înghiraților...

CATRINA : Ba eu nu uit nimic.

ALBOAICA : Mamă, n-ai încotro. Să-ți spun secretul, cu toate că Ilinca mi-a spus să nu ți-l spun.

CATRINA : Ce secret ?

ALBOAICA : Tata i-a trecut Ilinchii casa și locul și două pogoane de pământ. Așa că...

CATRINA (năucită) : Eu nu știu... Eu nu-i trec nimic ! (Alboaică, poancă, e veselă, în veselia generală. Nu-i mai răspunde Catrinei.)

(Lăutarii atacă un cântec. Pe deasupra meselor, pornind din câpriorii șopronului improvizat, coborau largi spirale de hîrtie colorată. Doi copii, excitați de petrecerea generală, alergau pur și simplu pe mese, fără însă să răstoarne vreosticlă sau să spargă vreun pahar. Alături de șopron, focul ardea sub cazane, în care fierbea ciorba de potroace, sub supravegherea a două muieri. Poarta mare a lui Moromete se deschise și Ilinca intră călare pe un măgar. Doi flăcăi o însoțeau, ținînd animalul de căpăstru. Sirba se stînsese.)

GLASURI : Faceți loc, faceți loc.

(Ilinca înainta aplecată pe coama măgarului, simbol, în acea clipă, al sexualității încăpăținate și eterne. Mireasa se supunea. Intră între mese și ajunse în fața părinților, a rubedeniilor și a soțului. Măgarul, semidresat, își plecă botul, gata s-o răstoarne pe mireasă, care însă se ținea bine, nu fără ca tînarul ei corp să fie văzut, cu pulpele voinice încolăcite pe spinarea măgarului, cu chipul îmbujorat, rușinat de sugestia pe care acceptase s-o facă tuturor, că era mireasă și că se așteptau de la ea copii.)

CATRINA (indignată) : Obicei păgîn ! (Ridicîndu-se, în timp ce măgarul era întors, cu mireasă cu tot, și dispărea în nopte.) Nu asta am învățat-o eu, nemernica ! Bărbatul nu e un măgar !

---

## O precizare

Mă grăbesc să precizez un lucru : în paginile pe care le publică azi revista „Teatrul“, fiecare replică, fiecare cuvînt al dialogului a fost cîntărit și definitivat de autor ; în ceea ce privește parantezele — care îl interesau mai puțin —, dacă, în locul uzualelor „indicații de mișcare“, ori coexistînd cu ele, apar aici fragmente de proză, păstrate ca atare, cu fermecătorul lor perfect simplu oltenesc, este pentru că, deși insistă mereu să scurtăm, să păstrăm doar esențialul, am amînat întruina, ezitînd a renunța la tot ceea ce puteau ele sugera, actorilor și regiei, în pregătirea spectacolului. „Mai tîrziu, am să tai mai tîrziu“. Iar acum e prea tîrziu, ar fi o impietate.

Am discutat cu Marin Preda scenă cu scenă. Citeam cu glas tare, iar el cronometra : îl interesa durata („Să nu plictisim, teatrul nu e roman, iar eu nu știu să scriu teatru !“). Dar era „prins“, îl interesa, și apoi, dacă se apucase de o treabă, voia s-o facă pe cît se putea de bine. Asculta cu o modestie desăvîrșită, exemplară, orice observație, deși ținea cu încăpăținare la fiecare cuvînt, și elabora cu minuțiozitate.

A intuit necesitatea de a amplifica partea dramatică : astfel, a introdus, ulterior, tabloul de la arie, acceptînd o sugestie. Am discutat îndelung tabloul ploii ; voia să taie, se temea de faptul că e irealizabil în teatru ; la fel, îl preocupa visul lui Moromete. Le găseam antologice și, din nou, amînam reducerea lungilor paranteze : de unde altundeva s-ar fi putut mai bine hrăni adevărul interpretării, decît din aceste pagini în care trăiesc reacțiile și stările personajelor ?



LĂUTARII (*începînd să cînte*): „Cucoana lui boier Bratu / Hai digloi, digloi / M-a chemat să-i repar patul, / Hai digloi, digloi / Dar ce fel de reparat, / Hai digloi, digloi / Că mai rău i l-am stricat, / Hai digloi, digloi !”

(*Moromete se ridică în mijlocul aces-tui cîntec și se auzi finalul cînd el se și îndepărta de marea petrecere.*)

---

## Scena 4

---

Curtea Ficăi. Moromete intră în curte, bătut în geam. Fica ieși.

FICA : Ilie, ai fugit de la nunta fi-tei !  
MOROMETE : N-am fugit, Fico, am mers încet.

FICA (*surizînd cu șiretenie*) : Atît de încet vii tu la mine, Ilie ?

MOROMETE : Da, atît de încet cum se stinge lampa.

FICA : Da, Ilie, dar acum a răsărit soarele.

MOROMETE : Așa e, Fico ! Așa e, copil-o... (*Luîndu-i chipul în palma sa aspră.*) Așa face hoțu-ăsta mereu, vrei tu sau nu vrei, el răsare.

(*Ea își plecă fruntea, apoi deodată îi prinse mîna care o mîngîia, și o ținu strîns la sîn, în timp ce într-adevăr soarele inunda pămînturile.*)

# S F Î R Ș I T

---

Marți 15 mai, după-amiază, am vorbit la telefon. Mă ruga insistent să urmăresc și să grăbesc dactilografierea ultimei variante. Repeta : „Nu am timp“. Deși nu ne făcuse s-o simțim : nici o discuție cu el nu era pe fugă, avea o răbdare și o putere de concentrare de-a dreptul extraordinare.

Ultima convorbire telefonică am avut-o miercuri. Textul era gata, bătut la mașină. Mi-a propus să ne vedem, să facem lista de personaje și să mai facem o lectură, pentru ultimele corecturi și tăieturi. „Am repetiție“ — am spus, ratînd, astfel, ultima întîlnire cu Marin Preda. Urma să plece la Focșani, apoi, la întoarcere...

Lista de personaje am făcut-o, deci, singură, în ordinea intrării în scenă. Împărțirea în tablouri și scene urmează necesitatea firească a schimbării locurilor de joc. Dar, au rămas pentru totdeauna nescrise pasajul cu care avea de gînd să îmbogățească scena nunții Ilincăi, alte replici în care simțea nevoia să transcrie sugestia „de stare“ a unor pasaje de proză, ori cele câteva cuvinte răutăcioase pe care voia să le pună în gura Catrinii Alboaicii, fetișcana prin ale cărei odrăznicii transpare ceea ce vorbesc cei din casă despre Catrina lui Moromete, în absența ei...

Nu pot încă să admit ceea ce s-a întîmplat, de aceea, probabil, nu știu cum să închei aceste rînduri, care se cuvîne să fie sobre și limpezi.

Anca OVANEZ-DOROȘENCO

# CRONICA DRAMATICA

Punct și de la capăt, cu literă mare

**A**ceste rînduri, care prefațază capitolul de cronică teatrală, sînt, de astă dată, o postfață a stagiunii. Din unghiul de vedere al acestui capitol, firește. Ce a fost, ce a încercat să fie prefața cronicii dramatice? Nimic altceva, nimic mai mult, decît sinteza opiniilor exprimate în capitolul, fundamental pentru revista noastră, al cronicii teatrale, fișa de control, dacă vreți, foaia de temperatură a momentului. Număr de număr, încercăm să oferim o imagine cuprinzătoare a vieții teatrale. Număr de număr, încercăm, pe cît ne stă în puteri, să generalizăm, să sintetizăm, să teoretizăm fenomenul acesta amplu, divers, care este teatrul românesc contemporan, parte componentă a existenței noastre spirituale, a conștiinței noastre. Temelia a tot ceea ce încercăm noi să edificăm, în paginile revistei, o constituie cronică teatrală, imagine concretă a vieții teatrale.

Dacă nu am reușit să obținem de fiecare dată o imagine exactă, e vina noastră, de bună seamă. Așa cum regretăm faptul că nu sîntem în măsură să oferim o imagine atotcuprinzătoare, din care să nu lipsească atîtea spectacole care au rămas nerecenzate, din care să nu lipsească spectacolele în reluare, din care să nu lipsească spectacolele în deplasare sau turneu, de pildă. N-am reușit întotdeauna. Din păcate, nu putem fi pretutindeni. Dar, ne-am străduit — și avem orgoliul să spunem că am și reușit, mai mult decît în alți ani! — să fim prezenți acolo unde s-a născut o nouă piesă românească; acolo unde o piesă de valoare universală venea să îmbogățească repertoriul; acolo unde se anunța un spectacol important, care ar fi putut să lanseze sau să confirme un dramaturg, un regizor, un actor, un scenograf; acolo unde se făceau abia simțite primele semne ale unui reviriment pentru o trupă; în sfîrșit, acolo unde starea de lincezeală, de pasivitate declanșa semnalul de alertă.

Așadar, am încercat să fim cît mai prezenți, în punctele cele mai fierbinți ale vieții noastre teatrale; și cît mai legați de realitatea concretă; și cît mai apropiați de adevăr; și cît mai obiectivi, atît cît e omenește posibil.

Opinia fiecărei cronici a aparținut, fără excepție, semnăturii așternute sub ea. În formularea opiniei privind întreaga viață teatrală, însă, revista se străduiește să se prezinte în fața cititorilor organic integrată unui program politic-cultural ferm, așa cum a fost el elaborat, cu limpezime și rigoare, de partidul nostru.

Pe baza și în lumina acestui program ideologic, care vede în teatru un instrument eficace de transformare a omului, constructor al comunismului, de formare a conștiinței socialiste înaintate, am cerut, cerem și vom cere teatrelor mereu mai mult.

Pornind de la acest comandament ideologic, am crezut și credem că este de datoria noastră să fim exigenți.

**Să ne înțelegem:** exigenți, nu circotași, nu acriși, nu căutători de noduri în papură, nu neguroși, nu pesimiști.

În lumina acestor exigențe, stagiunea aceasta, căreia îi punem punct acum, nu ne-a satisfăcut pe deplin.

Au existat momente fierbinți, de vîrf, dar și lungi perioade de somnolență. S-au născut piese valoroase, interesante, dar și un cortegiu de piesuțe mediocre, fără mesaj, fără vibrație artistică.

Au fost spectacole strălucite, adevărate evenimente ale stagiunii, dar și destule, prea destule reprezentări mediocre sau submediocre, fără vlagă artistică.

S-au impus valori regizorale noi, s-au confirmat speranțe, dar, în general, regizorii noștri — și, în primul rînd, cei pe care-i socotim în prima linie — ne-au rămas dători.



S-a dovedit încă o dată că avem actori extrem de valoroși, foarte înzestrați, dar nu putem consemna decât foarte puține creații cu adevărat memorabile. Împrejurări care au favorizat confruntările de forțe și ambiții artistice (festivalurile, colocviile, alte reuniuni teatrale înscrise sub semnul Festivalului național „Cântarea României“) au pus în evidență valoarea ridicată a unor piese, a unor regizori, actori, scenografi. Ne-am bucurat pentru fiecare realizare excepțională și ne-am grăbit să o consemnăm, să o semnalăm opiniei publice. Dar, am uitat, se pare, un lucru esențial: că excepția ar trebui să fie regulă, că avem toate datele, toate condițiile, toate libertățile, pentru ca excepția să devină regulă; că nu depinde decât de creatorii înșiși, de talentul lor, de rîvna lor, de ambiția lor artistică, să transforme momentul excepțional în fenomen de durată, în stare normală.

Etapela se înlanțuie, se condiționează reciproc, dialectic. Cum se pot impune personalitățile atât de generos inzestrate ale actorilor noștri, în absența rolurilor mari, importante? Ce roluri au avut de jucat, în această stagiune, bunii și foarte bunii noștri actori? Deplîngem, cu îndreptățire, eclipsa unor regizori de primă mărime. Dar, cum se pot ei afirma plenar, dacă multe piese pe care și le aleg (sau, pe care le acceptă!) sînt minore, ne semnificative?

Fără toate acestea, nu putem avea o stagiune bogată, strălucitoare. Dar, toate acestea sînt determinate de existența unui program repertorial ferm, al fiecărui teatru.

Nevoia de program, iată prima exigență a vieții noastre teatrale. Programul, repertoriul gîndit politic și civic, inteligent și ferm, în toate componentele sale, iată condiția fără de care nimic nu se poate realiza. Stagiunea care s-a încheiat arată că tocmai absența programului a generat în unele teatre slăbiciunile care s-au făcut simțite, și care au fost semnalate în toate împrejurările. Dar programul, unde se naște, cine îl elaborează? Critica teatrală? Forurile locale? Direcția de specialitate din C.C.E.S.? Oricare dintre factorii aceștia, în ordinea importanței lor, în măsură mai mare sau mai mică, cu putere de influență mai însemnată sau mai puțin însemnată, poate doar contribui, prin opinii, sugestii, corecții, la îmbunătățirea programului.

Programul, însă, actul dintii, fundamental, determinant, al creației artistice, se naște în teatru, prin strădania și din capacitatea fiecărui colectiv, fiecărui organism de conducere în parte. Programul reprezintă examenul de capacitate și competență al colectivului însuși, începînd cu secretarul literar și sfîrșind cu directorul, și nici o perspectivă creatoare nu se poate întrezări, în afara unui program repertorial ferm, al fiecărui teatru. Iată motivele pentru care, punînd punct acestei stagiuni, o vom lua din toamnă de la capăt, cu literă mare, cerîndu-le cu exigență teatrelor, înainte de toate, un program ferm, cheazășie a întregii lor activități.

---

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

---

TEATRUL GIULEȘTI

### ECHIPA DE ZGOMOTE

de Fănuș Neagu

Data premierei : 28 mai 1980.  
Regia : ALEXA VISARION. Sce-  
nografia : DANIELA CODARCEA.  
Distribuția : MIRCEA ALBU-  
LESCU (Nil) ; ION VILCU (Mușat) ;  
DORINA LAZĂR (Maria) ; GELU  
NIȚU (Alexandru) ; JEANINE STA-  
VARACHE (Gianina) ; IRINA MA-  
ZANITIS (Femeia cu evantaie) ;  
FLORIN ZAMFIRESCU (Inginerul  
de sunet).

Se știe că, în teatru — e drept, nu în fiecare zi — se petrec și minuni, dacă prin minune înțelegem uimitoarele țîsniri la suprafață ale unor nume necunoscut ori neașteptatele reactualizări ale scriitorilor deja intrați în istoria literaturii.

Cu Fănuș Neagu s-a petrecut, în acest anotimp, o astfel de unică întimplare, care ține, desigur, și de sociologia succesului : nu piesa *Scoica de lemn* (cu care remarcabilul prozator a debutat pe scenă în urmă cu doi ani) a fost cea care a răscolit imaginația criticilor și conștiința culturală a momentului, ci *Echipa de zgomote*, cea de-a doua reprezentare teatrală a unui text semnat de autorul *Fru-moșilor nebuni ai marilor orașe*.

Spuneam cîndva că teatrul este arta cu gura cea mai mare. Sînt obligat să-mi repet afirmația. Poate că nu poezia a concentrat brusc interesul marelui public în

jurul lui Marin Sorescu, ci, mai degrabă, dramaturgia lui. Se pare, de asemenea, că nici proza lui Fănuș Neagu n-a stîrnit o — să zicem — asemenea stare de exclamații ca această *Echipă de zgomote*, adusă în atenția imediată de Teatrul Giulești. Este cazul să evidențiem aici meritele pe care le au unele teatre, de la noi sau de aiurea, de a pune în circuit opere închise în tăcere și cu tăcere (nu avem în vedere neapărat opoziția cu termenul *zgomot*), și, prin acestea, întregul sistem, întregul univers al creației unor scriitori. Pentru că, dacă *Echipa de zgomote* a fost într-un fel *calul troian* prin care Fănuș Neagu s-a rearătat ca o flăcără nouă în cetatea culturală, obligîndu-i pe semeni să-l scruteze în adîncimile lui de creator, tot *Echipa de zgomote* ne impune acum tuturor să recitim scrierile acestui brăilean îmbrăcat în metafore, să privim adică spre armata așeilor care de zece ani asediau Troia. Într-adevăr, Editura „Cartea românească” a publicat, într-un format de buzunar, textul *Echipei de zgomote*, în urmă de zece ani. Încă de pe atunci piesa s-a bucurat de exegezele unor critici importanți, ceea ce înseamnă că ea nu a trecut chiar neobservată. Nicolae Balotă, în „România literară” din 8 aprilie 1971, se grăbea să sublinieze că ideea dramatică este ingenioasă, că „bizonul” este o făptură care face parte din mitologia proprie lui Fănuș Neagu, că ficțiunea sa dramatică aparține, în mod evident, spațiului exploatat de prozator: „a dramatiza miturile cîmpiei, fascinantă întreprindere ce-și poate găsi realizarea doar într-o specie de mister modern”.

Dacă Nicolae Balotă socotea *Echipa de zgomote* un „mister modern”, după reprezentare, textul a fost comentat în felurile registre axiologice prin atitudini critice pe care voi încerca în altă parte să le discut. În limitele acestei cronici dramatice, trebuie mai întîi să reamintesc cititorului că unul este textul publicat în volum, și altul cel reprezentat pe scena Teatrului Giulești (fapt care impune de la bun început o analiză diferită a celor două partituri). Nu este vorba de tăieturile de rigoare, cu care ne-am obișnuit atît de mult încît ne-ar părea chiar absurd să vedem un text reprezentat *ad litteram*. Ba, de ce să nu fim sinceri, chiar suspect! Este vorba de faptul că acțiunea nu se mai petrece în România, ci undeva într-un studio cinematografic din străinătate. Ioana, nora lui Mușat, în textul reprezentat devine Gianina (poate chiar cu doi *n*), pentru că, nu-i așa, acțiunea se petrece în străinătate, și e firesc ca nora să fie eventual italiancă. Varianta scenică face ca unele replici să fie realmente obscure, de pildă, fratele lui Mușat se întoarce acasă, în România, în textul ti-

părit, în timp ce, în textul reprezentat, se întoarce din străinătate la familia lui, aflată tot în străinătate. Astfel încît sensurile se încîlcesc în momentul în care personajul Maria spune: „Trăiești în casa lui Mușat. Respectă-l!”, iar Nil îi răspunde: „Am dreptul și eu măcar la o odaie... și să nu-și permită familia fratelui meu să mă trateze ca pe un vagabond fără căpătîi!”.

Pentru spectatorii care s-au întrebat de ce va fi avînd Nil dreptul la o odaie, în virtutea căruia cod civil, ne facem o datorie precizînd că, în textul tipărit, Nil îi răspundea Mariei mai întîi cu următoarea replică: „În casa tatălui meu?” Așadar, Nil avea dreptul la odaia reclamată, întrucît casa în care venise nu era numai a lui Mușat. Am dat acest exemplu, și am putea adăuga multe altele, dar deja „regulamentul” nepotrivirilor dintre textul tipărit și cel reprezentat este divulgat.

În legătură cu textul nemodificat — în care, de pildă, vînzătoarea de evanție nu este un personaj chiar atît de *lipit* cum ne-a apărut pe scenă (din punct de vedere semantic și chiar vizual!) —, vreau să subliniez că „greutatea” lui nu stă atît în schema mitului sacrificiului sau în chipul personajelor care apar, ci, într-un plan de profunzime a scrierii, în moralitatea personajelor care nu apar, în așazisele absențe care dau simbolurilor (din păcate, anulate de reprezentăția teatrală) o valoare mesianică și inedită. Personajul principal al *Echipei de zgomote* nu este nici Nil, nici Mușat: el este *Monica-Sofia*, în primul rînd: sau este *bătrînul Bizon*, în al doilea rînd. Un alt personaj absent care nu poate fi ignorat pentru că are un rost anume în schelăria piesei este soțul vînzătoarei de evanție, un ciudaț, fotograf care rămîne numai jumătate de noapte acasă și atunci pictează, de față cu soția lui, trei maci roșii pe perete. Pe urmă pleacă și răcolește ca un nebun toate parcurile orașelor. Despre acesta, aflăm de la Mușat că, de fapt, desenează macii pentru *Monica-Sofia*, femeia cu suflet neînțeles, care a dispărut, care s-a topit ca un vis, acea *Monică-Sofia* care fugea noaptea în Parcul Libertății să se scalde într-o anume fîntînă. „El — ne informează Mușat — pe *Monica-Sofia* o caută. Nu știe că ea nu mai e nicăieri... Nu, *Monica-Sofia* n-a fost amanta lui. A văzut-o goală, atît... Era fotograf în Parcul Libertății. Noaptea dormea lîngă fîntînă...”

Căutarea aceasta desperată a imaginii *Monică-Sofia*, ca și cum ea ar fi fost oxigenul necesar respirației, domină textul tipărit. *Monica-Sofia* este invocată în aproape toate scenele de Mușat, de Nil, de Maria și de Alexandru. Este o stare de neliniște care nu apare deloc în textul reprezentat, unde, cum am arătat, acele personaje-absențe lipsesc de-a binelea.



Am dori să relevăm, apropo de numele celei căutate, o anume obsesie a scriitorului, însăilată cu meșteșug în replici: **obsesia semnificației numelor**. Sofia, numele unui celebru monument al arhitecturii bizantine, nume pe care grecii, cu mult înainte de zidirea edificiului, îl foloseau pentru a desemna înțelepciunea, poate sugera sensuri proprii unor doctrine premedievale, traversate discret prin mitologia cu parfum de Bărăgan autohton a lui Fănuș Neagu. Sigur că înțelepciunea merită să fie privită (mai ales goală) și căutată (mai ales în Parcul Libertății). Sigur că încercarea de a o fotografia (dacă nu o poți îmbrățișa) nu poate fi privită cu dispreț.



**„Echipa de zgomote“ la Teatrul Giulești — unul dintre succesele importante ale stagiunii**

Mușat, fratele lui Nil, vede în semnificația numelui necesitatea de a marca evenimentele: „Sînt pentru principiul că omul trebuie să-și aranjeze numele în funcție de evenimente. Eu, cînd sînt fericit, aș vrea ca toată lumea să-mi spună George“. Cînd este nefericit, Mușat doarește să i se spună Isus Corbul. Nil, cel care plecase în America și se întorsese doar de o săptămînă acasă, la „ai lui“, acei „ai lui“ care îi vor privi, ca pe o eliberare a lor, moartea, sacrificiul său lăsîndu-le netulburată liniștea de unele vie, acest Nil este conștient și el de degra-darea sa, a familiei sale — urmașă a bizonilor — a propriului său nume: „Am un nume de fluviu și sînt doar un biet scuipat“. Tot el îi deslușește soției lui Mușat (care se numește Maria) o semnificație mitică primordială: „Maria înseamnă durere... (pentru că) nu Isus a purtat cel dintîi coroana de spini...“

Nil acționează sub semnul voinței de a determina micul grup — ultimele vlăstare ale Bizonului — să conștientizeze. Procesul de conștientizare a început cu însuși Nil, probabil din clipa cînd și-a dat seama de faptul că, practic, nu-și merită nici numele. Imaginea scuipatului lîngă un fluviu gigant, care, revărsîndu-se, poate acoperi teritorii imense, are o intenție precisă: permanenta autoflagelare. Înțelegem astfel de ce și personajul Alexandru este o biată caricatură a propriului său nume, faptele lui neavînd nici o legătură cu semnificația compusului Alexos și Andros (bărbatul care apără pe oameni), sau, eventual, cu faima celebrului rege macedonian. Nu trebuie să trecem cu vederea, cînd e vorba de textul lui Fănuș Neagu, că *mușat* însemna frumos în limba veche românească. Personajul cu acest nume din *Echipa de zgomote* este însă o stîrpi-tură sufletească, incapabilă de demnitatea (cu rezonanță în istorie) a acestui nume al dinastiei Mușatinilor.

Fără îndoială că mesajul *Echipei de zgomote* (atît de biciuitor pentru decăderea, din noblețea sa de stirpe, a individului) nu îl lasă pe cititor într-o apo-

rie; el este un strigăt împotriva reificării, a înstrăinării omului de esența sa umană, îndeamnă la protest și acțiune împotriva dezumanizării ființei sociale și a subordonării ei față de lumea raporturilor materiale, fenomen atît de limpede definit de Marx. Trebuie să amintim aici că problematica influenței tehnicii asupra valorilor umane nu este, chiar în literatura dramatică, o noutate. *Robot Universal Robot*, de pildă, a fost scrisă — bineînțeles, într-o altă cheie, a meditației — de Karel Čapek între cele două războaie mondiale. Textul lui Fănuș Neagu nu vizează însă structura unui anumit tip de societate, fondul ei politic, ci viciul inevitabil și — cum spun ecologii — fundamental al societății industriale moderne în genere: stressarea naturii umane de către tehnică. Tema abordată de scriitorul român este actuală în toate țările dezvoltate ale lumii în care, fără nici un spontan decret special, tehnica tinde să devină autonomă, iar omul, covârșit de puterile ei aproape nelimitate, riscă să îi devină obiect.

Meritele lui Alexa Visarion (și ne-ar plăcea să aflăm cîndva că Alexos înseamnă și *cel care apără textele bune*!) nu sînt neglijabile. Acest regizor care (ne-a dovedit-o) are gustul și curajul eroirii (or, eroarea are o funcție specială în cunoaștere), deci cu atît mai mult al valorii, a plasticizat, acolo unde materialul folosit i-a permis-o, portretele în degradare și degradate, revolta neputincioasă a „încopitaților“, a acestor ființe reduse la starea de anexe ale mașinii. Dar spectacolul nu reușește să pună în lumină și faptul că în piesa lui Fănuș Neagu, pe

un alt plan, avem de-a face cu un fel de tentativă de terapeutică spirituală, pe care o vom numi *proces de îmbizonare* (tentativă care nu reușește și este plătită cu viața), opusă *procesului de rinocerizare* semnalat de Eugen Ionescu. Nil, reintors acasă, își agresează rudele cu mitul bizonului, al omului stăpîn pe sine, pe viața și pe destinul său, mitul bătrînului bizon, cel care „putea să te închidă într-o vorbă, să te așeze în ea, și tu să dai din picioare de bucurie sau să te tirăști asudat și să cauți să ieși de sub zăvor”. Aceste cuvinte par oarecum definiții pentru mitul bizonului, și pentru procesul de „îmbizonare” pe care Fănuș Neagu ni le propune drept concepte necesare discuției despre frumos și viață. Urmașii bătrînului Bizon realizează în studio un fals fonic, un joc terț al vieții reale, jocul secund fiind filmul artistic în culori cu cai sălbatici în galop... Mi se pare că jocul terț rămîne un aspect al textului pe care regizorul n-a știut să-l speculeze îndeajuns în spectacol. Renunțînd la regia scriitorului (binecunoscutele indicații dintre paranteze ale oricărui text de teatru), Alexa Visarion a eliminat din spectacolul semnat de el tocmai imaginea filmului la care se lucra, adică tocmai izvorul conflictului filozofic, conținînd probabil pe posibilitatea ca publicul să fie dinainte inițiat în legătură cu semnificațiile simbolice ale meseriei de „zgomotist”, și limitînd scrierea la surdul și neputinciosul conflict din studio.

Trupa a fost aproape remarcabilă. În primul plan au dominat, cu autoritatea talentului, Ion Vilcu (Mușat) și Mircea Albulescu (Nil). Dorina Lazăr, după opinia noastră, a fost în mod eronat distribuită în rolul Mariei (iată unde poate duce uneori deliciul erorii!), în orice caz, n-a înțeles nici piesa, nici personajul încredințat. Gelu Nițu, bărbat frumos, n-a prea reușit să devină un june-stîrpirură. Irina Mazanitis este poate și ea de vină că în spectacol nu s-a înțeles nimic despre soțul vînzătoarei de evantaie și despre macii pictați noaptea, apotropaic, pentru apărarea nevăzutei și dispărutei Monica-Sofia. Jeanine Stavarache, pentru prima dată, mi se pare, a dezamăgit.

Ce putem spune despre Florin Zamfirescu, care, ne informează caietul-program, a interpretat rolul inginerului de sunet (personaj inexistent în distribuția din pagina de gardă a textului tipărit), cîtă vreme replicile lui îl reprezentau pe marele anonim social, iar noi ar fi trebuit să ne sucim gîtul pentru a-l vedea într-una dintre lojele diametral opuse scenei?

Dacă scenografia Danielei Codarcea este vinovată de scoaterea de pe scenă a filmului în culori cu cai alergînd și cu alături spre mănăstiri în timp ce se aude toaca, regretăm această întîmplătoare lipsă

de inspirație.

În ciuda infidelităților față de textul tipărit, Teatrul Giulești a smuls, cu *Echipa de zgomote*, unul dintre succesele importante ale stagiunii; datorită acestei instituții, cu program și — în ultima vreme — valoare de Teatru Național, opera scriitorului Fănuș Neagu va fi repusă în discuție în întregime.

Paul TUTUNGIU

TEATRUL DE NORD DIN SATU  
MARE — SECȚIA ROMÂNĂ

## SOARELE DE ANDEZIT

de Emil Poenaru  
și Mihai Raicu

Data premierei: 26 iunie 1980.

Regia: MIHAI RAICU. Decorul: KEMÉNY ÁRPÁD. Costumele: FLORENTINA DRĂGULIN.

Distribuția: CAZIMIR TÂNASE (Duras); LAURENȚIU LAZĂR (Phrynikos); ION TIFOR (Vezina); DAMIAN OANCEA (Decebal); CONSTANTIN DUMITRA (Aulucentos); CAROL ERDÖS (Renillo); CONSTANTIN MIRON (Darzala); ȘTEFAN MIREA (Darzala-fiul); MARCEL MIREA (Dio Chrysostomul); TOEA BADIU (Bonzes); FLORICA POP (Aiza); ORTANSA STĂNESCU (Ziais); LERIDA BUCHOLTZER (Gueleta); RADU SAS (Solul roman); FLORIN MIRON (Cornelius Fuscus); CORNEL FRIMU (Galba Publius); GEORGE ALBU (Ofițerul dac).

Scrisă cu 15 ani în urmă și jucată la vremea respectivă de Teatrul din Brașov, piesa lui Emil Poenaru și Mihai Raicu — cu care Teatrul de Nord din Satu Mare omagiază 2050 de ani de la crearea primului stat dac centralizat și independent — este o evocare emoționantă a epocii lui Decebal, a consolidării și apogeului regatului său, moment ce coincide cu victoria în primul război contra Romei, al cărei împărat era Domițian. Îmbinînd documentarea (nu doar în ce privește faptul istoric respectiv, ci, în general, contextul de epocă, problematica raporturilor dintre spiritualitatea dacică și lumea romană), cu ficțiunea, născută și ea din plămada reconstituirii istorice,





**O expresie densă și limpede, soluții regizorale inspirate...**

*Soarele de andezit* este o piesă bine scrisă, cu evidente virtuți dramaturgice, evitând declarativismul (atât de frecvent în multe dintre scrierile de inspirație istorică), în care nedisimulate intenții educative sînt transfigurate artistic. Decebal întruchipează ideea de apărare a ființei unui popor și a unei țări împotriva tendințelor expansioniste ale puternicului vecin; el este mandatarul unei colectivități conștiente de valoarea spiritualității sale, din a cărei păstrare și-a făcut scopul existenței. Decebal nu-și asumă prerogative dincolo de nevoile de apărare a țării, respinge orice tentație de mărire sau de folosire a puterii în scopuri personale. Singurul lui orgoliu este acela de a-și conduce poporul la victorie. Vanitos, în sensul exact al cuvîntului, avid de putere, egolatu și perfid este concurentul său la tronul Daciei, Aulucentos, dispus la trădare, la pactizare cu dușmanul, numai pentru a-și realiza ambițiile. Demonstrația piesei este că puterea unei țări, idealul spre care trebuie să tindă, este comuniunea dintre mase și conducător, echilibrul firesc dintre supunere și autoritate. Victoriile dacilor sînt rodul acestei armonizări de interese, al eliberării de egoism și al slujirii fără preget a scopului comun.

Cum spuneam, *Soarele de andezit* este una dintre acele piese istorice care știu să evite verbozitatea. Chiar dacă este grevată de unele reminiscențe ale dramei romantice (personajele feminine sînt excesiv idealizate, priceperea și apetitul lor pentru război întrec pe acelea ale bărbaților, lupta pentru putere, în care sînt implicați Decebal și Aulucentos, devine la un moment dat un tipic conflict de palat etc.) sau de stîngăcii în introducerea unor personaje, mai ales dintre cele episodice, scrierea e meritorie prin conținutul de idei și prin virtuțile scenice. Această ultimă calitate se datorează, probabil, și experienței de teatru a unuia dintre cei doi autori, Mihai Raicu, căruia îi aparține, dealtfel, și direcția de scenă.

O expresie densă și limpede, cu momente de tensiune dramatică bine decupate, soluții regizorale inspirate pentru exprimarea metaforică a faptului istoric — iată principalele atu-uri ale acestui spectacol, ce se numără printre cele mai bine realizate, în ultima vreme, pe scena din Satu Mare. O componentă esențială o reprezintă scenografia lui Kemény Árpád; doar aducerea în scenă a mesei tăcerii pare ostentativă. Nu subscriem nici la costumele create de Florentina Drăgușin, cu trimiteri la alte epoci istorice și lipsite de unitate stilistică.

Echipa de actori ne oferă o revelație, pe Damian Oancea, interpretul lui Decebal, foarte sigur în joc, receptiv la idee, la fel de firesc în registrul liric ca și în cel dramatic. La fel de bun, tînărul Laurențiu Lazăr — actor modern, concis, refractar oricărui teatralism. La rîndul său, Ortansa Stănescu a recuperat handicapul unui personaj cam artificios (Ziais, sora lui Decebal). Contribuții notabile au mai avut Ion Tifor, Carol Erdős, Constantin Miron, Ștefan Mirea, Marcel Mirea, Florin Miron și — nu în ultimul rînd — Florica Pop, a cărei sensibilitate scenică am mai avut ocazia să o remarcăm. Jocul lui Cazimir Tănase (Duras) ni s-a părut ezitant, neconvins și, ca atare, neconvingător, iar Constantin Dumitra (Aulucentos) contrariază prin teatralism desuet și prin inaderență la personaj.

**Dumitru CHIRILĂ**

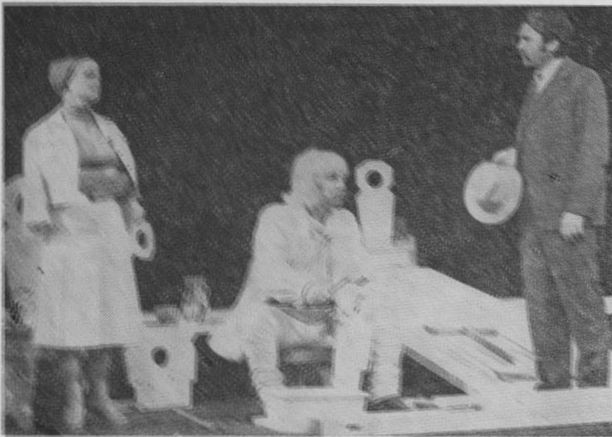
TEATRUL „MIHAI EMINESCU”  
DIN BOTOȘANI

## CASA NOASTRĂ

de George Genoiu

Data premierei: 19 iunie 1980.  
Regia: GHEORGHE JORA. Scenografia: CONSTANTIN MOLOCEA.

Distribuția: DORU BUZEA (Vlad); ELENA LIGI (Sabina); BORIS PEREVOZNIC (Pantelimon); ANGELA LUCHIAN, FLORIȚA RUSU (Veturia); TEODOR DRĂDESCU (Pântălău); ION PLAIEȘANU (Luca); SILVIA BRĂDESCU (Felicia); ȘTEFAN PANĂ (Toma); VALERIAN RĂCILĂ (Petru); MIHAI PĂUNESCU (Șerban); TOMA VASILE (Radu).



Un spectacol corect, agreabil, cu relații clare între personaje...

În principiu, teatrul de noastre deschide stăruirea cu o piesă originală: teatrul din Botoșani a găsit că e bine s-o și închină astfel, prezentând în premieră absolută Casa noastră de George Genoiu, o lucrare de actualitate, inspirată dintr-o zonă tematică — viața satului — încă prea puțin învecinată de dramaturgi, în ciuda faptului că e supusă celor mai dramatice prefacți sociale-spirituale. Mitulomiversul sordid de dramaturg este familia țărănească, asupra căreia viața modernă — tumultuoasă, acaparantă —

acționează profund, cuprinzându-i temeiurile tradiționale. Conștient de ceea ce se petrece, eroul principal, bătrînul Vlad, trăiește drama fără lamentații, cu un fel de înțelepciune specific țărănească, suferind nemărturisit; doar uneori îi scapă cite o vorbă care-i trădează durerea: „Nu v-am simțit, mă, la temelia casei noastre“, le spune el fiilor săi, adunați cu greu de prin lume, la inaugurarea casei noi, ridicată cu mina lui. Efortul bătrînului de a păstra unitatea familiei și integritatea morală a copiilor, de a-i ajuta pe aceștia să descopere, în condițiile vieții moderne, valorile perene pe care să se sprijine — reprezintă însăși pledoaria dramaturgului.

Construcția casei noi este un simbol: satul românesc, cu valorile lui milenare, rămîne un spațiu al sănătății morale. E nevoie însă ca aceste valori să fie apărate, cultivate, transmise mereu celor care vin. Ele trebuie mai ales împletite durabil cu spiritul nou, al contemporaneității. În această capacitate de integrare în noile valori, sau de osmoză a acestora cu spiritualitatea tradițională stă secretul dăinuirii, al păstrării identității și specificității satului românesc.

Piesa lui Genoiu urmărește și reușește să convingă de adevărul unor asemenea idei, și o face într-o modalitate artistică pe cît de simplă, pe atît de pătrunzătoare. Personaje și conflicte obișnuite, evoluind firesc spre puncte culminante și, apoi, spre deznodăminte logice inscriu lucrarea în zona unei bune literaturi dramatice tradiționale.

Ceea ce nu mi-a plăcut în lucrarea lui George Genoiu e încercarea de a surprinde toate aspectele vieții satului, despre care se vorbește prin gazete în mod curent; alunecarea de la subiect diluează drama.

Regizorul Gheorghe Jora a urmat cu fidelitate liniile piesei, reliefind atît valorile, cît și defectele ei. Spectacolul semnat de el e corect, cu destule momente agreabile și cu relații clare între personaje. Doar în ilustrația muzicală regizorul a exagerat, punînd o muzică de difuzor care dă unor scene aspect de petrecere cu lăutari. Las la o parte faptul că toată muzica e ardelenescă, deși spectacolul se joacă în inima Moldovei.

Tot regiei îi reproșăm și anumite căderi de ritm.

Scenografia lui Constantin Moloccea e dinamică, activă, contribuie la reliefaarea ideii principale a piesei, și regizorul a folosit-o cu iscusință. Am simțit totuși o anumită răceală în albul dominant al lemnului crud și ne-am așteptat ca, pe măsură ce familia înaintează spre refacerea unității, interiorul casei să se „încălzească“. Nu s-a întâmplat însă așa, din păcate.



Interpreții evoluează cu convingere. În rolul principal, Doru Buzea realizează un portret de bătrîn înțelept, pătruns de sensul prefacerilor prin care trece satul. Actorul a înțeles că eroul său este un punct de echilibru între trecut, prezent și viitor, și îl compune ca atare; în același timp, el este punct de echilibru în spectacol, jucînd ponderat, adunînd și desfăcînd cu abilitate firele acțiunii. E o compoziție onorabilă care ar cîștiga și mai multă forță dacă actorul și-ar supraveghea mai atent vorbirea (exagerat de regională), dacă nu s-ar legăna în voce (mai ales spre finalul spectacolului).

Din restul distribuției se cuvine să mai remarcăm jocul Angelei Luchian (pentru sinceritate) și al Silviei Brădescu (pentru pitorescul ponderat). Ceilalți interpreți se află la un nivel de corectitudine: Elena Ligi (Sabina), Teodor Brădescu (Băntă-lău), Mihai Păunescu (Șerban), Toma Vasile (Radu), Valeriu Răcilă (Petru), Ștefan Pană (Toma), Ion Plăeșanu (Luca); doar Boris Perevoznik (Pantelimon) e exagerat de superficial.

Spectacolul suscită interes, unele momente sînt aplaudate la scenă deschisă.

**Ștefan OPREA**

TEATRUL NAȚIONAL „VASILE  
ALECSANDRI” DIN IAȘI

## DUO AMORE

de M. R. Iacoban

**Data premierei: 13 iunie 1980.**  
**Regia: MIRCEA RADU IACOBAN.** Scenografia: GLORIA IOVAN.  
**Distribuția: DOINA DELEANU (Ea); MARCEL FINCHELESCU (El); PUIU VASILIU (Ciobanul șef); IOAN CHELARU (Păstorul adjunct).**

Iată că Naționalul ieșean dispune, acum, și de un Studio (proiect mai vechi, împotmolit însă, de mai multe ori, pe drum): o sală mică (așa cum stă bine unui Studio), cu scena în mijloc, și unde distanța (fizică) între actori și spectatori este practic anulată. Cît privește proiectele Studioului, ele apar formulate, în

programul de sală, după cum urmează: „debuturi în dramaturgie; noutăți de ultimă oră din dramaturgia universală contemporană; cenaclu de dramaturgie; experimentarea unor noi forme de spectacol; spectacole-lectură; exerciții profesionale pentru perfecționarea tehnicii scenice a actorilor; spațiu de desfășurare a unor acțiuni de cultură”. La toate acestea nu e, firește, nimic de adăugat, decît că se află aici „materia” pentru ani buni de activitate. Să sperăm că, prin strădaniile tuturor, prin respectarea acelor principii ce stau la baza unui climat de sănătoasă emulație și reală efervescentă artistică, mare parte (sau *măcar o parte*) dintre aceste deziderate vor deveni fapt împlinit.

Pînă una-alta, începutul a fost făcut, și a fost făcut de chiar actualul director al Teatrului, care mai înscrie pe certificatul de naștere al Studioului încă două semnături: în dreptul rubricilor *autor* și *regizor* (și dacă e să mai notăm o coincidență, să spunem că *Duo amore* vine la zece ani de la debutul în dramaturgie al lui Mircea Radu Iacoban, cu *Tango la Nisa*, jucată, atunci, pe scena „mare” a teatrului ieșean). S-a optat, deci, pentru o comedie, pentru un spectacol destins, deconectant, capabil să „cîștige” publicul, și mai ales publicul tînăr. Dramaturgul pornește de la o situație „clasicizată”: *El* e mai în vîrstă, om cu situație, cunoscut și influent în oraș; *Ea* e jună, mult mai jună ca el, fără situație (situația e *El*), cunoscută și, fără îndoială, birfită în oraș. *El* se străduie să-și mențină forma sportivă, are mașină, e echipat cu tot ce trebuie (aragaz, butelie, tranzistor etc.) pentru un picnic așa cum scrie la carte; *Ea* e echipată doar cu o pernuță, grație căreia *El* a crezut pînă acum că *Ea* e însărcinată. Și totuși, drămaturgul nu vizează o caricatură a acestui gen de mariajuri artificiale; dimpotrivă, el caută posibilitatea refacerii cuplului, a restabilirii lui, chiar dacă fusese inițial clădit (șubred) pe ipocrizie și minciună. Posibilitatea aceasta le e oferită de o situație în fond grotescă, prilej pentru dramaturg de a împinge șarja destul de departe. Că lucrurile se încheie cu bine, interesează mai puțin: important este că cei doi au avut parte, și încă din plin, de minutul lor de adevăr.

Pe această canava care începe convențional și continuă fantezist, Iacoban improvizează, introduce replici de efect, se amuză de clișeele pe care personajele le introduc, nonșalant, în conversație. Dramaturgul are, o știm prea bine, capacitatea de a surprinde banalitățile vorbăriei cotidiene, de a diagnostica precis ceea ce ține de conveniențe, rutină, poltronerie. „Relele” vizate de autor sînt ușor identificabile, tipul de umor pe care îl practică e, dealtfel, larg accesibil, iar piesa, în

totalitate, respiră un aer de neîncetată bună-dispoziție. Nu alta e tonalitatea reprezentăției, cu elementele de scenografie reduse la minimum, actorii neîmpiedicându-se de altceva, în mișcările lor, decât de cutiile goale de conserve ce sugerează — ironic — faptul că oamenii și-au făcut un obicei din a merge tot mai des „la iarbă verde“. Ea e Doina Deleanu, o tânără actriță ce debutează promițător la Iași, într-un rol care cerea mult efort pentru a regăsi acea proșpețime și acea autenticitate ce păreau, ținând cont de datele inițiale ale personajului, iremediabil compromise. El e Marcel Finchelescu, actor solicitat în cele mai diverse roluri, de care se achită, întotdeauna, cu exemplară conștiinciozitate. Puiu Vasiliu trăiește, cu convingere și chiar vibrație lirică, rolul de mai mică întindere al Ciobanului, în timp ce, în ipostază de „păstor adjunct“, Ioan Chelaru își face nestingherit „numărul“, sfîrșind rîsul — sănătos — al spectatorilor.

## AI. CĂLINESCU

TEATRUL DE STAT „VALEA  
JIULUI“ DIN PETROȘANI

# PELÉ ȘI CAIL VERZI

de Mircea M. Ionescu

Data premierei : 11 mai 1980.

Regia : FLORIN FATULESCU.

Scenografia : ȘTEFAN BARATH.

Distribuția : MIHAI CLITA (Directorul) ; DINU APETREI (Virfu) ; MIRUNA GHETU (Secretara) ; FLORIN PLAUR (Căpitanul echipei) ; MIRCEA PÂNIȘOARĂ (Zambila) ; VIRGIL FLONDA (Antrenorul) ; MIRELA CIOABĂ (Inginera) ; FRANCISCA IONAȘCU (Poștărița Cristinel) ; CORVIN ALEXE (Juniorul) ; ROSMARIN DELICA (Jucătorul I) ; ILIE ȘTEFAN (Jucătorul II).

Jucat pentru prima oară în stagiunea trecută, pe scena Teatrului din Arad, Mircea M. Ionescu a fost apreciat ca un talent promițător, chiar dacă debutul său — *Centrul înaintaș s-a născut la miezul nopții* — nu a înregistrat, pare-se, o răsunătoare victorie pe terenul dramaturgiei. Cea de-a doua piesă, comedia *Pelé și cail verzi*, reprezentată în premieră absolută de Teatrul „Valea Jiului“,

și confruntată recent, într-un turneu, cu publicul bucureștean, îi oferă cunoscutului cronicar sportiv, șansa de a urca o treaptă în clasamentul scrisului dramatic inspirat din lumea sportului, în care figurează, la loc de frunte, Horia Lovinescu, M. R. Iacoban, Ion Băieșu și, mai de curînd, tînărul Dan Stoica. Numele sacru Pelé — zeu al religiei secolului, fotbalul — pomenit în titlu, anunță domeniul investigat.

„Mică sinteză a vieții“, cum o numește autorul, lumea fotbalului cunoaște, și ea, curajul, dăruirea, elanul sufletesc, dar nu e scutită nici de fapte degradante, sub imperiul pornirii oarbe, al egocentrismului, al exclusivismului de club, împins pînă la fanaticism, pînă la incorectitudine. Împotriva unor asemenea manifestări, care denaturează practicarea sportului-rege, își îndreaptă autorul satira.

Știțînd o imagine ideală, a supporterului onest, care, într-un climat sănătos și printr-o armonioasă împletire a muncii cu sportul, poate contribui la progresul uman și social, el o contrapune prostiei, incompetenței, înfumurării, bunului-plac, care generează relații anacronice, false valori, o viziune asupra lumii, monstruos hiperbolizată.

Promovat în postul de director al unei fabrici de cuie, Pelé Spetează, jucător și supporter al echipei de fotbal, încurajînd în mod exagerat un grup de incapabili cu veleități sportive, ajunge să ducă de rîpă producția, instaurînd în mica urbe provincială, prin relații neprincipiale cu celelalte instituții, o atmosferă viciată, irespirabilă. Un gazetar (luat, în locul fratelui său, drept fotbalistul-vedetă, pe care corupta conducere mizează în câștigarea campionatului județean), asociat cu arbitrul echipei (exponent al bunului-simt), reușesc, pînă la urmă, să dea la iveală potlogăriile directorului și să-l detroneze din funcție, salvînd și producția și titlul în campionat (cu juniorii, însă, nu cu falsele vedete, învechite în rele!). Neexploată artisticeste, ba chiar părăsită cu totul în final (reduș la un happy-end), această idee, a qui pro quo-ului dintre gazetar și fotbalist, ar fi fost o generoasă sursă de comic, dacă autorul n-ar fi utilizat-o doar ca pe o simplă schemă producătoare de gag-uri, spre amuzamentul relativ ieftin al publicului.

Încercarea de dezbateră etică este susținută printr-o acțiune vioaie, printr-o anumită autenticitate a atmosferei, prin cîteva personaje vigurose desenate în linii caricaturale (Directorul, Zambila, Poștărița, Căpitanul echipei), prin situații amuzante și prin cîteva momente de comic grotesc. Neîmplinite, rămîn personajele așa-zis pozitive, realizate fără vlagă.

Am apreciat inițiativa Teatrului din Petroșani și a tînărului regizor Florin



Fătulescu, de a lansa în premieră absolută această comedie, cu intenția vădită de a oferi publicului, pe calea unui divertisment agreabil, un serios avertisment moral. Spectacolul reflectă fidel atît calitățile, cît și defectele textului. Alert, dar fără o idee satirică fundamentală, rîguros urmărită, el re-enunță onest, ba pe alocuri chiar cu ingeniozitate (dar și cu unele regretabile îngroșări), ideile autorului. Momentele comice izbutite ale reprezentației se sprijină pe acele personaje mai energic conturate, cărora interpreții le-au dat viață printr-un joc sincer. Mihai Clita demonstrează aplomb în rolul Directorului; Mircea Pănișoară, într-o caricatură excentrică de impostor, face o compoziție pitorească; Francisca Ionașcu s-a simțit la largul ei în rolul Poștăriței, dar l-a împins către zona comicului gratuit. În celelalte două roluri feminine, mai sărace în substanță, secretara și inginera, Miruna Gheșu și Mirela Cioabă, prezențe agreabile. Întreaga distribuție a contribuit la succesul unei reprezentații în care, de la decor (mobilier în formă de fîmă de fotbal) și pînă la



Un spectacol alert, dar fără o idee satirică fundamentală

comentariul spiritual al lui Cristian Țopescu, înregistrat pe bandă, publicul va găsi destule surprize plăcute.

**Valeria DUCEA**

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

### Trei piese de Teodor Mazilu

## ■ MOBILĂ ȘI DURERE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CLUJ-NAPOCA

Ultima piesă a lui Mazilu a fost preluată repede de vreo cinci teatre din țară, ceea ce atestă nu numai valoarea ei propriu-zisă, sau popularitatea renăscută a dramaturgului, ci și marea cerere de comedie — de comedie bună — în toate straturile publicului, ca și continua disponibilitate față de gen a oamenilor noștri de teatru.

*Mobilă și durere* răspunde, deci, unei necesități, acute chiar. Dacă ar fi doar atît, și încă ar fi ceva; dar ea este și o comedie foarte bună, una dintre cele mai bune semnate „Mazilu“, o piesă care marchează, evident, o evoluție (nu atît valorică, mai mult în universul investigației) pentru dramaturgia maziliană. „Proștii“, „nebunii“ din piesele de altădată au evoluat, într-un fel. Ei caută acum — tot în scopuri umanizatoare — nu dragostea împărtășită, nu absolutul, ci suferința. După ce au parcurs aproape tot registrul fățarniciei (dar cine poate și ce surprize ne mai rezervă fantezia lui Mazilu?) — plecînd, bineînțeles, de la același principiu de viață elementar: „cine nu fură statul, își fură familia“ — au ajuns la concluzia că trebuie să sufere, să fie înșelați, să piardă (ceva, acolo) pentru a putea profita din plin „în rîndul

**Data premierei : 10 mai 1980.**  
**Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : MIHAI MĂDESCU.**  
**Distribuția : DOREL VIȘAN (Sile); BUCUR STAN (Paul); ION MARIAN (Gore); GELU BOGDAN IVAȘCU (Urechiașu); MARIA MUNTEANU (Lizica); MIHAELA GAGIU (Melania); WILHELM SCHILLO (Lăutar I); ALEXANDRU ȚITRUȘ (Lăutar II); ION MORARU (Lăutar III).**



**Mihaela Gagi, Gelu Bogdan Ivașcu  
și Dorel Vișan**

oamenilor“, de avantajele acumulate prin furt și josnicie. Referirile critice (numeroase) de pînă acum au analizat cu pertință această metamorfoză psihologică, nu e cazul să căutăm, acum, nuanțe suplimentare.

După cum nu a căutat nuanțe suplimentare nici Mircea Marin, autorul spectacolului de la Teatrul Național din Cluj-Napoca. El a pus în scenă piesa „în general“, atent mai ales la efectul comic al poantelor lui Mazilu (ceea ce nu înseamnă că nu i-au scăpat unele, sau n-a îngroșat altele), preocupat să dea fluentă acțiunii și obținînd, în felul acesta, un spectacol agreabil, popular în sensul bun al cuvîntului (spirit ce se remarcă în primul rînd în jocul protagonistului, Dorel Vișan, alias Sile — cu un umor bonom, robust în scenele-cheie, neglijent în „pasaje“), un spectacol ce încearcă să redea cu fidelitate publicului intențiile majore ale piesei, direcția ei satirică principală.

Nu însă și potențialul subteran al textului, rezultat al unei observații de viață dintre cele mai subtile și nuanțate. Un singur exemplu : personajul Urechiatu, în aparență escroc ca toți ceilalți, diferențiat doar prin sfera preocupărilor — cu pre-

cădere, lichea sentimentală, o replică puțin modificată a „logodnicului de profesie — este, în realitate, un escroc aparte ; el refuză, deliberat, arivismul celor din jur, țelurile lor nu-l interesează, se pretează cu dezugst la jocurile lor. Urechiatu, „șoferul cu diplomă universitară“, e cu o „clasă“ deasupra lumii lui „Sile et Co.“, o clasă care poate oricînd evolua neprevăzut. Acest neprevăzut, regizorul l-a eludat, înscriind cu prea multă ezinvoltură acest personaj, destul de dilematic, în rîndul delapidatorilor din vocație.

Dar, sigur, aceasta este o distincție pe care Mircea Marin putea sau nu să o facă, în funcție de modul în care „a văzut“ el spectacolul. Nu acesta mi se pare reproșul esențial care i se poate face, ci acela că nu și-a dus pînă la capăt intențiile manifeste. Și mă refer îndeosebi la munca cu actorii. Aproape toți interpreții rolurilor principale oscilează vizibil pe parcursul partiturii lor, alternînd scene de virtuozitate cu momente terne, lipsite de nerv, jucate formal. Nu mă gîndesc numai la Dorel Vișan (totuși, cel mai bun din distribuție), dar și la Maria Munteanu (Lizica), la Mihaela Gagi (Melania) — eternul duo feminin care, la Mazilu, îl încadrează pe „erou“ — ca și la interpretul lui Gore (Ion Marian), sclipitor într-o secvență — revolta împotriva șefului — între două acolade de monotonie. Despre interpretul lui Urechiatu (Gelu Ivașcu) am spus, dacă vreți, totul, cu cîteva paragrafe mai sus. El s-a conformat corect, profesional, viziunii regizorale ; dar am sentimentul că putea (și voia) mai mult.

M-a nedumerit întrucitva decorul lui Mihai Mădescu : spațiat cu zgîrcenie într-un fel de fagure frontal, el limitează locul de desfășurare a jocului actoricesc ; or, acesta — în cea mai bună tradiție mazăliană — are nevoie de grandilocvență și în mișcare, nu numai în verb.

Dar Mircea Marin și cei pe care i-a condus în *Mobilă și durere* au reușit, în finalul acestui spectacol — cum am mai spus, plăcut, dar, după gustul meu, prea prozaic —, o scenă de antologie : într-un tablou scos parcă din peliculele mute ale lui Griffith (și apoi colorat), personajele își reiau leit-motivul obsesiilor lor existențiale, într-o imagine de coșmar, de mare expresivitate. Dacă tot spectacolul ar fi fost așa...



# ■ MOBILĂ ȘI DURERE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN TIMIȘOARA

**Data premierei : 3 iulie 1980.**

**Regia : IOAN IEREMIA. Scenografia : EMILIA JIVANOV.**

**Distribuția : VLADIMIR JURĂSCU (Sile); DANIEL PETRESCU (Paul); TRAIAN BUZOIANU (Gore); ION HAIDUC (Urechiatu); MIHAELA MURGU (Melania); VIVIANA ALIVIZACHE (Lizica); ȘTEFAN IORDĂNESCU (Preotul); CRISTIAN CORNEA (O celebritate); ȘTEFAN IORDĂNESCU, ELENA SIMIONESCU, ADRIAN VERZESCU, ILEANA LUPU, IOLANDA NEMCIC, EUGENIA CUC (Invitați la banchet).**



**Daniel Petrescu și Viviana Alivizache**

nia), Traian Buzoianu (Gore), Ion Haiduc (Urechiatu), Viviana Alivizache (Lizica). Demarează greu (vina se datorează poate și tracului de premieră) interpretul rolului principal, Vladimir Jurăscu.

Și la Timișoara, piesa lui Mazilu este argumentul unui evident succes de public. Regizorul Ioan Ieremia descifrează această partitură a arivismului și a ticăloșiei într-o cheie mai tăioasă, mai dură decât în alte părți, pornind de la premisa că protagoniștii satirei nu mai sînt „mahalagiii“ de altădată (cei din *Proștii sub clar de lună*, de pildă), întrucîtva simpatici în truda lor de a da lustru găinăriei (ca și găunoșeniei); ei au ajuns, peste timp, „în centru“, au devenit persoane influente în anumite medii sociale, fiind — în concluzie — cu mult mai pernicioși. Cîteva momente din spectacol punctează admirabil această idee, făcîndu-te să percepi aproape fizic ponderea imposturii. Din păcate, aceste momente — lucrate de obicei cu foarte multă grijă și alcătuite din imagini scenice de mare expresivitate — alternează cu destul de lungi pasaje expositive, în care replicile lui Mazilu sînt lăsate „să curgă“ de la sine, fără intenții cît de cît mai precise. Din prea multă patimă pentru culoare, pentru „efect“, regizorul a lungit excesiv și ultimul act, devenit astfel o aglomerare arbitrară a unor „găselnițe“ doar savuroase, nu și cu rost. Într-un decor „de premiu“ al Emiliei Jivanov (un imens cîmp de flori — „natura“ atît de repudiată de Sile — atîrnat cu „capul în jos“ și strivind în final, iremediabil, această faună larvară), se joacă, destul de convingător, cu abjecția, Daniel Petrescu (Paul), Mihaela Murgu (Mela-

# ■ ACEȘTI NEBUNI FĂȚARNICI

TEATRUL MAGHIAR DE STAT  
DIN CLUJ-NAPOCA

**Data premierei : 16 mai 1980.**

**Regia : AURELIU MANEA. Scenografia : T. TH. CIUPE.**

**Distribuția : LÁSZLÓ GERŐ (Iordache); SEBŐK KLÁRA (Camelia); VÁLI ZITA (Silvia); NAGY DEZSŐ (Adam); DEHEL GÁBOR (Dobrișor); CSIKY ANDRÁS (Sublimul în caz de forță majoră); JANCÓS MIKLÓS (Bărbatul cu capul în nori); TAMÁS SIMON (O lichea întirziată).**

Sînt destui cei care consideră că *Proștii sub clar de lună* — „opera prima“ în dramaturgia máziliană — rămîne și astăzi piesa cea mai împlinită artistic a autorului. Nu mă număr printre acești fanatici ai „proștilor“, căci — mi se pare — dra-

maturgia lui Teodor Mazilu (cel puțin prin *Acești nebuni fățarnici* și *O sărbătoare princiară*) atinge culmi de ironie, de sarcasm tragic, pe care *Proștii...* doar le anunța.

Iată cazul *Nebunilor fățarnici*: o lume de mediocri care vor să „posede“ sublimul și absolutul, așa cum alții „posedă“ o vilă la Sinaia sau un cont la C.E.C. O lume de veleitari, în care totul — chiar și filozofia lui Kant — se poate cumpăra, fura sau — mai simplu — delapida. O lume a fățarniciei cinice, în care ipocrizia și raptul moral sînt teoretizate, transformate în axiome etice irefutabile, etalate cu superbia proprietarului de valori inalterabile. O lume de pungăși, de fapt, și de mitocani, care nu ignoră existența paralelă a unei colectivități umane ce se conduce după alte legi și precepte; ba, într-un anume fel, chiar o invidiază, încearcă să o copieze în *aparențele* ei, nerenunțînd însă nici un moment la fondul de mitocănie gregară care îi este propriu.

Nu are rost să insist, aici, asupra tribulațiilor fantasticului trio Camelia-Iordache-Silvia, piesa fiind — bănuiesc — încă proaspătă în memoria spectatorilor (n-au trecut decît nouă ani de la premiera ei absolută, de la „Bulandra“). Dar, dacă piesa este relativ implantată în conștiința iubitorilor de teatru (datorită și atmosferei specific maziliene, dar și da-

torită unor replici de savoare caragiale-ană), dacă, deci, „aforismele“ lui Mazilu din *Acești nebuni fățarnici* circulă cu valoare de citate clasice („dacă e haos, măcar să fie ordine“, „nimeni n-are avinturi etice din prea mult bine“, „decît niște ingeri astenici, mai bine niște porci în floarea tinereții“, „nu s-ar putea să urască minciuna, fără să iubesc adevărul?“ etc., etc.), nu la fel se întîmplă și cu amintirea spectacolului de premieră, să-i zicem — eufemistic — neconcludent. Și piesa — pentru unicitatea ei, prin multele ei valențe artistice — merita să aibă înscrisă în fișa ei un „mare spectacol“.

Acest „mare spectacol“ s-a realizat abia acum, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, unde o echipă pasionată de excelenți actori, sub conducerea regizorală a lui Aureliu Manea și în scenografia lui T. Th. Ciupe, reușește performanța unei montări încîntătoare, capabilă să satisfacă multe exigențe. Într-un decor aerat și funcțional (un imens pat-sicriu, al cărui fundal poate fi și scena unui teatru de marionete), un decor necesar elegant, căci este eleganța exterioară la care rivnește fauna celor ca Iordache și Dobrișor, într-un joc savant de lumini și umbre, Camelia și Silvia, cele două vestale ale unui cult vechi cît lumea, dezvoltă un întreg ritual de fascinare a lui Iordache. Mișcarea și gesturile lor au ceva de practică esoterică, ocultă, vocile lor psalmodiază în tonuri bizare replicile explozive ale lui Mazilu. Cele două interprete — Sebök Klára (Camelia) și Váli Zita (Silvia) — sînt două feline, insinuante și demonice, alternînd alintul languros cu determinismul rece și calculat. Ele sînt, dealtfel, principalul argument actoricesc al montării lui Manea, copleșindu-l literalmente (și profesional) pe Iordache (László Gerő), convingător doar în momentele lui de nimicnicie neputincioasă. Un portret colorat, plin de umor, jucînd cu ferocitate canalia patentă, construiește Dehel Gábor (Dobrișor); iar Csiky András (Sublimul) interpretează inteligent o mască decrepită, trezită la viață doar în finalul piesei, de...



Sebök Klára, Váli Zita, László Gerő

disperare, disperarea unui nou Harpagon, care și-a pierdut comoara. O apariție pitorească, ordonată după bunele principii ale umorului absurd, are Jancsó Miklós (Omul cu capul în nori), cel care caută Cîmpina așa cum alții caută Nirvana, cel care se dovedește a fi, pînă la urmă, licheaua supremă.

Într-adevăr, un spectacol de zile mari. Manea este în mare formă; spre deosebire de alte dăți, discursul lui regizoral este riguros organizat, logic pînă la ultimul amănunt al mizanscenei, totdeauna aplicat precis textului. Căci textul, acest text, poate fi și o capcană: sarabanda captivantă a replicilor poate să se consume și în sine, fără un suport scenic



organic încorporat. La Manea, acest suport există din plin. El vizualizează continuu, cu o imaginație debordantă, *spiritul* vorbelor lui Mazilu, nu simpla lor închegare în dialog. Spectacolul său are umor, este impregnat de un erotism exotic în limita exactă a decenței și rafinamentului, are vervă și ritm, este impecabil articulat în componentele sale. „Stilul Mazilu“ sau „stilul Manea“ mi se par, pînă la urmă, niște formule goale; aici nu avem de-a face nici cu unul, nici cu celălalt; ci cu un stil de Teatru, scris cu majusculă.

## ■ PROȘTII SUB CLAR DE LUNĂ

TEATRUL MUNICIPAL  
DIN PLOIEȘTI

**Data premierei: 19 mai 1980.**

**Regia: CRISTIAN MUNTEANU.  
Scenografia: VITTORIO HOLTIER.**

**Distribuția: CORNELIU REVENT (Gogu); EUGENIA LAZA (Clementina); SILVIA NĂSTASE (Ortansa); EUSEBIU ȘTEFĂNESCU (Emilian); MANUELA MARINESCU-CODRAT (Vasilica); LIANA DAN RIZA (Mama Ortansei); DUMITRU PALADE (Tatăl Ortansei); FABIAN GAVRILUȚIU (Ospătarul, Trecătorul, Hamalul).**

Piesa care l-a lansat pe Mazilu cu aproape două decenii în urmă (prin spectacolul — celebru în epocă — al Teatrului „Bulandra“) a avut nu numai meritul de a fi impus un nou și foarte original dramaturg, creator al unor personaje ciudate, greu de „prins“ într-o formulă, personaje neașteptate mai ales prin duplicitatea lor extremă, dar și pe acela de a fi acreditat un gen special de „a juca Mazilu“ (ilustrat strălucit de primii săi interpreți, în primul rînd de Octavian Cotescu), bazat pe credința enormă, sfișietoare, cu care erau debitate cele mai mari banalități, sau cele mai absurde mărturisiri de ipocrizie. Foarte puține montări ulterioare — cu această piesă sau cu altele, ale aceluiași autor — vor mai izbuti să scape de obsesia acestui gen (cît despre Cotescu — acesta și l-a transformat, binemeritat, în stil personal).

Or, una dintre principalele caracteristici ale noii înscenări ploieștene este tocmai dorința programatică și evidentă de a-l juca și „altfel“ pe Mazilu; nu atît din dorința de a inova cu orice preț, cît de a găsi și pune în valoare textului mazilian încă o dimensiune, sporindu-i deci, și pe această cale, puterea de semnificație. Această altă dimensiune explorată a fost cea existențială, în latura ei tragică.

Desigur, condiția fundamentală a personajelor lui Mazilu nu putea fi modificată (ar fi fost o eroare). Ele rămîn tot niște pungăși, mai mult sau mai puțin „proști“, tot niște delapidatori, în egală măsură de bani și de sentimente. Peripețiile lor, privite din afară, sînt tot comice. Dar, pe lîngă aceste date structurale, întîlnirea lor

## Simpozion Mazilu

La Cluj-Napoca, în zilele de 12 și 13 iunie s-a desfășurat (în organizarea Asociației Scriitorilor din Cluj-Napoca, a revistei „Tribuna“ și a secției de critică a A.T.M.) un „simpozion Teodor Mazilu“. Au participat scriitori, critici literari și dramatici, regizori (cei mai mulți, semnatari ai unor montări cu piese de Mazilu), actori, scenografi.

De ce, acum și aici, un „simpozion Mazilu“? Au motivat explicit această opțiune în primul rînd D. R. Popescu, conducătorul dezbaterilor, care a invocat tradiția (relativ recentă) a acestui oraș în

organizarea unor dezbateri pe teme de dramaturgie originală (aici s-a ținut primul Colocviu național de dramaturgie), și apoi Valentin Silvestru, argumentul său constituindu-l „ocazia“ care face ca la Cluj-Napoca să fie reprezentate, concomitent, trei piese de Teodor Mazilu (*O sârbătoare princiară* și *Mobilă și durere* la Teatrul Național, *Acești nebuni făcarnici* la Teatrul Maghiar de Stat).

Să adăugăm acestor îndreptățite explicații, un fapt cu o semnificație mai amplă, atît pentru autorul în cauză, cît și pentru întreaga noastră mișcare teatrală: asistăm, în această stagiune, la un adevărat „moment“ — sau, mai exact spus — „revirement“ Mazilu.

Semnalul „revirimentului“ de care vorbeam mai sus a fost dat de spectacolul lui Nicolae Scarlat, de la Teatrul Tine-



### O regie coerentă și consecventă...

ii implică și în dramă, îi împinge spre dezolare și suferință. Spectacolul de la Ploiești reușește să comunice cu claritate această senzație, tot mai manifestă spre finalul său, când culminează cu scena delirantă în care Gogu, personajul principal, își strigă disperat neputința de a avea remușcări.

Poate că se rîde mai puțin la această variantă decît la cea de altădată, de la „Bulandra”. Să nu uităm însă că și timpul care s-a scurs de atunci a mai diminuat din forța de impact a replicilor. Se rîde mai puțin, dar parcă sentimentul de detașare față de aceste existențe meschine și ridicole este mai accentuat decît atunci cînd rideam de ele în hohote. Ele nu stîrnesc nici un moment compasiunea, ci doar disprețul. Imaginea lor nu mai are tușa îngroșată a caricaturii, ci culoarea cenușie a fotografiei de serie, care nu are altă calitate decît realismul.

retului din Piatra Neamț, cu *Somnoroasa aventură*. Un spectacol de referință, care ne-a adus tuturor aminte cît de actuală și de modernă (în cel mai nobil înțeles al cuvîntului) este dramaturgia lui Teodor Mazilu. (Să notăm că, aproximativ în aceeași perioadă, la Naționalul din Iași, Cristian Hadji-Culea monta *Acești nebuni fățarnici*; ciudat, însă, spectacolul nu a avut nici un ecou.) În această stagiune se joacă *Proștii sub clar de lună* la Ploiești, Tîrgu Mureș și I.A.T.C.; *Cinci romane de amor* la Teatrul „Nottara”, *Frumos e în septembrie la Veneția*, la Teatrul Național; *Acești nebuni fățarnici* și *O sărbătoare princiară* la Cluj-Napoca; în fine, ultima sa piesă, *Mobilă și durere*, la Oradea, București („Bulandra”), Cluj-Napoca și Constanța. Un adevărat record, așa cum l-au mai înregistrat, în alte stagiuni, un Baranga, un

Spre acest mod de a-l citi pe Mazilu, actorii Teatrului Municipal din Ploiești au fost conduși de regizorul Cristian Munteanu. Regia sa este coerentă în intenții, și consecventă în transpunerea lor în scenă. Jocul celor mai buni dintre ei — Corneliu Revent (Gogu), Silvia Năstase (Ortansa), Eugenia Laza (Clementina) — are în el ceva patetic, o exaltare care exclude frivolitatea, mai apropiată de registrul tragic. În două roluri mai ingrate (cred că sînt singurele roluri „pozitive” din dramaturgia lui Mazilu), Eusebiu Ștefănescu (Emilian) și Manuella Marinescu-Codrat (Vasilica) încearcă să suplinească prin dezinvolvură lipsa de consistență și de veridicitate a acestor doi „justițiar”. Liana Dan Riza și Dumitru Palade (părinții Ortansei) apelează la pitoresc, uneori prea mult. Foarte multe personaje fără nume și cu apariții fulgurante interpretează corect Fabian Gavriluțiu, fapt care-i permite să și obțină aplauze cu una dintre cele mai apăsate exploatate replici din piesă: „Durerea îi aparține clientului, noi nu avem decît băutură”. Într-adevăr, în spectacolul ploieștean, durerea aparține clientilor.

### Dinu KIVU

P.S. *Un regret în legătură cu decorul lui Vittorio Holtier (foarte frumos în sine): el conține un plan doi care ar fi trebuit să sugereze o uriașă ladă de gunoi, imagine-cheie pentru ceea ce înseamnă cealaltă față, cea adevărată, a acestei lumi alcătuite din falsuri. Dar — nefiind niciodată folosită în acest sens de către mizanscenă și fiind luminată mai degrabă în „clar de lună” decît în vreo nuanță a sordidului — sugestia se pierde, rămasă undeva, printre intenții...*

Everac, un D. R. Popescu, un Băieșu. Toate acestea, spuse pentru a justifica, din nou, oportunitatea „seminarului” (cum îl denumea Valentin Silvestru), pe care oamenii noștri de teatru i l-au consacrat lui Teodor Mazilu, la Cluj-Napoca.

Intervențiile, foarte numeroase, „îngheșuite” în doar o jumătate de zi de colegiale dispute (cealaltă zi fiind consacrată vizionării spectacolelor clujene), au stat — după impresia mea — sub semnul a două observații, cu caracter aproape axiomatic. Prima ar fi cea a marilor disponibilități creatoare pe care le oferă teatrul lui Mazilu regizorilor și actorilor, părere la care au subscris majoritatea vorbitorilor. A doua ar fi dificultatea teoretizării unui „specific” sau „stil” aparte al pieselor sale, cu toate că existența unui asemenea „stil” era intuitivă și de regizorii, și de criticii care au intervenit în discuție.



Asupra acestei a doua chestiuni, o admirabilă replică ne-a dat-o însuși autorul, care, într-o alocuțiune precisă, riguroasă, și-a definit — în puține, dar clare cuvinte — dramaturgia și intențiile ei. Voi reproduce în rezumat câteva dintre ideile enunțate de el, în speranța că textul complet al discursului său va fi fost între timp publicat într-una dintre revistele interesate. Așadar, după Mazilu, personajele sale au o adevărată „mândrie a ticăloșiei“, pe care o etalează cu „conștiința eternității“ și o trăiesc cu o indescriptibilă „frenzie a vieții“. Ele „vorbesc cu subconștientul lor și, astfel, abjecția lor capătă o aură de naturalitate“. O atitudine morală caracteristică este „autopercheziția“ sentimentală și ideologică, sinceritatea fiind — în cazul lor — „o formă de agresiune“, pe care o practică cu o „credință fanatică“.

În afara acestei substanțiale autoanalize, am mai reținut — din lucrările de cuvânt — profesiunea de credință a lui Aureliu Manea, care mărturisea că, pentru evoluția sa de regizor, esențiale au fost întâlnirile cu Ibsen și Mazilu (vorbind de o adevărată „revelație Mazilu“), ironia derutantă a lui Mircea Cornișteanu, ce-și disimula adevărată la acest tip de dramaturgie printr-o „defăimare retorică“ a ei, confesiunile de creație ale lui Mircea Ma-

rin și Gheorghe Harag (ultimul, cu o exemplară modestie și cinste profesională, explicându-ne că un spectacol ca *Acești nebuni fățarnici*, realizat de Manea, îl determină să-și revizuiască întreaga concepție despre teatru), precizarea făcută de Dorel Vișan, care arăta că „actorul trebuie să-și schimbe radical instrumentația când joacă Mazilu“, analiza nuanțată făcută de Valentin Silvestru diferitelor spectacole cu piese de Teodor Mazilu și situarea lor într-un context mondial, în sfârșit, concluziile tonice, în consens cu cea mai mare parte a declarațiilor făcute de antevorbitori, formulate de Ion Noja, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă, care a subliniat caracterul fundamental optimist al dramaturgiei mazilienne, ca și „posibilitățile oferite creatorului de spectacol de către teatrul lui Teodor Mazilu“.

Acest „moment Mazilu“, pe care întâlnirea de la Cluj-Napoca l-a marcat cu relevanță, poate să însemne pentru evoluția scriitorului, și chiar a artei spectacolului, mai mult decât fenomenul în sine pe care l-am consemnat. În orice caz, simpozionul ne-a determinat, pe toți cei prezenți, să așteptăm, să dorim „momentele“ viitoare, ale altor dramaturgi, „momente“ cel puțin la fel de reconfortante.

D. K.

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

Aflăm dintr-un cotidian că mai mulți actori pensionari, pînă nu de mult gloriei ale colectivului Naționalului ieșean, au alcătuit o trupă și dau spectacole la Iași, Vaslui, Pașcani, Tîrgu Frumos. Felicitări bravilor veterani ai scenei — Ion Lascăr, Constantin Sava, Mihai Grosaru, Constantin Cadeschi și celorlalți. Dar, ne întrebăm, sub egida cui, reapar ei în luminile rampei? Cu ce repertorii? Poate ne răspunde cineva de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași. ● În aceste zile de iunie, cînd FAIMA adună ultimele știri ale stagiunii, s-a consumat un eveniment important, deopotrivă pentru unele teatre și pentru cei mai tineri ac-

tori: a avut loc repartizarea în producție a absolvenților celor două institute de teatru. Prin iarnă vom afla ciți dintre ei au urmat drumul repartizării și ciți au ales potecile lăturalnice, scurtăturile. ● Teatrul de vară de la Herăstrău și-a deschis porțile. Va să zică, a început stagiunea estivală bucureșteană, odată cu începutul lunii iulie. Despre alte grădini de vară nu știm nimic. ● Teatrul Tineretului din Piatra Neamț nu-și leapădă nărvul: premierele ne sînt anunțate după ce au avut loc. Așa s-a întîmplat și cu Îmblînzirea scorpiei de Shakespeare, pusă în scenă de Iulian Vișa. Poate o vom vedea la toamnă. ● Am citit în „Ramuri“

din 15 iunie a.c. un interesant studiu al lui Ion Vartic, intitulat Horia Lovinescu și conceptul de „om sfîrșit“. ● În ultimele zile ale stagiunii, la Teatrul Dramatic din Baia Mare se afla în lucru, pentru deschiderea stagiunii viitoare, spectacolul cu piesa Act venețian de Camil Petrescu, în regia și scenografia lui Constantin Codrescu. ● La Teatrul Național din Craiova a avut loc un spectacol intitulat Fiul Soarelui — Burebista. Demn de reținut e faptul că a fost prezentat de un mare număr de ori la sediu și în deplasare, ceea ce nu se prea întîmplă cu multe spectacole de poezie. ●

(Continuare la p. 133)

TEATRUL DE COMEDIE

## DON JUAN

de Molière

**Data premierei : 26 mai 1980.**  
**Regia : VALERIU MOISESCU.**  
**Scenografia : SANDA MUȘATESCU.**  
**Muzica : PAUL URMUZESCU.**  
**Traducerea : IOSIF și NINA CASSIAN.**

**Distribuția : IURIE DARIE (Don Juan) ; MIHAI PALĂDESCU (Sganarelle) ; SANDA TOMA (Elvira) ; COSTEL CONSTANTINESCU (Gusman) ; SILVIU STĂNCULESCU (Don Carlos) ; SORIN GHEORGHIU (Don Alonso) ; MIRCEA ȘEPTILICI (Don Louis) ; CANDID STOICA (Francisc) ; MELANIA CÎRJE (Charlotte) ; IARINA DEMIAN (Mathurine) ; VLADIMIR GĂITAN (Pierrot) ; GHEORGHE ȘIMONCA (Comandorul) ; EUGEN RACOȚI (La Violette) ; GHEORGHE CRIȘMARU (Ragotin) ; DUMITRU CHESA (Domnul Dimanche) ; THEO COJOCARU (La Ramée).**

Am așteptat cu interes, cu nerăbdare chiar, cea de-a treia (și ultima) premieră a acestei stagiuni la Teatrul de Comedie. Am așteptat-o, pentru că speram să aducă, în sfârșit, semnul apăsător, sigur, al unei redeşterări, după amorțeala în care, de o bună bucată de vreme, se complăce acest atît de valoros colectiv, altădată glorios, strălucitor și plin de ambiții. Am mai așteptat-o pentru că speram să văd, laolaltă cu spectatorii, în sfârșit, un spectacol Molière.

Am văzut spectacolul și am rămas — cum să spun ? — într-o oarecare măsură nemulțumit ? Sau, mulțumit doar într-o oarecare măsură ? Ce așteptam ? Ce voiam să fie ? Ce n-a fost ? Cît a rămas dator ?

De la o vreme, Molière e urmărit de neșansă pe scenele noastre. Încercările de a-i da locul convenit în repertoriul n-au reușit. Punerile în scenă tradiționale au acreditat prejudecata că Molière este demodat, că nu mai spune nimic publi-

cului de azi, că e didacticist, plicticos. Am asistat la căderi răsunătoare pe scene importante, cu interpreți de primă mărime. Prejudecata s-a instalat. A trebuit să trecă pe la noi Roger Planchon pentru a se înțelege că, privit dintr-un unghi contemporan, Molière își păstrează valoarea, își afirmă permanența. Și, totuși, Molière nu și-a redobîndit locul pe care, prin tradiție, îl avea în repertoriul nostru. Înscenările care au urmat „experienței Planchon“ au dus la câteva reușite pe teritoriul farsei, atît *Avarul*, *George Dandin*, *Mizanropul*, *Tartuffe*, chiar *Don Juan* așteaptă încă. Ultima dintre cele enumerate ar fi avut mari șanse, odată cu înscrierea ei în repertoriul Teatrului de Comedie, dacă spectacolul...

Regizorul Valeriu Moiescu, împreună cu scenografa Sanda Mușatescu, au intenționat să ne sugereze cum începea și cum se desfășura un spectacol la curtea regelui Ludovic al XIV-lea. Sintem introduși în atmosfera de la Palais Royal, lojile sînt pline, se fac auzite replici nu tocmai favorabile lui Molière : sînt aceleași replici care, cu un an înainte, au dus la interzicerea reprezentațiilor cu *Tartuffe*. Trupa lui Molière se pregătește să înceapă reprezentația. Interpreții rostesc, la rîndu-le, texte din *Improvizația de la Versailles* și *Critica școlii femeilor*, texte de protest ale lui Molière împotriva acțiunilor bigoților.

O imagine de început care ne introduce în atmosferă, dar care, pe durata spectacolului, devine secundară, pasivă. Sala de la Palais Royal va continua să comenteze vag, timid, și se va șterge cu timpul, pentru a lăsa loc, firesc, acțiunii propriu-zise. Soluția nu e nouă, efectul nu e deosebit. Ceea ce am văzut vreme de cîteva minute reprezintă, de fapt, o pagină din caietul-program. Spectacolul începe cu celebrul monolog al lui Sganarelle în favoarea tutunului. Ce admirabilă idee, să pui în gura celui mai conformist personaj replicile atît de neconforme cu opiniile epocii ! Acesta e Molière ! Pe care Valeriu Moiescu, lăsînd la o parte artificii de la început, l-a intuit, pe care a încercat să-l ajungă din urmă, pe care nu l-a contrazis în esență. *Don Juan* este o comedie în care un personaj prea bine cunoscut se ridică împotriva prejudecăților, în primul rînd împotriva prejudecăților religioase, dar și împotriva prejudecăților legate de familie, căsătorie, clase sociale. *Don Juan* nu este povestea unui seducător cinic, ci a unui răzvrătit împotriva tuturor minciunilor timpului său, ascunse îndărătul



vorbelor mari : virtute, onoare, credință, Dumnezeu... Don Juan nu luptă cu oaspetele de piatră, cu trimisul cerului, ci cu lumea vremii lui. Și pierde, nu atins de brațul rece al Comandorului, ci de miinile celor cărora le-a clătinat credința. Oricît de naivă ar fi rezolvarea finală propusă de regizor — Don Juan, confundat cu propria-i momfie, mistuit de focul de artificii — ideea e prețioasă. Să o reținem. Așa cum reținem ideea tratării în ridicol a țărănușului mereu „afumat” și a țărăncuțelor nu tocmai prostețe, contaminate de ideea înobilării prin căsătorie.

Printre cele mai frumoase piese ale lui Molière, *Don Juan* nu este și cea mai unitară, ba chiar este inegală, cu scene inutile, pe care autorul le-a scris pentru a păstra întreagă povestea preluată de la înaintași, cu personaje sărace, ca Elvira și frații ei, cu mici întîmplări fără semnificație deosebită. Nu vom stăruia asupra lor. Nici spectacolul nu stăruie. Atenția se concentrează asupra lui Don Juan și a lui Sganarelle. Don Juan, cel care crede doar în matematică. Sganarelle, cel care crede în tot ceea ce ia în deridere Don Juan. Cuplu complementar, părți opuse ale unui întreg, personaje care se explică unul prin celălalt. Pe de o parte : Don Juan, gentilomul inteligent, dornic de cunoaștere, insetat de plăcere, sfidînd societatea, cerul, moartea, în numele propriilor lui concepții despre viață, spirit înaintat al epocii ; pe de altă parte, Sganarelle, valet lacom, laș, egoist, fanfaron, flecar, abil, omul care crede, omul care, deci, refuză să cunoască !

În acest cuplu stă tăria și frumusețea piesei. În acest cuplu stă echilibrul ei. Pe el se sprijină, obligatoriu, edificiul oricărui spectacol cu *Don Juan*.

La Teatrul de Comedie, acest echilibru nu există. Vedem un Sganarelle extraordinar, o adevărată creație a lui Mihai Pălădescu, un personaj care poartă cu sine toate prejudecățile vremii lui, dar și omenie, loialitate. Un interpret care a intuit exact nuanțele acestui personaj,



**Sorin Gheorghiu, Sanda Toma și Silviu Stănculescu**

atît de îndrăgit de Molière însuși. Și mai vedem un Don Juan lipsit de strălucire, seducător fără farmec, cu chipul crispat și vorbirea aspră, mișcîndu-se țeapăn ; un Don Juan care nu-și găsește singur rostul, care nu-și știe țelul. Lui Iurie Darie nu i-a reușit rolul. În vreme ce Mihai Pălădescu înalță cota spectacolului pînă sus de tot, Iurie Darie o coboară. Echilibrul lor, la cote înalte, ar fi născut, fără nici o îndoială, un spectacol remarcabil. Pentru că ceilalți interpreți, adică Mircea Șeptilici, Sanda Toma, Silviu Stănculescu, Dumitru Chesa în primul rînd, Melania Cirje, Iarina Demian, Vladimîr Găitan, Candid Stoica, Costel Constantinescu sînt cît se poate de buni. Dar nu ei hotărăsc totul. Ei înalță cu bravură zidurile. Cheia de boltă, însă, cheia de boltă...

**Virgil MUNTEANU**

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

(Continuare de la p. 131)  
Aflăm că spectacolul cu piesa *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, în pregătire la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, se repetă sub conducerea regizorală a Ancăi Ovanetz-Doroșenco și nu a regizorului Petru Ionescu, cum greșit am scris în numărul trecut al revistei.

● În „Flacăra” din 5 iunie a.c., Silvia Popovici e de părere că spectacolul cu piesa *Echipa de zgomote* de Fănuș Neagu atinge însăși esența existențialismului. Printre existențialiști, Silvia Popovici îi citează pe Gorki și O'Neill. Cît trăiește, omul învață ! ● La Teatrul German de Stat din Timi-

șoara a avut loc premiera piesei *Pluralul* englezesc de Alan Ayckbourn, în regia Arianei Kunner și scenografia lui Traian Zamfirescu. ● Tot mai multe teatre dau amploare caietului-program, transformîndu-l într-o adevărată revistă de teatru. Unele

(Continuare la p. 152)

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI

## CAVOUL DE FAMILIE

de Pierre Chesnot

Data premierei : 27 iunie 1980.

Regia : SANDA MANU. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU. Traducerea și adaptarea : MARICA BELIGAN.

Distribuția : OLGA TUDORACHE (Marie Saint-Laurent) ; MIRCEA ALBULESCU (Raoul) ; CARMEN STĂNESCU (Simone) ; ILINCA TOMROVEANU (Florence) ; ADRIAN PINTEA (Jean François) ; GHEORGHE CRISTESCU (Henri) ; MIHAI NICULESCU (Gilles) ; AIMÉE IACOBESCU (Odille) ; DAMIAN CRIȘMARU (Pierre Fouquier) ; TAMARA CREȚULESCU (Rosita).

Există o tendință paradoxală în teatrul de boulevard modern: aceea de a prelua — ca pretext pentru desfășurarea unor tribulații mai mult sau mai puțin amuzante — unele dintre temele grave de meditație ale societăților contemporane, derivate din spaimele (latente sau acute) care planează asupra lumii de azi. Așa s-a ajuns ca această dramaturgie cu miză mică, de portanță derizorie, să discute agreabil despre spectrul catastrofei atomice, despre războaie — în general sau în particular —, despre problemele „vîrstei a treia”, despre bolile incurabile sau despre segregarea rasială. S-o spunem din capul locului: nu există subiecte „tabu” pentru un gen artistic sau altul. Ca să dau doar un exemplu — cam toate motivele enunțate mai sus, și încă altele, erau prezente pînă și într-un *musical* (de altfel, excelent!) de renume mondială, *Hair*, în acompaniament de muzică pop și într-o coregrafie modernă. Ciudat (dar nu de tot) este că tocmai în musicalul citat (ce cuprindea și momente de umor pur) ele aveau o alură cît se poate de serioasă: căci erau ecoul sincer al unei mentalități (o mentalitate limitată și

discutabilă, desigur, dar reală), al unui mod de a gîndi propriu tinerelor generații din Occidentul anilor '60.

Nu acesta este și cazul teatrului de boulevard, care nu regîndește într-un fel al său, specific, marile subiecte ale contemporaneității, ci le „împrumută” doar, pentru a le vehicula apoi ca pe oricare altă monedă bine cotate la „bursa” zilei. Iar Pierre Chesnot — cel puțin prin *Cavoul de familie* (premieră mondială la Teatrul Național, în traducerea Maricăi Beligan) nu face nici el vreo abatere de la canoanele sistemului.

Trăim într-o epocă dominată de cursa demențială a înarmărilor nucleare, în „Le Monde” — ne informează programul de sală — apar anunțuri ale unor antreprenori de adăposturi antiatomice, există realmente o psihoză a catastrofei iminente; ce e mai normal, deci, decît să faci, din acest argument cum nu se poate mai „la ordinea zilei”, pretextul care declanșează intriga unei comedioare amuzante, deloc angoasată (sau angoasantă) ci, din contră, total decontractată? Așa se face că bogatul domn Raoul Saint-Laurent își construiește (în mare secret) un adăpost anti-tot (dar și cu tot confortul), ale cărui chei, în număr de numai patru, și le dispută aproape toți ceilalți membri ai familiei. La atît se rezumă subiectul propriu-zis, lui adăugîndu-i-se obișnuitele ingrediente de rigoare, respectiv armele „luptei pentru cheie”: minciuni, trădări sentimentale, șantaj, pînă și (ba chiar în primul rînd) crime. Tonul conversației este de badinaj, acțiunile — chiar cele violente — se comit cu o discretă eleganță, răfuielele nu abandonează „bon ton”-ul și — supremă abilitate! —, ca nu cumva să ne închipuim că avem de-a face cu o literatură realistă, în final ni se explică hitru că totul nu a fost decît coșmarul — cînd caraghios, cînd grotesc — al unui biet senil.

Teatrul Național trebuia însă să-și onoreze „cartea de vizită”, chiar și în fața acestei partituri minore. Ceea ce se și întîmplă, pe aproape toată suprafața spectacolului. Decor fastuos, epuizînd aproape toată gama nuanțelor între roz și gri, toalete imaginate cu o rafinată ironie (scenografia — Constantin Russu), actori din „prima linie” a Naționalului (și nu numai a Naționalului — Olga Tudorache), un regizor reputat pentru apetența sa pentru comedie (Sanda Manu).

Spuneam că rezultatul, sub unghiul spectacolului, este în cea mai mare parte reușit, gîndindu-mă în special la totul



general impus interpretărilor de către regie : dezinvolt, cu accente voite de cabotinerie simpatică, ușor automalițios, în cele mai bune cazuri. Teatrul de bulevard — fie că-l agreăm sau nu — are un stil al său inconfundabil, trebuie să știi să-l joci pentru a te menține în limitele plauzibilului și, mai ales, pentru a avea șarm (condiție „sine qua non“ a genului). Și, șarm are din plin Carmen Stănescu, strălucitoare în rolul Simonei Saint-Laurent, jucînd cu vervă aiureala, la granița dintre prostie și șiretenie ; șarm au și Mircea Albulescu (Raoul), cu toată aparența lui de „urs în papuci“, și Damian Crișmaru (Pierre Fouquier, un avocat arivist și asasin — dar galant !). Cochetază cu șarmul, fără să izbutească întotdeauna, Aimée Iacobescu (Odille), Mihai Niculescu (Gilles) și Gheorghe Cristescu (Henri), acesta din urmă, cu multă precauție. Într-un rol mai degrabă episodic și fără prea multă culoare (Florence), Ilinca Tomoroveanu nu își pune pînă la capăt în valoare nici șarmul ei autentic, natural.

Un trio aparte, izolat oarecum de restul personajelor de chiar scriitura dramatică, este cel format din bunica Marie, nepotul Jean François și intrusa Rosita. Aparte, pentru că ei compun o altă intrigă, a lor, care desfide morala și regulile restului (rest, rest, dar impozant) clanului Saint-Laurent. Sînt „scandaloșii“ familiei : nepotul care se însoară cu servitoarea, și bunica (de fapt, patroana familiei), care nu înțelege utilitatea transformării unei păduri de la Casteljaloux într-un cavou de familie. (Și, într-adevăr, ce rost are să pierzi ceva numit atît de



**În planul întâi, Carmen Stănescu și Mircea Albulescu**

frumos, Casteljaloux ?) Ei sînt, de fapt, „sarea și piperul“ acestei piese, iar regia are meritul de a le fi găsit echivalente scenice de o valoare remarcabilă. Căci Olga Tudorache (Marie) este nu doar o bunică puțin „fofolle“, dar și o apariție de un comic irezistibil, ca în vremurile cînd contamina sala în *Tango* sau în *5 schițe*, iar Adrian Pinteș (Jean François) și Tamara Crețulescu (Rosita) sînt autentici, au naturalețea vîrstei, cînd se joacă de-a amorul și de-a contestația, în mijlocul artificiozității înconjurătoare (e drept, scilicitoare).

Nu știu dacă, odată cu această ultimă premieră a stagiunii, Naționalul bucu-reștean a vrut să ne ofere un spectacol de vacanță, ușor ca un „sprîț de vară“. Dacă este așa, și-a atins scopul. Dar dacă a vrut, cu această piesă, să confirme vreun program al său repertorial, atunci înseamnă că, în realitate, vacanța începuse, lîngă „Intercontinental“, mai demult.

**Dinu KIVU**



**Olga Tudorache și Adrian Pinteș**



## POVESTE DE IUBIRE

de Terence Rattigan

Data premierei : 4 iulie 1980.  
Regia : GEORGE TEODORESCU.  
Scenografia : GEORGE DOROȘENCO.

Distribuția : PAUL IOACHIM (Sebastian Cruttwell) ; ILEANA CERNAT (Lydia Cruttwell) ; ION PAVLESCU (Mark Walters) ; ȘERBAN CELEA (Joey Cruttwell).

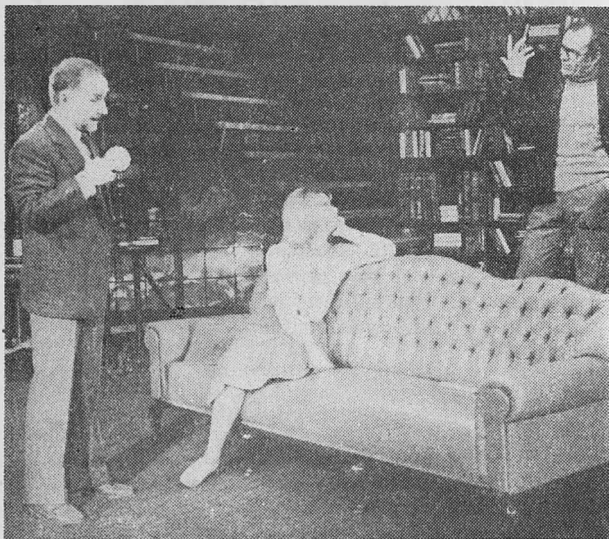
Nu ne amintim să fi văzut numele lui Terence Rattigan pe afișul vreunui teatru — poate a fost, și atunci prezența lui la sfârșitul acestei stagiuni nu mai e chiar o noutate... dar, precis, *Poveste de iubire*, piesa pe care o reprezintă acum Teatrul Giulești, în cochetă sală Majestic, nu s-a mai jucat la noi, și atunci s-ar zice că am avea de-a face cu o premieră pe țară. Lucru nementionat, însă, în minusculul caiet-program, unde nu se precizează nici cine a tradus-o — de unde se naște întrebarea dacă mai e important sau nu să se facă asemenea mențiuni, pentru încunoștințarea acelor spectatori ce vor să afle câteva date despre preluarea unei piese de pe alt meri-

dian al mapamondului. Aceasta a fost scrisă în 1973, și Teatrul Giulești încheie cu ea o stagiune unanim prețuită pentru valoarea repertoriului său și, din multe puncte de vedere, pentru profesionalismul cu care acesta a fost valorificat.

Cunoscut la noi prin unele filme care au rulat pe marele și pe micul ecran (*Cazul Winslow*, *Prințul și cerșetoarea*, *Drumul spre stele*), Terence Rattigan este un dramaturg prolific, lansat în perioada dintre cele două războaie mondiale; cu o producție mai amuzantă și mai captivantă într-o vreme, când a cucerit publicul britanic, apoi cu preocupări mai pronunțate pentru problematică, mai ales după război, când teme și referințe sociale se amestecă, fără anvergură și aprofundare, în aliajul dramatic, fără a-l domina. Autorul investighează aspectul cotidian al relațiilor dintre oameni. sau — cum e cazul acestei povești — reflexul în sensibilitate al raporturilor dintre bărbat și femeie. Se spune că faima lui e aceea a pieselor „bine scrise“, și, dacă e așa, piesa aceasta, în patru personaje, o susține prin unele elemente indiscutabile de compoziție și construcție, oferind patru partituri generoase unor actori înzestrați — partituri, e-adevărat, cu un apreciabil amestec de melodramă și umor reținut, prin care se încearcă mascarea unei emoții prea tulburătoare. De ce tulburătoare? Pentru că povestea de iubire a doi soți atinge, aici, după douăzeci de ani, un impas, datorat unei boli cu sfârșit iminent, impas pe care amândoi îl trăiesc ocrotindu-se reciproc și dezvoltându-și, astfel, resurse de neștirbită duioșie și delicatețe sufletească. Spre deosebire de *Nora*, de pildă, unde aparența de armonie este contrazisă de dezvoltările succesive de dizarmonie, care duc la rupere și înstrăinare, aici jocul se desfășoară invers — aparența de dizarmonie este treptat (și abil) contrazisă de dezvoltările succesive, care duc la o nouă revelație privind afecțiunea reciprocă. Știința autorului constă în gradarea acestei dezvoltări. Emoția reală a piesei este emoția acestei revelații, dincolo de broderia cam plină de banalități și de coincidențe.

Spectacolul de la Majestic e și nu e în spiritul reprezentațiilor „bine făcute“. Sub direcția regizorală a lui George Teodorescu, are ritm, ton și culoare și, prin trei interpreți din patru, nu apasă pe partea melodramatică a poveștii, ci dimpotrivă; Paul Ioachim (Sebastian Cruttwell) și Șerban Celea (Joey Cruttwell), parcă cei mai „britanici“ din distribuție, se mențin la o distanță apreciabilă de efuziuni, distanță corectă în ce privește

Ion Pavlescu, Ileana Cernat și Paul Ioachim





profilul clar al personajelor, dar insuficient de convingătoare în ce privește adevărul lor lăuntric. Ceilalți doi interpreți au un joc se semitonuri, cu sens și efecte diferite. Ileana Cernat (Lydia Cruttwell), cu fragilități și nuanțe marcate, dar și cu spaime apăsate și treceri asemenea context; Ion Pavlescu (Mark abundente spre „melo“, inutile într-un Walters), prietenul familiei, iubitul din tinerețe și de-o viață al Lydiei), cu tăceri uimitoare, cu o putere de concentrare și stăpînire în priviri, în gesturi (puține dealtfel) care fac dramatice, pline de subtext și de infinite nuanțe fiecare replică, fiecare întrebare rostită. Cu el, prin el, abia, spectacolul își găsește adevărata cheie, în care ar fi trebuit să se desfășoare, printr-o echilibrare mai conștientizată și mai interiorizată a jocului.

**Constantin PARASCHIVESCU**

TEATRUL FOARTE MIC

## STOP PE AUTOSTRADĂ

de Aldo Nicolaj

Data premierei : 17 mai 1980.  
 Regia : SILVIU PURCĂRETE.  
 Scenografia : ADRIANA LEONESCULESCU.  
 Distribuția : IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU (Femeia).

În sala Teatrului Foarte Mic am văzut, în interpretarea Irinei Răchițeanu-Șirianu, *Stop pe autostradă* — un lung, prea lung monolog al lui Aldo Nicolaj. În decorul alb al unui salon de spital, o femeie lovită de amnezie încearcă să-și inventeze o identitate civilă, pornind de la momentul și situația de la care ea începe să-și aducă aminte, și anume, că s-a regăsit abandonată pe autostradă. Ea tatonează două posibilități, din seria nelimitată a posibilităților. În prima, e părăsită de un

soț laș, a doua presupune un accident de mașină în care soțul ar fi putut să moară, iar ea, în urma unei emoții cerebrale, să rămână amnezică. Ipotezele sînt părăsite grabnic și asistăm în continuare la alte încercări penibile de rememorare, toate sfîrșind în eșec : apeluri la vis, la obiecte, ba chiar la amintirile altei pensionare a clinicii.

Notația crud realistă se întretaie neplăcut cu un soi de expresie a conștiinței superiorității, care nu poate aparține decît scriitorului. Inventez — spune eroina după ce sfîrșește cu invențiile — ceea ce spectatorul ghicise de la început. Faptul că pînă la urmă, eroina se vedește a fi fost deținută într-un lagăr fascist, nu salvează monologul, lipsit de orice alt interes decît, poate, de cel clinic.

Irina Răchițeanu-Șirianu s-a lăsat înșelată de caz și ni l-a redat cu o bună știință a realismului scenic, insistînd pînă la oboseală.



**Irina Răchițeanu-Șirianu**

Teatrul, spunea Alain, este „putința de a modela partea închipuită a nenorocirilor noastre“ ; dar, în spectacol, nenorocirile au fost prea bine ascunse de un relativ banal caz de psihiatrie.

**Constantin RADU-MARIA**

## HAGI TUDOSE

de Delavrancea

Data premierei : 27 martie 1980.  
Regia : CONSTANTIN DINI-  
SCHIOTU. Decoruri : VASILE RO-  
TARU. Costume : RUXANDRA BIR-  
SAN.

Distribuția : CONSTANTIN PE-  
TRICAN (Hagi Tudose); ȘTEFAN  
TIVODARU (Matache Profirel);  
AURELIAN NAPU (Jenică Păunes-  
cu); GABRIEL CONSTANTINESCU  
(Culai); AUREL IONESCU (Gusi);  
FLORIN PREDUNĂ (Epitrop I);  
VIRGIL LEAHU (Epitrop II); VA-  
SILE MUREȘANU (Popa Roșca);  
VASILE PREDĂ (Un cerșetor);  
GHEORGHE DOROFTEI (Un cir-  
ciumar); GHEORGHE POPOVICI  
(Un pastramagiu); DUMITRU DE-  
REBEI (Un bragagiu); ELENA PE-  
TRICAN (Gherghina Profirel);  
ELENA TUȚULAN, DANA TOMI-  
ȚĂ (Fifca Profirel); DANA TO-  
MIȚĂ (Țigăncușa); LILI POPA  
ALEXIU (Leana); MARIA TIVO-  
DARU (Ioana).

Preocupat, cu o lăudabilă consecvență, de valorificarea literaturii dramatice românești clasice și interbelice, Teatrul „Victor Ion Popa“ din Birlad a abordat în stagiunea actuală un text aproape uitat în ultimele două decenii — comedia *Hagi Tudose* de Barbu Delavrancea.

*Hagi Tudose* reprezintă în dramaturgia noastră națională o pagină aparte, având la bază una dintre cele mai expresive opere ale literaturii române și situându-se totodată, după cum au observat cu justețe exegeții operei lui Delavrancea, prin originalitatea ei, într-o vecinătate onorabilă față de modelele inspirate de aceeași problematică, datorate lui Plaut, Molière, Shakespeare și Balzac. De aici, și avantajele opțiunii repertoriale a teatrului birlădean, dar și dificultățile realizării spectacolului, biruite însă, în ansamblu, datorită colaborării foarte bune a experimentatului regizor Constantin Dinischiotu — care și-a sărbătorit cu acest

prilej 30 de ani de activitate — cu un colectiv dornic de afirmare.

Accentuând, în spectacol, sensul satiric al operei lui Delavrancea, regizorul a obținut — și cu concursul creatorilor decorului (Vasile Rotaru) și costumelor (Ruxandra Birsan) — o ambianță socială care face verosimilă evoluția personajului principal, relevând concomitent tarele unei lumi revoluate, reprezentate în prim-plan de Tudose, de familia Profirel și de ceilalți boiernași, dar și geana de lumină izvorită din aspirațiile de caldă simplitate omenească ale cuplului Leana-Culai. În acest fel, atitudinea incisiv-critică la adresa parvenitismului, a lăcomiei și egoismului mic-burghez (chiar dacă uneori insuficient nuanțată, alături ilustrativă, prea mult expusă), capătă în scenă un relief convingător, de certă eficiență educativă.

Fără îndoială, izbînda spectacolului de la Birlad o constituie creația lui Constantin Petrican în rolul titular, o creație care, prin amplexarea, adîncimea și reverberațiile ei în public, rămîne definitiv în cariera unui actor, încununînd-o. Într-adevăr, interpretul compune impecabil, unitar și consecvent cu sine, mental, fiziologic, vocal, un personaj complex, care a fost comparat adesea cu Harpagon și cu Gobseck. Dincolo de trăsăturile sale caracterologice imediat descifrabile — patima aurului, ipocrizia, viclenia, egoismul său funciar — Hagi Tudose al lui Constantin Petrican ne apare, însă, în primul rînd, ca exponentul unei veritabile ideologii a conservatorismului, actorul construind — pe datele existente în textul lui Delavrancea, dar incomplet sesizate pînă acum — un personaj marcat puternic de însingurare, de retragerea totală în sine, cu o răbdare și o trudă aproape supraomenești, ca expresie a încremenirii în starea existentă. Pe de o parte, prin forța sa, pe de alta, prin profunzimea investigației psihologice și acuitatea amănuntului semnificativ, interpretul ne oferă imaginea unei voințe hipertrofice, foarte asemănătoare viziunii călinesciene despre Hagi Tudose („avar fantastic, delirant“, „caricatură mitologică“) și, în mod aparent paradoxal, de aceeași esență tare care generează drama forței voliționale, caracteristică eroului patetic din *Apus de soare*. De fapt, Hagi Tudose ne apare acum, pe scena de la Birlad, la rîndul său patetic; firește, de un patetism canalizat, de această dată, *împotriva* mersului istoriei, de unde și — prin contrast cu sensul pozitiv inerent evoluției spiritului uman — apartenența operei lui Delavrancea și a spectacolului respectiv la genul comediei; o



comedie care, date fiind trăsăturile personajului principal și sfârșitul acestuia, devine, în cele din urmă, tragică.

Ceilalți interpreți ai piesei au avut sarcina — potrivit viziunii lui Delavrancea, dar, pe alocuri, poate prea evident transpusă în scenă — să reliefeze, prin opoziție, avaturile personajului principal. Ei au intrat în modalitatea de joc propusă de regie cu dezinvoltură și, în genere, cu capacitatea de a portretiza exact, reușind — desigur, inegal, în funcție de partitură și de disponibilitățile individuale respective — să înfățișeze un tablou social exprimând corect mahalaua bucureșteană din a doua jumătate a veacului trecut, unde și-a localizat autorul halucinantă poveste a hagiului. Merită citați, pentru contribuția lor, Elena Petrican și Ștefan Tivodaru (soții Profirel), Aurelian Napu (Jenică Păunescu), Vasile Mureșanu (Popa Roșca), Elena Țululan (Fifica Profirel).

**Mihai VASILIU**

**TEATRUL „MIHAI EMINESCU“  
DIN BOTOȘANI**

## ■ STEAUA FĂRĂ NUME

de **Mihail Sebastian**

**Data premierei : 13 ianuarie 1980.**

**Regia : EUGEN TRAIAN BORDUȘANU. Scenografia : CONSTANȚIN MOLOCEA.**

**Distribuția : MIHAI PĂUNESCU (Șeful gării) ; ION PLĂEȘANU (Țăranul) ; STELIAN PEDA, EUGEN TRAIAN BORDUȘANU (Professorul) ; ION LIGI (Ichim) ; ELENA LIGI (Domnișoara Cucu) ; NARCISA VORNICU, FLORIȚA RUSU (Eleva) ; JEAN MAYDICK (Pascu) ; TEODOR BRĂDESCU (Conducătorul) ; ALINA SECUIANU (Necunoscuta) ; DORU BUZEA (Udrea) ; VIOREL BALTAG (Grig).**

Sînt teatre pe care le considerăm modeste, mai puțin însemnate, secundare, în ordinea valorii, pe ansamblul întregii țări. Ne obligă la această așezare în trepte și repertoriul acestor teatre. Nu trebuie să căutăm prea mult pentru a afla exemple de teatre al căror rol s-ar cuveni să fie altul, a căror poziție pe scara valorică — ea însăși, mereu în schimbare — e prea coborîță, față de adevăratul lor po-

tențial. Și, iarăși, nu trebuie să ne punem prea multe și prea complicate întrebări pentru a vedea de unde pornește starea noastră de nemulțumire. Repertoriul, iată cauza cauzelor, alegerea programului politic-cultural, iată ce hotărăște, înainte de toate, importanța unui teatru. Din acest punct de vedere, al programului cultural, teatrul botoșănean trebuie dat de exemplu, laudat, fiindcă repertoriul său, de o bună bucată de vreme, e ambițios și ferm. Iată, *Steaua fără nume*, piesă celebră nu numai prin debutul ei unic, dar și prin destinul ei, piesă valoroasă, în contextul dramaturgiei aparținînd perioadei dintre cele două războaie mondiale, piesă de studiu în manualele școlare și de referință în studiile despre dramaturgia originală, nu se prea joacă sau se abordează cu neîncredere, căutîndu-i-se formule scenice artificioase, cum s-a întîmplat la Teatrul de Comedie, cînd ne-a fost dat să vedem *Alcor și Mona*, un musical. Dar, la Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoșani, piesa aceasta, de o compoziție clasică, cu incontestabile merite ideatice, în cea mai pură manieră stilistică prin care s-a impus Mihail Sebastian, piesa aceasta, oricînd binevenită într-un repertoriu, vine să rotunjească un program frumos, solid, echilibrat.

Spectacolul urmează credincios textul, îl prezintă, îl susține, adică face tot ce poate pentru a justifica opțiunea, dar atît. Regizorul Eugen Traian Bordușanu s-a arătat sfios, plin de respect față de text precum Miroiu față de Necunoscuta. Noroc că Mona, adică piesa, are inițiativă proprie și putere de decizie, mult mai multă decît Necunoscuta, și îl poartă pe regizor, de mină, prin cele trei acte, pînă la final. Noroc că interpreții celor

**Alina Secuianu, Stelian Preda și  
Mihai Păunescu**



mai importante roluri din piesă sînt buni, că decorul lui Constantin Molocea e sugestiv. Nu acuz, doamne ferește, absența vreunei viziuni novatoare, fals-polemică, în raport cu montările clasice. Încercările care s-au făcut au arătat că piesele lui Mihail Sebastian nu suportă alt tratament, decît cel pe care l-a dorit autorul. Dar am temeuri să regret absența unei mai elevate tratări regizorale, care ar fi presupus mai multă poezie, mai multă spiritualitate, o mai densă emoție, mai decise delimitări ale celor două lumi care se confruntă și, pînă la un punct, se înfruntă. Cheștiune nu de sens, dar de nuanță; nu de adevăr, ci de complexitatea lui.

Interpreții sînt convingători. Stelian Preda, actor cu experiență, cu farmec, are o detașare ironică și un aer melancolic, un calm nișel trist, care au efect sigur în realizarea Profesorului. Tinăra absolventă Alina Secuianu e frumoasă și obosită de viață, distinsă, rece, moale, în rolul Necunoscutei, dar nu arată cu destulă convingere clipa de revelație din întîlnirea cu Miroiu. Doru Buzea îl interpretează pe Udrea, cu bine dozat umor și cu densă poezie. Bune apariții au și Elena Ligi (Domnișoara Cucu), Ion Ligi (Ichim), Mihai Păunescu (Șeful gării), Viorel Baltag (Grig). *Steaua fără nume* este un spectacol corect, plăcut, fără stridente, fără accidente, dar și fără elan, transparență și elevație.

Virgil MUNTEANU

## ■ DA (ULTIMA NOAPTE)

de Gabriel Arout

Data premierei : 18 aprilie 1980.  
Regia : ANCA OVANEZ-DOROS-  
SENCO. Scenografia : GEORGE  
DOROSSENCO. Traducerea : DINA  
COCEA.  
Distribuția : STELIAN PRED  
(Max) ; SEBASTIAN COMĂNICI  
(Rafael).

Cunoscut îndeosebi prin adaptările și dramatizările realizate după opere ale unor mari scriitori — Dostoievski și Cehov, între alții — și mai puțin prin lucrări originale (dealtfel, puține la număr și scrise, de cele mai multe ori, în colaborare cu soția sa sau cu alți autori), Gabriel Arout apare acum pe scena Tea-

trului din Botoșani cu o piesă (tradusă limpede și cursiv de Dina Cocea) interesantă din mai multe puncte de vedere : Da pune în dezbatere tema general-valabilă, dar azi mai acut actuală decît oricînd, a înțelegerii între oameni ca o condiție fundamentală a supraviețuirii, într-o lume sfîșiată de contradicții, mereu amenințată de ruperea, cu urmări catastrofale, a fragilului echilibru în care se află. Această temă majoră este tratată de Arout cu mijloace simple : două personaje, un decor unic și o situație-limită. Formula nu e nouă, desigur, am mai întîlnit-o în ultima vreme în diverse variante. Ea permite însă dezvoltarea unei argumentații dramatice.

Arout a imaginat o situație cu atît mai prielnică unei înalte tensiuni, cu cît cele două personaje sînt, pe plan social, politic, pe poziții diametral opuse : Max e nazist, fost S.A. și descendent al unei familii din mica aristocrație prusacă, Rafael e evreu, un modest croitor parizian. Au fost închiși în aceeași celulă, fiecăruia promițîndu-i-se libertatea dacă îl va ucide pe celălalt. Pe podea, la egală distanță de amîndoi, se află un cui. Relația dintre ei este, așadar, de luptă pe viață și pe moarte. Și, iată, dialogul început cu suflul la gură, cu fraze întrețiate de pauze, cu întrebări și răspunsuri scurte, în care cei doi tatonează, se caută, se pîndesc mițați de teamă, de suspiciune, devine treptat un schimb de amintiri, de argumente în sprijinul aceleiași idei simple și aparent banale, dar care n-a ajuns încă o regulă de comportament pentru întreaga omenire : oamenii sînt egali și ar trebui să se cunoască, să se privească, pentru a se înțelege și a înțelege că nimeni n-are dreptul să ia viața nimănui.

Gabriel Arout nu e, desigur, un filozof. Argumentele sale sînt de ordinul omenescului simplu, al bunului-simț, pe alocuri chiar simpliste. Dar e un bun constructor de situații dramatice, pe care știe să le dezvolte, gradînd intensitatea, picurînd ici-colo un strop de lirism, altul de umor (chiar în această cumplită, fără ieșire, situație).

Am văzut spectacolul în condițiile improprii ale unei săli în care mai mult de jumătate dintre spectatori erau copii și adolescenți, total nepregătiți pentru a urmări un asemenea gen de teatru. Cei doi actori făceau eforturi vizibile de concentrare, eforturi uneori încununat de succes, alții mai puțin. Sebastian Comănici (Rafael), nuanțat, cu momente de reală emoție, dar cu o dicție defectuoasă, care împiedica receptarea unor prețioase idei, și Stelian Preda (Max), mai limpede în emisie, dar cam declamator pe alocuri, ar fi putut, printr-o mai adîncă cercetare a lumii lăuntrice a eroilor, să ne convingă de viabilitatea acestei



piese de laborator. S-a văzut o bună construcție a acțiunii scenice (regia: Anca Ovanez-Doroșenco), o limpede desenare a traiectoriei personajelor, în spațiul claustrat conceput adecvat de George Doroșenco, dar cu un final mai puțin reușit; prin căderea apăsătoare a plafonului, se închide perspectiva, contraziindu-se astfel textul, care sugerează fraternizarea, simbolică, pe fundalul unui cer înstelat.

**Margareta BĂRBUȚĂ**

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA  
— SECȚIA MAGHIARĂ

## TANGO

de Slawomir Mrozek

**Data premierei : 26 septembrie 1979.**

**Regia : ALEXANDRU COLPACCI.**  
**Scenografia : TATIANA MANOLESCU-ULEU.**

**Distribuția : KAKASSY AGNES (Eugenia) ; SZABO LAJOS (Eugen) ; MISKE LÁSZLÓ (Stomil) ; BANYAI IREN (Eleonora) ; DARKO ISTVAN (Artur) ; CSOMA JUDIT (Ala) ; TECSY SANDOR (Edek).**

De regulă, cronicarul vede o spectacol la premieră. Eu am văzut acest spectacol la ultima sa reprezentare, în cadrul Colocviului regizorilor de la Birlad, după ce, din septembrie 1979 până în iunie 1980, s-a jucat, — paradoxal și, de bună seamă, din nefericire —, de foarte puține ori.

Din nefericire, pentru că este unul dintre cele mai bune spectacole realizate în această stagiune: clar, pe direcția combaterii unei ideologii nocive, limpede, pe direcția afirmării unei atitudini față de destinul omului; este unul dintre acele (puține) spectacole realizate în această stagiune în care un regizor tânăr, Alexandru Colpacci, face proba maturității sale artistice, definindu-și personalitatea, și în care o trupă, cunoscută de altfel pentru calitatea sa, arată un înalt profesionalism și un spirit de echipă exemplar.

O spun din capul locului, spectacolul Teatrului de Stat din Oradea reprezintă unul dintre punctele solide de sprijin ale acestei stagiuni, și-l putem așeza, fără

teamă de a greși, alături de tot ce s-a izbutit mai bun pe durata ultimilor ani.

În ciuda notorietății sale, Mrozek este puțin cunoscut la noi. Cu un an sau doi în urmă, *Emigranții*, o piesă valoroasă, dar nu reprezentativă pentru autorul ei, s-a jucat într-o puzderie de teatre. Almanahul „Gong '80“ a publicat *Vulpoiul filozof*, parte a unei tetralogii dramatice. În diferite publicații au apărut proze scurte ale lui Mrozek. În sfârșit, *Tango* s-a jucat în 1968 la Teatrul Mic, pentru a fi reluată, abia peste un deceniu, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași. Mrozek e puțin cunoscut la noi. E drept, nu toate piesele sale au limpezimea ideologică și fermitatea stilistică a *Tangoului*. Această piesă face parte din familia operelor dramatice care dau definiția teatrului contemporan și este, prin mesajul ei, una dintre cele mai ascuțite demascări ale pericolului, încă prezent în lume, al renașterii fascismului. Pentru că, dînd la o parte înțelesurile secundare (dar implicite) ale textului (descompunerea familiei burgheze, decadența artei și neputința ei, nonconformismul irațional și așa mai departe), desprindem ideea fundamentală a piesei, direcția loviturii principale: o filozofie care, încercînd să nege dezordinea societății capitaliste, afirmă „o nouă ordine“, distrugînd metodic și obstinat valorile morale ale acestei societăți, în numele mult trîmbițatei libertăți de dincolo de bine și de rău; și forța oarbă, primitivă, pe care a născut-o și a nutrit-o această filozofie, violența animalică pe care omenirea a cunoscut-o prin fascism. Filozoful Artur, terorizîndu-și, cu ideile sale, familia, și ucigașul Edek, pe de o parte; familia, adică nonconformistul Eugen, care a înfruntat societatea purtînd pantaloni scurți, frivola Ala, Eugenia, de o veselă senilitate, impudica Eleonora și Stomil, artistul „liber și gras“, pe de altă parte...

O lume fără orizont, un univers închis, trăindu-și sfîrșitul cu nepăsare, cu inconștiență. O familie (o lume) încercînd să prelungească o existență altădată înfloritoare. Casa veche, solidă, păstrează semnele bunăstării, dar a dobîndit trăsăturile noi, ale dezordinii și uzurii. Răspîndite prin încăpere, căruciorul din vremea prunciei lui Artur, rochia de mireasă a Eleonorei, un melon, o colivie aurită și... un catafalc, străjuit de lumînări înalte. Draperiile, altădată fastuoase, atrîrnă obosit. În faldurile lor gîhicim, aciuite, molii. Mobilele sînt greoaie, încărcate de obiecte inutile și urite, pereții sînt coșcoviți, ușile impunătoare scîrțîie. A fost o lume care a cunoscut opulența, burghezia începutului de secol, îndestulată și încrezătoare. Este o lume falimentară, mai cu seamă pe plan spiritual. Este o lume obosită, îmbătrînită, agățîndu-se de trecut, pentru că în viitor nu mai vede nici o



### O lume fără orizont, trăindu-și sfârșitul cu nepăsare...

speranță, o lume retrăind cu voioasă inconștientă micile ei revolte, nonconformismele, teribilismele, experimentele, în absența totală a vreunui ideal sau a vreunei certitudini morale. : Eugen, purtând, la redingotă, pantalonii scurți cu care a scandalizat în anii tinereții, Eugenia, bunica, purtând la cingătoare flori artificiale și în picioare bascheți, Eleonora, care-și înșeală cu dezinvoltură soțul, Ala, ostentativ impudică, Stomil, în pijama și cu mustață à la Salvador Dali, care și-a epuizat toate resursele de fantezie, experimentând steril în artă, și acum trăind bizar, într-un bîrlog „experimental“ ; iată ce neagă Artur, în numele unei filozofii bilbiute despre un „nou sistem de valori“, despre „înlăturarea convențiilor și prejudecăților“, despre supremația forței oarbe; iată pe cine va domina, prin teroare, Edek, forța oarbă, produsul lui Artur, care-și va începe dictatura ucigîndu-și fără șovăială **ideologul**, sub privirile resemnate, **dacă** nu cumva cu încuviințarea, celor subjugați.

Este remarcabil felul în care se conturează, prin nenumărate detalii, prin infinite nuanțe, personajele. Regizorul Alexandru Colpacci și scenografa Tatiana Manolescu-Uleu au dezvoltat sugestiile, dealtfel generoase, pe care indicațiile din paranteze ale lui Mrožek le conțin, astfel că, de la amănuntul exterior, se ajunge cu limpezime și precizie la definirea psihologiei personajelor. O atitudine, un gest, o deprindere comportamentală, un tic, devin elocvente pentru starea, pentru evoluția eroilor și situațiilor. Atmosfera veselă de la început devine sumbră, apăsătoare, într-o gradație perfectă. Seninătatea existenței face loc, treptat, înnegurării, teroarea se instalează pe nesimțite, dar trainic, pentru a naște scena de coșmar din final : dansul perechii Eugen-Edek în jurul cadavrului lui Artur.

Impresionant în spectacol este ritmul. Trepidant, în orice situație, chiar și a-

tunci cînd Artur perorează fanatic, ritmul (vorbirii, gesturilor, mișcărilor) crește amețitor, vrînd parcă să disloce această lume din existența ei molcomă, pentru a coborî brusc, brutal aproape, într-o lentoare care dă fiori, pe acordurile de tango lasciv ale „La Cumparsitei“. Efectul este straniu, cutremurător.

Spectacolul realizat de Alexandru Colpacci are și calitatea unei armonizări sonore perfecte, glasurile interpreților sînt orchestrate savant, laolaltă cu acordurile muzicale și cu sunetele produse de ciocnirea sau atingerea obiectelor, cu zgomotul pașilor... Este un semn al preocupării regizorului, față de edificarea ansamblului prin detalii rigurose puse la punct. Cît despre interpreți, toți foarte buni, excelenți chiar, nu am altă laudă mai mare să le aduc decît spunînd că au constituit o remarcabilă echipă, extraordinar omogenizată, în ciuda (sau, tocmai, datorită) personalităților distincte care sînt Szabó Lajos, Miske Lázló, Tecsý Sandor, Darko Istvan, Kakassy Agnes, Banyai Iren, Csoma Judit.

**Virgil MUNTEANU**

TEATRUL DRAMATIC  
DIN BAI A MARE

## ■ A CINCEA LEBĂDĂ de Paul Everac

**Data premierei :** 6 decembrie 1979.  
**Regia :** DAN STOICA. **Scenografia :** FLAVIU BARBACARU.

**Distribuția :** ION SĂSĂRAN (Vasile Mirea) ; PAUL ANTONIU (Tit Mirea) ; CORNEL MITELU (Niki Pocrovan) ; GH. LAZAROVICI (Uică) ; MIRCEA GRAUR (Stavăr) ; RADU DIMITRIU (Bădicu) ; ADRIAN RĂTOI (Blasiu Dohotaru) ; VIRGIL FĂTU (Profesorul Greavu) ; GHEORGHE POP (Un chelner) ; MAGDALENA CERNAT (Duffy) ; APRILIANA NEDEIANU DIMITRIU (Marta Mirea) ; LUCREȚIA MANDRIC (Hortensia Pocrovan) ; DANA ILIE (Tovarășa Jimblea).

Eroul dramei lui Paul Everac este un ins contemporan nouă, bine ancorat într-un cadru social cu care a tins, invo-



luntar sau nu, să se confunde, dar care, la primul șoc — care poate fi al vârstei, în aceeași măsură ca și al incapacității de a înțelege ceea ce este socotit de la sine înțeles — se vede descoperit în fața evenimentelor. Ce e autentic și ce nu, în viața sa, cită oboseală și rutină conțin relațiile cotidiene cu lumea și cu semenii, în ce grad judecata obștească poate face lumină în ceea ce ne privește, are dreptul și competența să ne ajute, cu mijloace care sînt tot omenești, supuse erorii — sînt întrebări ce declanșează procesul de conștiință al lui Vasile Mirea, punînd totodată în discuție capacitatea conceptelor de a legitima existențe particulare, cu micile, dar atît de importante lor întîmplări. Astfel spus, în ceea ce cuvintele pretind a fi fără cusur, realitatea poate dezvălui fisuri, drame, ale căror implicații nu pot fi înțelese din exterior. Convenția dramatică este dată dintru început, personajele născîndu-se din monologul eroului, ca spre a-i însoși și susține discursul. Ele sînt acelea care vor trebui să demonstreze modul în care vorbele își găsesc echivalent în lumea faptelor, tot așa cum balerina Dufy va sfida, prin întreaga sa atitudine, micile calcule, falsele împăcări.

În acest sens și-a conceput spectacolul Dan Stoica, pe linia unei meditații morale, atent la evoluția psihologică a personajelor și punînd accentul pe caracterul de dezbateră al piesei. O bună idee a avut și scenograful Flaviu Barbacaru, construind un spațiu scenic geometric, un cadru compus din panouri care ocupă centrul scenei, sugerînd însingurarea, înstrăinarea celor ce se simt chemați să acuze în numele moralei, dar și cu diverse funcționalități în scenă. Este totuși obositoare pentru spectatori continua manipulare a decorului (panourile sînt mișcate atît pe orizontală, cît și pe verticală, închipuind cînd uși, cînd mese etc.). Distribuția este în cea mai mare parte omogenă, actorii fiind îndrumați în direcția întruchipării realiste a personajelor. Tocmai de aceea, „efectele”, un anume răsfaț „artistic”, de care nu e ferit, dealtfel, nici un teatru, doriința de epatare cu orice mijloace, care nu sînt însă decît învechite, scoase din uz, au consecințe nedorite. Rolul lui Vasile Mirea este interpretat de Ion Săsăran. Acesta joacă cu multă conștiință de sine, pășind împleticit spre a exprima deruta personajului ori tăind cu gesturi voit impetuoase aerul. El este romantic în scenele de amor și crispat în cele vîzînd cețoasa realitate cotidiană. O actriță serioasă, care și-a dat toată silința spre a contrabalansa ceea ce o separă de eroină, este Magdalena Cernat, distribuită în rolul balerinei Dufy. Convingătoare prin profesionalism, Magdalena Cernat posedă totodată acel bun-simț scenic care

o împiedică să se aventureze în atitudini ori situații care ar dezavantaja-o. Jucînd inteligent și cu accent pe coerența interioară a eroinei, ea reprezintă personajul cel mai împlinit din spectacol.

## ■ PARADIS DE OCAZIE

de Tudor Popescu

**Data premierei : 12 martie 1980.**  
**Regia : BOGDAN BERCIU. Scenografia : DRAGOȘ GEORGESCU.**  
**Distribuția : TEOFIL TURTURICĂ (Dincu) ; PAUL ANTONIU (Răducu) ; ILDIKO MOLNAR (Mi-oara) ; ECATERINA SANDU (Fricu) ; ECATERINA GRAUR (Vicu) ; RADU DIMITRIU (Lică) ; APRILIANA NEDEIANU DIMITRIU (Fiorentina) ; GHEORGHE LAZAROVICI (Stănel) ; VIRGIL FĂTU (Duducel).**

Piesă de actualitate, comedia lui Tudor Popescu a trezit interesul unor regi-zori cu temperament artistic deosebite, dintre care doi au realizat montări remarcabile, și anume : Alexandru Tocilescu, la București, și Valeriu Paraschiv, pe scena Teatrului din Piatra Neamț. Acum, Bogdan Berciu ne propune, dacă nu o nouă viziune, un mod personal de a aborda satira. Spectacolul său debutează cu imaginea de fantome a locatariilor paradisului de ocazie, momii incolore și inanimite care tind să se confunde cu „peisajul”. Cînd perdeaua de tul care-i acoperă este înălțată, scena, încărcată cu baloturi de burete și mobilier aparținînd unor epoci revoluate (scenografia, Dragoș Georgescu) devine un spațiu de petrecere cîmpenească, din care nu lipsesc tradiționala horă, muzica și băutura de rigoare. Apoi, după cî-



### O scenă importantă, ședința, atenuază satira...

teva minute bune, în care asistăm la aceeași „veselă trîndăvie“, odată cu chemarea la ordine lansată de personajul Dincu, care anunță sfîrșitul pauzei de masă, începe spectacolul cu piesa propriuzisă. Deconspirîndu-și cu atîta grabă intențiile, regizorul pare să uite, pe parcurs, să mai ofere și alte surprize. Așa se face că cea mai mare parte a dialogului dintre personaje se desfășoară „la rece“, cu mici „cîrlige“ și efecte de circumstanță. În rest actorii văzîndu-se obligați să-și declame, pur și simplu, rolul. Directorul Dincu, de pildă, ale cărui obsesii privind „înstrăinarea“ stîrneau risul sănătos al sălii în spectacolul realizat de Tocilescu, apare aici ca un personaj patern, cu reacții banal împăciuitoare, un fel de prezență de fundal, aproape contopindu-se cu acesta. Apoi, ca pentru a arăta și mai mult caracterul improvizat al acțiunii respectivelor eroi, o scenă, atît de importantă în economia piesei, cum este scena ședinței e rezolvată prin înjgheburile unei mese de consiliu, din mobilierul amintit mai sus. Dintr-o dată, se pierde tocmai ascuțișul satirei, întîmplările sînt relativizate pînă într-atît, încît totul capătă un aer indiferent, de realitate care nu are nimic de-a face cu ceea ce întîlnim ori trăim în viața curentă. Tocmai ritualul, canonul care protejează și nutrește „cuibul“ acesta de profitori obstinați este neglijat, mobilurile acestor epave agresive, de care nu te poți despărți altfel decît rîzînd. Pentru a compensa parcă defectele menționate, regizorul își arogă postura de moralist, postură

mai apropiată de temperamentul său și care, în bună măsură, îi reușește. El indică ce este bine și ce nu prin intermediul cuplului de forțe reprezentat de funcționarii atașați directorului Dincu și, respectiv, de perechea Răducu—Mioara. O reușită o constituie, de asemenea, personajul Tovarășa Frîncu, așa cum apare în interpretarea actriței Ecaterina Sandu, aceasta realizînd, poate, momentele cele mai vesele din spectacol. În final, însă, Bogdan Berciu ține să sublinieze apăsător concluziile piesei, conform atitudinii menționate (cînd alegerea ar fi trebuit lăsată inițiativei spectatorului), izolînd lumea învințită de realitatea înconjurătoare și dîndu-i astfel un caracter de prea simplă excepție.

În rolul directorului Dincu, actorul Teofil Turturică compune trăsăturile unui învechit ridicol, trăind și manifestîndu-se prin intermediul unor stereotipii. Personajul Răducu dobîndește în interpretarea lui Paul Antoniu, o prezență discretă, așa cum o pretinde, de altfel, și textul, în timp ce în rolul Mioarei apare o studentă la filologie (!), Ildiko Molnar, tutelara transferîndu-se la alt teatru. Trebuie menționată aici una dintre problemele cele mai spinoase ale instituției băimărene. Este vorba de coloclviul actoresc, aproape mereu deficitar numeric, fie din cauza unei neraționale repartiții a actorilor, fie din cea a veșnicilor transferuri. Poate că una dintre soluții ar fi ca Teatrul de la Baia Mare să capete un caracter mai „deschis“, invitînd adică regizori reputați,



care să creeze o reală stare de emulație, stăvilind astfel fluctuația cadrelor.

# ■ PĂDUREA ÎMPIETRITĂ

de Robert Sherwood

Data premierei : 11 mai 1980.

Regia : DAN STOICA. Scenografia : FLAVIU BARBACARU.

Distribuția : TEOFIL TURTURICĂ (Bunicul Maple) ; ADRIAN RĂȚOI (Boze Hertzlinger) ; VIRGIL FĂTU (Un instalator) ; MIRCEA GRAUR (Jason Maple) ; MARIETA GASPARD DEMETER (Gabby Maple) ; ION SĂSĂRAN (Alan Squier) ; RADU DIMITRIU (Domnul Chisholm) ; TZENKA VELCEVA BINDER (Doamna Chisholm) ; GHEORGHE LAZAROVICI (Jackie) ; VASILE CONSTANTINESCU (Duke Mantee) ; PAUL ANTONIU (Ruby) ; MIRCEA ZIMAN (Șeriful).

O distribuție angajând o bună parte din trupa teatrului, un decor plastic și, în genere, util, precum și regia îngrijită a lui Dan Stoica, care nu-și propune mai mult decât poate și vrea să spună piesa, fac din *Pădurea împietrită* un spectacol de succes.

Vorbind despre dragoste și moarte și despre violența nu lipsită de candoare a unei lumi foarte specifice, cum este lumea americană dintre cele două războaie mondiale, piesa lui Robert E. Sherwood reprezintă și un exercițiu atractiv pentru actori. Dovadă stă faptul că aceștia joacă cu o anume plăcere, decontractat, fără poza cenușie și cabotină cu care adesea este confundată drama. Mobilitatea, reacția neafectată, spontană devin cerințe fundamentale într-o asemenea întreprindere, unde personajele, cu puține excepții, sînt reduse la simplul contur psihologic, interesul căzînd pe comportamentul acestora în situații de criză.

Criză care nu e declanșată de apariția gangsterilor lui Duke Mantee, ci doar amplificată, făcută să se manifeste la lumina zilei, cu evidența cotidianului. Decorul conceput de scenograful Flaviu Barbaru oferă imaginea cvasinaturalistă a unui bar american, un cub enorm, ai cărui pereți par să exercite asupra eroilor, o presiune nefastă. Un ecleraj alb face contururile tăioase în scenă, le dezvăluie „nemilos“. Teofil Turturică (Bunicul Maple) interpretează cu măsură și simț al nuanțelor rolul unui bătrîn năzdrăvan, pe care nimic nu-l poate surprinde nepregătit. Apoi, Adrian Rățoi, actor interesant în măsura în care rămîne conștient de semnificația propriilor gesturi, cu disponibilități în direcția comediei și cu un temperament pe potrivă, compunînd trăsăturile unui Bose Hertzlinger, amoretat și cam scandalagiu, dar, în fond, „băiat bun“. Virgil Fătu, într-un rol secundar, de asemenea cu grijă



Actorii joacă cu plăcere, într-un spectacol îngrijit...

pentru calitatea interpretării. În Gabby Maple, actrița Marieta Gaspar Demeter este o prezență plăcută, integrîndu-se fără disonanțe ansamblului. Am mai remarcat jocul „curat“ al lui Vasile Constantinescu, profesionalismul cu care abordează un rol nu de primă mărime (masca pe care i-o împrumută personajului Duke Mantee este excelentă) ; pe Gheorghe Lazarovici (Jackie) și Paul Antoniu (Ruby), precum și pe Radu Dimitriu și Tzenka Velceva Binder în Doam-

na și Domnul Chisholm. De asemenea, pe Mircea Graur (Jason Maple) și Mircea Ziman (Șeriful). În sfârșit, pentru contorsionatul și romanticul Alan Squier, regizorul s-a oprit la un actor ale cărui date păreau să corespundă alegerii, acesta evitând cu premeditare firescul, în favoarea „stilului” și a afectării „trăirii”. Ion Săsăran, căci despre el este vorba, se mișcă pe scenă cu importanța protagonistului de profesie, gesturile lui sînt largi și totodată rigide, între el și personajul pe care-l reprezintă nu rămîne nici o distanță și, aceasta, nu în favoarea celui din urmă. Ar mai fi de observat unele erori care țin nu de arta, ci de tehnica spectacolului, cum ar fi aceea cînd, după uciderea gangsterilor, într-o atmosferă dramatică deloc destinată, unul dintre personaje face gestul „spontan” prin care încearcă să se convingă de realitatea morții lor. Faptul provoacă, de data aceasta fără ghilimele, spontan, ilaritate. Deși pînă la spectacolul dramatic de valoare drumul este lung, reprezentanția arată că „posibilități există”.

**Valentin DUMITRESCU**

TEATRUL MAGHIAR DE STAT  
DIN CLUJ-NAPOCA

## DUPĂ-AMIAZĂ CENUȘIE

de Bajor Andor

Data premierei : 6 iunie 1980.

Regia : HARAG GYÖRGY. Scenografia : EDIT SCHRANZ-KUNOVITS.

Distribuția : BARKÓ GYÖRGY (Kovács) ; BISZTRAI MÁRIA (Doamna Kovács) ; SÓVER TIBOR (Jánoska) ; KÖLLÖ BÉLA (Kis) ; KAKUTS ÁGNES (Doamna Kis) ; KATONA KÁROLY (Primul instalator) ; SATA ÁRPÁD (Al doilea instalator) ; ALBERT JÚLIA (Tovarășa Crișan) ; PÁSZTOR JÁNOS (Mureșan) ; ILLE FERENC (Omul care aduce telegrame).

O viață de om, cuplată cu o altă viață de om, care se desfășoară cumplit de monoton, e pe cale să primească un năstrușnic impuls : capul familiei urmează să plece în delegație, în Brazilia. Informația pare suficientă ca să răzbune toate obișnuințele vieții cenușii de pînă acum. Prietenii vor acorda familiei mai multă prețuire, iar necazurile cotidiene vor părea niște biete înțepături de țînțar ; urmează... armăsarul : vestea se dovedește a fi falsă. Mîntuirea de cenușiu nu vine din astfel de contralovituri de teatru.

Comediograful Bajor Andor face parte din categoria literaților care consideră că rîsul rămîne cea mai umană metodă de a ne descotorosi de zgura din noi. Un ris pregătit cu dibăcie, prin acumularea impresiilor, cu ajutorul unor procedee diverse (comedie de limbaj și de situație, dialoguri comice), pentru ca — și aici se află specificul meșteșugului său — autorul să taie brusc calea anecdotei, a glumei, pentru a-l prăvăli pe spectator în plin grotesc.

Bajor e un autor mult prea versat pentru ca acest procedeu să nu aibă un sens anume. În comedia sa *După-amiază cenușie*, schimbul de replici e parcă punctat, din cînd în cînd, printr-un sistem de „display”, ca la ceasurile cu cuarț sau la jocurile de tenis montate pe televizoare, unde rezultatul apare cînd se apasă pe buton ; această „apăsare pe buton” e reflecția de după spectacol, cînd spectatorul își face bilanțul impresiilor. Efectul acestei piese nu se realizează simultan cu receptarea ; în sală, omul e năucit de artilleria comică. Ezită să consider avalanșa de gag-uri, buchetele de glume, ca pe niște paranteze năstrușnice, dar inutile. Scriitura e un fel de canava ; rămîne să-și găsească mereu alte și alte propuneri de reprezentare și talmăcire. Una dintre propuneri a fost cea semnată la Oradea, în 1978, de regizorul Szabó József. Acum, cel care o descifrează, pe scena maghiară de la Cluj-Napoca, este Harag György. Spectacolul este o surpriză ; Harag, care ne-a obișnuit cu montări monumentale, cu soluții de virtuozitate, cu un sistem perfect reglat de armonie și contrapunct, este aici un artizan minuțios și laconic. De unde vine această, zic eu, nobilă prudență ? Din grija dintii, aceea de a descifra și evidenția intenția piesei. Regia e atentă la sens : încotro se îndreaptă crîmpeiele de acțiune ? Cum se echilibrează o piesă în care personajele se înmulțesc brusc în actul trei ? Cum se introduce non-acțiunea, care sugerează non-sensul ? (Întrucît Bajor încearcă și asemenea raporturi...) Sînt doar cîteva dintre sarcinile regizorale asumate de Harag, spre a oferi o perspectivă unor actori care-l ascultă cu



TEATRUL MUNICIPAL „MARIA  
FILOTTI” DIN BRĂILA

## PATIMA ROȘIE

de Mihail Sorbul

**Data premierei : 15 iunie 1980.**  
**Regia : BOGDAN ULMU. Decoru-**  
**rilor : RADU CORCIOVA. Costu-**  
**mele : IOANA CORCIOVA.**  
**Distribuția : MARIN BENEA**  
**(Șbilit); ANTON FILIP (Castrîș);**  
**CONSTANTIN BRÂNZEA (Rudy);**  
**MARILENA NEGRU (Tofana); RU-**  
**XANDRA PETCU (Crina).**

conștiințiozitate, fiecare după puterile sale. Regizorul are și conștiința datoriei de a-i încerca pe toți componenții trupei : e un gest pedagogic și eficient, care nu poate fi decît aplaudat. Rămîne de văzut cît de bine i-a reușit directorului de scenă cursivitatea acțiunii; la acest capitol, rezultatele sînt inegale. Asistăm la o admirabilă gradație spre cascada comică, de exemplu, în scena în care crea-turile dezabuzate, spre a se răcori, purced a cunoaște natura ; ea, natura, e, pentru ei, de plastic : ghirlande, flori, frunze, iarbă — totul e de plastic. Bătălia cu florile de plastic devine infernală, prin atmosfera de absurd pe care o instaurează. Sau : casa în care stă familia de inocenți necesită reparații ; sosesc doi instalatori, descinși parcă din *Biedermann și incendiarii*, unul masiv, celălalt scund, șmecher, o pereche frapantă. Alături de soluții strălucite, se resimt scăderi de tempo, o interpretare revuistică a umorului, ezitări ale acțiunii. Nu ne-am dumirit : ori Harag se simte strîmțorat de text, ori nu i-a găsit cheia...

Despre actori se poate discuta de la un anumit nivel în sus, întrucît contribuția ansamblului este darnică și harnică. M-au interesat chipurile noi, care nu sînt noi în teatru, ci înnoite prin interpretare. Între ele se înscrie Bisztrai Mária (soția eroului — un paradoxal și cinic joc de-a abulia, vreme de trei acte, pînă în momentul final, cînd rostește, răsturnînd sensul, replica de încheiere : „Toate-s bune, dar mîine fi-va și mai bine“. Se cuvine să mai remarc portretul de copil înțelept, jucat chiar de un puști (Sóver Tibor), uimitor de adecvat, și să aplaud din nou talentul portretistic al lui Barkó György (Kovács, protagonistul), de atîtea ori remarcat în spectacolele lui Harag. Nu pot trece cu vederea înfricoșătoarele caricaturi realizate de Katona Károly, Sata Árpád, Pásztor János, Ille Ferenc. Un spectacol pe muchie de cuțit, într-un decor caracterizat prin consens de registru, de viziune și de dimensiuni cu piesa.

Ni se pare că prin acest popas se pregătește un salt în ceea ce privește arta regizorului : spectacolul anunță o răs-cruce de stil, un nou mod de punere în pagină. După toate probabilitățile, la toamnă, Harag ne rezervă alte surprize.

**Teodor SUGĂR**

La o primă vedere, spectacolul conceput de Bogdan Ulmu are lapidaritatea și frustețea specifice edițiilor prescurtate : textul este restrîns la logica acțiunii, trama este scoasă în evidență, înlăturîndu-se echivocul asupra eroilor, regizorul tînde să ofere rezolvări cu caracter definitiv. Lumea piesei lui Mihail Sorbul nu-și pierde nimic din vulgaritatea pătimașă, dimpotrivă, eroii, așa cum sînt întru-chipați de actorii teatrului brăilean, par să se ia la întrecere în a-și afișa ridicolul. Ei se „înalță“ și decad, în clipă, cu vioiciunea unor marionete ; mecanica sentimentelor le face însă obscure mobilurile și acțiunile. Nu niște neajutorați alcătuiesc aceste cupluri care se desfac și se refac cu promptitudinea unor figuri de cadril, în spatele noilor lor pasiuni se află adesea o rece dorință de a învinge, apoi, deși trăiesc într-un continuu provizorat, situația lor este una „onorabilă“.

Sînt dese „loviturile de teatru“ în *Patima roșie*, fără însă ca acestea să modifice impresia de artificiu, de absență a vieții din cuvintele și faptele personajelor. Nimic din ce se întîmplă nu-i afectează decisiv pe acești oameni de mucava, mișcați de niște forțe greu de precizat, care, în spectacolul lui Bogdan Ulmu, tîin cînd de natura instinctului, cînd de convenția melodramelor „de salon“. Intenția din urmă este încorporată îndeosebi în decor (Radu Corciova), ea apărînd și în ilustrația muzicală care punctează așa-zisele „momente de efect“. Atunci, muzica



**O lume de o vulgaritate pătimasă,  
ascunzînd o rece voință de a în-  
vinge...**

intervine abrupt, crescînd în intensitate și parcă în concurență cu replicile „tensionate” ale eroilor. Decorul este compus din panouri roșii, tapisate, cu aspectul unor saltele, încadrînd un spațiu convențional; personajele intră și ies nu numai pe ușa din fundal, ci și „prin” pereți. Deasupra ușii tronează un triptic, tabloul din centru căzînd realmente la sfîrșitul primului și al celui de-al doilea act — concretă lovitură de teatru — spre a dezvălui o aceeași imagine cenușie și posacă. Dealtfel, actuala reprezentație nu este scutită și de alte asemenea „comentarii” și „autocomentarii”, care, prin exces, duc la transformarea unor idei ingenioase în simple efecte lipsite de semnificație. Deranjează și mișcarea convulsivă din scenă, care, deși parodiază un anume gust și o anume concepție despre spectacol, este, în cele din urmă, obositoare și monotonă. Interesantă apare, în schimb, teatralitatea cu care sînt investite „pătimile” eroilor, denunțîndu-se astfel imposibilitatea acestora de a trăi fără poză, iar mai apoi faptul că pînă și poza le este refuzată, mult dorita „tragedie”, cu complicațiile de rigoare, în absența cărora triumfă vidul sufletesc.

Personajele sînt interpretate, în genere, cu înțelegerea partiturii, dar nu întot-

deauna și cu măsura necesară. În rolul lui Șbilț, Marin Benea scoate în relief, pe cît îi stă în putere, cabotinismul ratatului. Dar actorul ar trebui să știe că, spre a reprezenta scenic vulgaritatea, interpretul nu trebuie să fie el însuși vulgar. Întruchipat de Anton Filip, un actor dotat pentru comedie, Castriș este încornoratul stupid, cu vocea de clapon. Totuși, personajul nu trebuia adus sub cuieroare improvizat, compus dintr-o impunătoare pereche de coarne (de bou ?!), pentru a ni se revela condiția acestuia. O prezență scenică notabilă este și Constantin Brînzea (Rudy). Într-un rol important, care pretinde un anume consum de energie, cum este acela al Tofanei, Marilena Negru. Am remarcat-o de asemenea, și nu în ultimul rînd, pe Ruxandra Petru (Crina).

**Valentin DUMITRESCU**

**TEATRUL DRAMATIC  
DIN CONSTANȚA**

## **CĂLĂTOR FĂRĂ BAGAJE**

**de Jean Anouilh**

**Data premierei : 24 aprilie 1980.**  
**Regia : ION MAXIMILIAN. Decorurile : AUREL FLOREA. Costumele : EUGENIA TĂRĂȘESCU-JIANU.**

**Distribuția : VIRGIL ANDRIESCU (Gaston); ROMEL STÂNCIUGEL (Georges Renaud); EUGENIA LI-PAN-PETRE (Doamna Renaud); DIANA CHEREGI (Valentine Renaud); VALENTINA BUCUR-CARACĂȘIAN (Ducea Dupont-Dufort); EMIL SASSU (Huspar); EMIL BÎRLĂDEANU (Pickwick); ELENA GURGULESCU (Julietta); CRISTINA MINCULESCU (Bucătăreasa); ION ANDREI (Majordomul); CONSTANTIN DUICU (Șoferul); ALEXANDRU MEREUȚĂ (Valcut); ADRIAN CATRAVA (Copilul).**

Jean Anouilh este unul dintre cei mai controversați autori ai Franței moderne. Pierre Brisson consideră că există în opera lui „un fel de ezitare între artificiozitate teatrală și sinceritate”; Edmond Sée îi remarcă „o subtilitate, o pătrundere și o putere de observație deosebite”; Robert de Luppé (autorul celei mai com-



plete monografii consacrate lui Anouilh) spune că „teatrul lui Anouilh e prezența săracului în lume“, iar autorul însuși mărturisește: „datoria noastră, în primul rînd, este să răspundem unei necesități a comediilor, aceea ca în fiecare seară să joace piesa pentru un public care vine la teatru ca să uite de plictiseală și de moarte. Iar dacă după aceea, din cînd în cînd, ar putea să iasă la iveală și o capodoperă, atunci cu atît mai bine!“

Oricum, Anouilh este un om de teatru remarcabil, care cunoaște arta dialogului, își construiește solid piesele, este iubit de public. Teatrul lui s-a impus cel puțin prin *Întîlnire la Senlis*, *Medeea*, *Ciocirtuța*, *Becket*, dar și prin multe alte lucrări dramatice. *Călător fără bagaje*, montată de Teatrul Dramatic din Constanța, se numără printre piesele sale cele mai izbutite nu numai în ceea ce privește conturarea unor caractere, ci și datorită implicațiilor sociale ale cazurilor asupra cărora se oprește. Firește, soarta amnezicului, ajuns în situația de a-și redescoperi existența anterioară pierderii memoriei, de a reînnoia firul tăiat, nu este o temă nouă, în literatură, în general, și în teatru, în special. Dar, Gaston, care, de optsprezece ani, este lipsit de memorie, ajunge să cunoască o lume care nu-i place și pe care o refuză. El îi spune presupusei sale mame: „Nu-mi placi, te refuz“; nu poate stabili nici un contact spiritual cu fratele său, Georges; îl îngrozește gîndul că ar fi putut avea o legătură cu Valentine; îi repugnă propria copilărie, așa cum îi este relatată — crudă, egoistă, tiranică. Gaston este singur, izolat, lipsit de orice perspectivă; ar pu-

tea să intre într-o familie „onorabilă“, bogată. Refuzîndu-și trecutul, Gaston își refuză și acest prezent, purificîndu-se, astfel, printr-o recucerire a ființei sale autentice. Gaston nu este un erou de tragedie, ci un om simplu și sărac, revoltîndu-se împotriva lumii bogatilor.

Spectacolul constanțean descifrează cu acuratețe mesajul generos al operei dramatice, regia (Ion Maximilian) reușind să dea cursivitate acțiunii. Acest lucru se datorează și decorului (Aurel Florea), care, deși modest în ce privește concepția asupra spațiului scenic, are meritul de a permite schimbări rapide și de a crea planuri de joc variate. Agreeabile sînt costumele (Eugenia Tărășescu-Jianu). Desigur, aprofundarea ideilor textului, punerea în valoare a spumosului și spiritualului dialog, stabilirea unor relații mai precise între personaje ar fi dat spectacolului strălucirea așteptată. Virgil Andriescu (Gaston) nu a reușit să transmită poezia și căldura personajului, plutind la suprafața frămîntărilor acestuia. Corect, dar unilateral, Romel Stănciugel, ca și Eugenia Lipan-Petre. Valentina Bucur-Caracașian și Emil Sassu fac eforturi vizibile de a da rolurilor respective culoare; Diana Cheregi are o apariție modestă, iar Emil Birlădeanu încearcă o compoziție destul de reușită. În citeva roluri episodice, reușesc să aibă haz și har în primul rînd Elena Gurgulescu, apoi Cristina Minculescu, Ion Andrei, Constantin Duicu, Alexandru Mereuță și, neașteptat de dezinvolt, copilul Adrian Cătrava.

Mihai CRIȘAN

## RECITALURI

### UMBRA SOARELUI

de Hajdu Gyözö,  
după Móricz Zsigmond

Adám Erzsébet, actriță la secția maghiară a Teatrului Național din Tîrgu Mureș, cultivă programatic recitalul. La al doilea turneu în București, ea a prezentat spectacolul *Umbra soarelui*.

Dedicat aniversării principelui transilvan Bethlen Gábor (400 de ani de la naștere), recitalul evocă această figură istorică printr-un montaj de fragmente din ampla trilogie a lui Móricz Zsigmond, alcătuit, cu pasiune intelectuală și cu discer-



Adám Erzsébet

nămînt, de Hajdu Gyözö. În felurite ipostaze — de povestitor, de comentator și de personaj implicat în conflictul a trei forțe (Bethlen Gábor, soția sa și prietena sa Báthori Anna, vestită frumusețe a epocii, poreclită „vrăjitoarea“), actrița a străbătut cu intensitate dramatică o diversitate de sentimente și stări, știind să extragă un mesaj adresat contemporaneității.

Legînd monologul interior, spectaculoasele confruntări de opinii, descrierile epice de largă respirație, confesiunile și comentariile lirice, acest discurs poetic, filozofic și dramatic a îngăduit interpretei să-și pună în valoare capacitatea de a plasticiza, de a teatraliza proza, de a converti epicul în dramatic.

Rod al unei sincere autoexprimări, recitalul a fost și o probă de măiestrie profesională; actrița realizează performanța de a trece dintr-un registru într-altul,

de la o stare sufletească la alta, servindu-se, cu o remarcabilă siguranță, de plastica mișcării și de mijloacele vocale.

Determinante pentru realizarea atmosferei au fost cele două componente scenice pe care s-a sprijinit interpretarea — acompaniamentul muzical și scenografia. Comentariul muzical (Szabó Gábor) a subliniat, prin acorduri de lăută, prin sunet de fluier și prin instrumente de percuție, caracterul de epocă al acestei tulburătoare partituri dramatice.

Foarte simplu — un cerc de săbii cu virful înfipt în podea — cadrul scenografic, semnat de Kelemen Tamás Anna, a dat, prin esențializare, valoare de simbol unor obiecte scenice oarecare.

Îndrumarea regizorului Ioan Taub s-a dovedit benefică pentru reliefaarea ideii, a sensului moral.

**Valeria DUCEA**

---

## SPECTACOLE-LECTURĂ

---

# GREUL DRUM AL NEMURIRII

de Vlad Andrei Orheianu

Cu cîteva zile înainte de a închide stagiunea, Teatrul „Ion Vasilescu“ ne-a invitat să urmărim, într-un spectacol-lectură, debutul dramaturgic al lui Vlad Andrei Orheianu, *Greul drum al nemuririi*.

Subintitulată „ipostază eroico-dramatică“, lucrarea afirmă ideea continuității, în spațiul carpato-dunărean, a unui neam cu nepieritoare virtuți: dragostea de patrie, aspirația spre libertate și pace, vitejia. În centrul ei se află figura întemeietorului primului stat dac centralizat și independent, Burebista; acesta apare ca un legatar al calităților înaintașilor, pe care, la rîndul său, le transmite continuatorilor, ostașilor devotați ce-l urmează pe drumul dramaticelor încercări.

Fără a se desprinde de datele istoriei, devenite loc comun, autorul își comunică ideea convingător și sincer. Elogiul eroului, înțelept în politică, constructor de civilizație, are fior poetic. Scrierea conține momente conflictuale expresive, teatrale, și personaje reliefate printr-un dialog viu, colorat.

Dirijată de actorul Dinu Cezar, lectura scenică a dezvoltat limpede și tensionat ideea fundamentală, patriotic-educativă, a piesei. Am apreciat efortul regiei de a evidenția esențialul, trecînd în subsidiar pitorescul nesemnificativ. Sprijinit pe cîteva minime elemente de recuzită și costum, grupul de interpreți a descifrat particularitățile fiecărui personaj, integrîndu-le în structura dramatică imaginată de autor. Cîteva bune momente de ritual popular dau spectacolului o subtilă tentă folclorică. În prim-plan se situează chipul lui Burebista, interpretat cu vigoare de Stelian Cremenciu. Am remarcat prezența scenică a lui Ion Hidișan (Silvabostes), Marieta Luca (Geta), Florin Crăciunescu (Lechitas), Ion Lemnaru (Zarivista), Adrian Petrache (Deceneu), Dumitru Fedoreac (un dac), Boris Olinescu (soldatul get). În ipostaza de interpret, avântat și de un rol mai interesant și mai substanțial, Dinu Cezar (Gurunța) a lăsat, de asemenea, o impresie bună.

V. D.



# TURNÉE ÎN CAPITALĂ

## TEATRUL PENTRU COPII ȘI TINERET DIN IAȘI

Turneul bucureștean al Teatrului pentru copii și tineret din Iași a cuprins trei spectacole: *Povestea orașului fără iubire* de Lev Ustinov, în regia Sorinei Mirea, *Păpușile năzdrăvane* de Alecu Popovici și *Fram, ursul polar*, dramatizare după Cezar Petrescu, semnată — ca și concepția scenică a ambelor montări — de Constantin Brehnescu. Deși diferite ca factură estetică, adresându-se unor categorii de vîrstă felurite, cele trei reprezentații au, ca punct comun (și de onoare), aceeași aspirație: de a concretiza scenic, cît mai convingător, cuvintele înscrise pe frontispiciul teatrului — „animație, pantomimă, păpuși, poezie, măști“. Fiecare, în felul lui.

### ■ POVESTEA ORAȘULUI FĂRĂ IUBIRE de Lev Ustinov

Cunoscut din ce în ce mai mult ca un sensibil și inspirat autor de piese pentru copii, sovieticul Lev Ustinov face, din *Povestea orașului fără iubire*, o caldă pledoarie pentru prietenie și înțelegere între oameni, pentru iubire și poezie. Într-un oraș imaginar, în care dragostea a fost interzisă și în care locuitorii se salută cu formula „Blestem pe capul tău!“, sosește un Clovn ale cărui ris vesel și cîntec duios amenință „pacea“ cetății, căci aduc pe fețele oamenilor zîmbetul de mult uitat. Autoritățile iau măsuri drastice, dar sămînța a încolțit și iubirea se va reîntoarce între mohorîtele ziduri.

Deslușind cu precizie sensurile moderne ale poveștii, a cărei rețetă este, în fond, cea a străvechului basm, regizoarea Sorina Mirea (de la Naționalul ieșean) a construit un spectacol care se îndepărtează considerabil de „stilul clasic“ al teatrului pentru copii, mizînd, desigur, pe receptivitatea structural nouă a micului spectator contemporan. Astfel, păpușile nu mai sînt „frumoase“, unele, nici tradiționale ca formă, actorii care interpretează străjile orașului poartă cagule care le ascund cu totul chipurile și au, ca arme, seringi imense, Clovnul este singurul personaj cu aparență și comportare umane etc. Din păcate, ideea regizorală,



Un spectacol care se îndepărtează de „stilul clasic“ al teatrului pentru copii...

originală și subtilă, este în oarecare măsură compromisă de cadrul scenografic (autor, Antonio Albici) eteroclit, ingenios și mobil, dar prea marcat de o „estetică a urîtului“ nu întotdeauna justificată, ca și de un ecleraj simbolic, dar excesiv de... sumbru — elemente discordante în raport cu muzica „normală“, cantabilă a lui Sabin Păutza. Excelenți, actorii-mînuitori Liviu Smintinică, Constantin Amuntenței, Cristina-Anca Ciubotaru și Nicolae Brehnescu (Clovnul).

### ■ PĂPUȘILE NĂZDRĂVANE de Alecu Popovici

*Păpușile năzdrăvane* de Alecu Popovici se adresează preșcolarii și elevilor din primele clase, povestind, cu imaginație și umor, complotul pus la cale de păpușile părăsite, pentru a fi din nou luate în seamă de mica lor stăpînă. Perfect adecvat categoriei de vîrstă pomenite, spectacolul este vioi și colorat, păpușile, expresive, dialogul cu publicul funcționează cu promptitudine, toate componentele montării — scenografia Marfei Axenti, muzica lui Cornel Slătinaru și jocul actorilor (unii dintre ei, și minuiitori) Camelia Bujdei-Poenaru, Simona Agachi, Ortansa Stănescu, Constantin Ciofu și Mircea Sava — armonizîndu-se deplin, sub direcția de scenă a lui Constantin Brehnescu.

Montarea face apel la toate mijloacele de expresie...



## FRAM, URSUL POLAR

### dramatizare de Constantin Brehnescu

Constantin Brehnescu este și autorul (ca semnatar al dramatizării și regizor) celui mai ambițios spectacol al turneului ieșean — *Fram, ursul polar*. Conceput pentru a pune în evidență calitățile trupei, acesta este axat nu pe înfățișarea peripețiilor lui Fram, ci pe evocarea atmosferei și figurilor cercului pe care-l părăsește și la care se reîntoarce eroul lui Cezar Petrescu. Ceea ce duce la o diluare a materialului narativ și la o oarecare fragilitate a construcției dramatice; minusurile sînt însă compensate de inventivitatea și bogăția imaginii scenice, care, în unele momente (cel al furtunii de pe mare, de pildă) este remarcabilă.

Reprezentativă pentru căutările colectivului artistic ieșean în direcția „teatrului total”, montarea face apel la toate mijloacele de expresie interpretative: pantomimă, acrobație, recitare, cîntec, dans, animație, temeinic stăpînite de protagoniști (Cristina-Anca Ciubotaru, Nicolae Brehnescu, Liviu Smintinică și excelenta Simona Agachi). Scenografia feerică (Marfa Axenti) și muzica strălucitoare sau melancolică (Sabin Păutza) au un rol deloc negliabil în performanța artistică realizată de teatru cu acest spectacol.

Turneul a demonstrat convingător că programul estetic al Teatrului pentru copii și tineret din Iași — deschiderea către preferințele unui public nou, receptiv și variat, aspirația spre polivalența și modernitatea expresiei scenice, care să devină emblema unui „stil propriu”, apelul la dramaturgi și regizori consacrați, dar și încurajarea debuturilor — promite să se realizeze.

Alice GEORGESCU

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

(Continuare de la p. 133)  
dintre ele sînt foarte izbutite, printre acestea numărîndu-se publicația băcăuană „Caietele Teatrului Bacovia”, care are o ținută culturală, nicio dată dezmințită. Altele devin un fel de „magazin” cu informații culesse de prin revistele străine și cu însemnări de tot hazul (vorba vine!) despre viața teatrală. Partea neplăcută e că unii secretari literari se apucă frenetic să editeze „Caiete”, în vreme ce spectacolele teatrelor lor sînt prezentate publicului prin niște fițuici zgribulite. ● Apropos de programele de sală: La Teatrul de păpuși din Timișoara s-a jucat *Ultima licornă*, dramatizare de Andrei

Ujică după *Peter Beagle*. Iată ce citim în caietul-program destinat spectatorilor: „Spectrul simbolic al licornei este cel mai larg cu putință, căci îl mărginește într-o parte materia fertilă, iar în cealaltă spiritul sublim. Licorna are, așadar, însușirea ambivalenței, însă nu într-o stare de echilibru intrucit sensurile ei multiple — puritate, augur favorabil, fast, putere regală, trup dorit, vestitor de ploaie etc. — alcătuiesc un curent ce se varsă, filtrîndu-se prin sublimare, dinspre materie către spirit”. Mămico, ce-i aia ambivalență? Sau trup dorit? ● Organizatorii „Săptămîinii teatrului de păpuși” de la Constanța

au editat, cu mijloace ieftine, economice, o foaie a festivalului, foarte amuzantă. N-ar putea face și organizatorii altor reuniuni teatrale un lucru asemănător? ● Al. Tocilescu repetă la Teatrul de Comedie piesa *Concurs de frumusețe de Tudor Popescu*. Interpretii sînt năucii (dar și incintați!) de ritmul în care repetă Tocilescu. ● Primul care ne anunță deschiderea stagiunii viitoare este Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani, cu piesa în căutarea sensului pierdut de Ion Băieșu, în regia lui Marcel Șoma, și scenografia Elenei Buzdugan.

FAIMA





## COLOANELE TIMPULUI

de  
Emil Poenaru

*Coloanele timpului*, piesa istorică a lui Emil Poenaru, se vrea un teatru ceremonial. Situațiile și replicile sînt astfel concepute. Închinarea celorlalți regi daci, lui Burebista, are solemnitate, sfaturile de taină dintre marele rege și preotul Deceneu, la fel. Tonalitatea egală a replicilor și repetarea situațiilor slăbesc însă tonusul dramatic, astfel încît piesa devine ternă. Cîteva scene, cum ar fi aceea a complotului, introduse în structura ceremoniei, nu aduc nici ele un plus de interes, nefiind pregătite dintru început; se reține scena tirguelii dintre falșii negustori de sclavi, daci, și arhonte cețășii Histria, scenă de o oarecare subtilitate a dialogului. În rest, cînd nu abundă în date istorice, cunoscute, în truisme rostite drept vorbe înțelepte, ne rămîn motivațiile, absolut puerile, ale situațiilor. La început, din trufie, majoritatea regilor refuză să se închine lui Burebista, pentru ca apoi să fie convinși nu atît de personalitatea marelui șef, de argumentele lui (ceea ce ar fi fost de dorit), ci de diverse motive compuse ad-hoc de autor. Așadar, ceremonialul este tocat de românesc (un rege dac, sclav la romani, iese din anonim pentru a-și convinge fiul să i se închine lui Burebista).

Regizoarea Carmen Dobrescu a accentuat solemnitatea găunoasă proprie textului, realizînd un spectacol lipsit de nerv și intelectualicește nul. S-au mai introdus, între acte, scene de luptă stereotipe — ilustrativ alegoric — care sporesc impresia de convențional, și așa destul de puternică. Teofil Vălcu (Burebista) a reliefat demnitatea personajului, dozîndu-și atent atitudinile și rostind „vorbele mari” cu oarecare tristețe — tristețea omului ce-și cunoaște destinul; Gheorghe Cozorici, în Deceneu, a colaborat cu aceeași măsură a rostirii și gestului; totuși, ei n-au putut estompa rezonanța patriotardă a replicilor.

Toți ceilalți actori — Ion Marinescu, Emil Liptac, Costel Constantin, Cornel

Coman, Eusebiu Ștefănescu, Traian Stănescu, Mircea Andreescu, Eftimie Popovici, Jean Lorin Florescu, Andrei Ionescu, Dan Condurache, Răducu Ițcuș, Petre Moraru, Olga Delia Mateescu, Tamara Crețulescu, Florina Luican — n-au putut să dea viață unor personaje sumar concepute, dacă nu chiar convenționale. Vina e a autorului.

## JOCUL DE-A VACANȚA

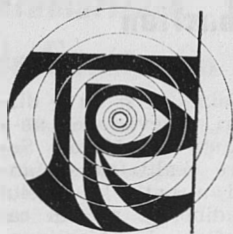
de Mihail Sebastian

În regia lui Geo Saizescu, și cu o distribuție de buni actori, Televiziunea ne-a dat *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, piesă în care realitatea și fantazia se întrepătrund nu atît la nivelul situațiilor, cît, mai adînc, la nivelul caracterelor și al atmosferei. E o dominantă, aceasta, a teatrului lui Sebastian, care îi dă valoarea dramatică, dar creează dificultăți punerii în scenă, căci sub aparența unor relații și a unor rezolvări facile se ascunde un miez etic.

Approape fiecare personaj disimulează sub masca sa comportamentală o realitate sufletească de natura neîmplinirii, o „libertate nerealizată”. În vacanță, în mica pensiune Weber, care îi adună pe acești oameni însingurați, se nasc conflicte, tocmai pentru că fiecare încearcă acum să fie el însuși. Nivelul conflictual îl stabilește comportamentul oarecum bizar al lui Ștefan, bărbat tînăr care doarește să fie liber de orice conveniențe sociale. Rolul îl joacă Florin Piersci, care acordă personajului farmec viril și acel calm imperturbabil pornit din orgoliul celui ce știe să se stăpînească. Violeta Andrei, în Corina, trece cu subtilitate de la atitudini ludice, ușor frivole, de cochetă, la feminitatea interiorizată, avînd conștiința responsabilității pentru reacțiile pe care le stîrnește în sufletele bărbatilor. Matei Alexandru e un Bogoiu a cărui natură comică e înmuiată în tristețea îmbătrînirii și a nerealizării. Ticurile și obișnuințele sale au motivații sufletești, și actorul știe să tinctureze, cu aceste note grave, comicul de caracter. Tamara Buciuceanu-Botez își creează ridicolul său personaj (Doamna Vintilă) apelînd alternativ la ifose și la mlădieri de adolescentă, cînd se „îndrăgostește” subit de Ștefan.

În roluri episodice sau doar creionate de către autor : Sebastian Papaiani, Coca Andronescu (jucând deruta), Marian Hudac (nervozitatea), Victor Moldovan, Mariana Cercel și Vasile Filipescu, ău jucat mai mult decît onorabil. Ei nu au procedat ostentativ și nici cu indiferență, acordînd rolurilor substanța psihologică cerută, conlucrînd astfel la unitatea spectacolului, regizat de Geo Saizescu.

### Constantin RADU-MARIA



## A GĂSI FORȚA INEGALABILĂ A CUVÎNTULUI

La prima vedere, un handicap pentru teatrul radiofonic, absența imaginii, nevoia de a o suplini printr-un alt mijloc de expresie, se transformă uneori în avantaj, naște tendința, conștientă sau nu, de a cerceta mai atent, mai nuanțat replica, de a folosi puterea de sugestie a fiecărui cuvînt, de a cizela cu grijă fiecare intonație, fiecare semiton. Ni s-a confirmat, o dată în plus, valabilitatea acestei observații, ascultînd recenta premieră a teatrului radiofonic *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee, în regia artistică a lui Radu Beligan, în colaborare cu Dan Puican. Aceeași distribuție pe care o propunea și spectacolul Naționalului, acum cîțiva ani, aceeași optică asupra textului, și totuși premiera radioului nu lasă nici un moment impresia de remake, de reconstituire — sonoră, doar — a unei montări cunoscute. Am ascultat, cu bucuria întîlnirii unui moment de artă autentică, un împătrit recital actoricesc, atingînd cel mai adesea virtuozitatea, ni s-a relevat cu deosebită forță de expresie *textul*, miezul său de gînd și de emoție, textul, neajutat, dar deopotrivă neîmpovărat de gest, de mișcarea exterioară. Radu Beligan, Marcela Rusu, Valeria Seciu și

Costel Constantin reușesc să creeze, cu desăvîrșită expresivitate, universul tensionat, de spaime copleșitoare și sinucigașă violență, de deznădejde incurabilă și organică nevoie de a nădăjdui, al pieșei lui Albee. Asistăm la o probă de înalt profesionalism, la o strălucită demonstrație a puterii magice a cuvîntului, de a crea imagini, de a desena spații, de a construi o lume, de a comunca o idee, un sentiment. Este meritul interpreților de a fi știut să descifreze, să-i releve cuvîntului luminile și umbrele, sensul prim și infinitatea de nuanțe, este meritul lor îmbinarea perfectă de tonuri și semitonuri, realizarea unui spectacol, și nu a patru recitaluri paralele.

O altă premieră a teatrului radiofonic asupra căreia vom zăbovi cîteva momente este *Liliom* de Molnár Ferenc, scriitor maghiar cunoscut la noi îndeosebi pentru romanul *Băieții din strada Pál*, autor al unui teatru promovînd un realism poetic de un timbru aparte. Piesa prezentată la radio, în traducerea lui Emmerich Deutsch (adaptarea și regia artistică: Elena Negreanu), este o poveste simplă, cu oameni amăriți, umiliți ai vieții, în care strălucește, însă, lumina pură a sentimentelor adînci, trăite sincer, cu intensitate inegalabilă. Observațiile realiste, exacta determinare socială a eroilor, se împletesc organic în piesa lui Molnár cu elementul fantastic; morții revin, firesc, pe pămînt, alături de cei dragi, încercînd să-și răscumpere greșeli făptuite mai mult din neputința de a se împlini, decît din dorința de a face rău. Piesa vorbește cu sensibilitate despre oameni modești, despre tristețea și chiar violența iscate din neputință, despre „păcatele“ izvorîte din puritate. Regizoarea și actorii (vom aminti, dintre ei, pe Valeria Seciu, Horațiu Mălăele, Rodica Mandache) au intuit cu exactitate natura specială a acestei piese care rostește cu simplitate adevăruri ale inimii, care încheagă o poveste de dragoste, moarte, suferință, fără a se transforma în melodramă, care cuprinde o morală, fără a deveni moralizatoare. Cheia textului era discreția, sinceritatea, evitarea „dramatismului“ răsănor, dar și a pitorescului unei lumi de slujnicuțe naive și de „strigători“ la călușei de bilci, și realizatorii spectacolului au găsit, de la prima replică, această cheie.

**Cristina DUMITRESCU**



## Arta scenografiei

Decorul dă tonul unui spectacol, imprimă strălucire interpretării actorului, realizează cadrul comunicării ideilor dramei, permite imaginației cea mai îndrăzneată manifestare. El este „contrabasul“, măsura, ritmul și fundalul, grav sau luminos, al unui spectacol de teatru. Pe când era director al teatrului din Weimar, Goethe opina că regizorul gândește, scenograful vede, actorii trăiesc. Așa cum se exprimă un decorator, „nu trebuie să uităm că, dacă regizorul concepe primul reprezentația teatrală, dacă actorul aude primul, pictorul este totuși acela care o vede înaintea tuturor“; mai aproape de noi, Gordon Craig afirma că publicul vine la teatru să vadă, și nu să audă.

Unele cronici, ca la spectacolul *Evul mediu întimplător* de Romulus Guga, încep cu descrierea decorului-cadru; în cazul citat, decorul realizat de Octavian Dibrov, impresionând prin inedit, contribuie esențial la crearea atmosferei și la pregnanța expresivă a ideilor spectacolului.

Dar, lucru aproape de neînțeles, scenografia trezește, în rîndurile criticilor de specialitate și ale cronicarilor dramatici, mult prea puține ecouri. Deși toți sînt convinși că fără decor nu poate exista spectacolul, arareori cite o pană încearcă să susțină prestigiul pe care și l-a cucerit, cu o strălucitoare tradiție, acest domeniu al artei teatrale și al artei plastice. Cu atît mai nefirească este această rezervă, cu cît eforturile pictorilor noștri scenografi, în ultimii ani, sînt evidente, în montări care s-au impus prin originalitate, sugestivitate, prin stăruința creatoare de a servi cît mai expresiv textul. Vom putea cita pe Liviu Ciulei, Traian Nițescu, Paul Bortnovschi, Mircea Matca-boji, Sever Frențiu, Mihai Tofan, T. Th. Ciupe, Radu Corciova, George Dorosenco, Vittorio Holtier, Adriana Leonescu, Mihai Mădescu, Vasile Rotaru, Andrei Both, Virgil Miloia.

Ca și celelalte genuri ale artei, scenografia are sfera problemelor sale specifice, care așteaptă dezbateri, discuții, aprecieri și critici.

Îmbucurător este faptul că — deși persistă, în unele montări, platitudine și sărăcie creatoare, copierea fotografică a realității și obișnuința ridicolă de a planta pe scenă copaci și flori naturale, sau, dimpotrivă, în montări „supermoderne“, se abstractizează decorul pînă la dispariția lui — personalitatea, neastîmpărul fanteziei, fiorul noului, puterea de sugestie și asimilarea tendințelor moderne din gîndire și artă au făcut ca cei mai buni artiști să-și contureze mai clar stilul creației lor artistice, în montări moderne și originale.

Scenografia a devenit o artă complexă, folosind toate modalitățile de expresie ale artei plastice și arhitecturii (pictură, grafică, sculptură, artă cinetică, construcții arhitecturale), ca și efectele mecanice sau luminoase, ceea ce a determinat ca artistul scenograf să asimileze profesiunile arhitectului, pictorului, inginerului, fotografului — într-o nouă profesiune. Decorul evoluează continuu, devenind altceva decît pictura. Obișnuita noțiune de „pictură de teatru“ apare azi depășită. Decorul își are legile și particularitățile proprii. Imitarea picturii ar duce la descriptivism și la ilustrativism, diminuînd sau frînînd afirmarea ideii de mișcare, de animații cinetice, de spectacol. Încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea, Serlio împărțise decorurile în trei categorii: comice, tragice și satirice. Decorul comic se inspira din mediul burghez, al negustorilor și financiarilor, cel tragic, din mediul seniorilor, iar cel satiric era un amestec de naturalism și cadru neutru, propriu petrecerilor păgîne — stînci, arbori, fintini. Ecorurile acestei împărțiri le aflăm și în țara noastră, îndeosebi în orașele de provincie, prin realizarea mai multor tipuri de decoruri — salonul, peisajul rustic, palatul și închisoarea. Găsim importantă, în aceste exemple, necesitatea precizării unei concepții autonome din punct de vedere artistic și funcțional a scenografiei. Pe de o parte, ea situează acțiunea și actorii într-un timp și într-un spațiu diferite de cele în care se află spectatoșii, pe de altă parte, ascunde privirilor pe artiști înaintea intrării lor în scenă, creînd surpriza și efectul scenic al

participării lor la spectacol. Scenografia este o artă ce realizează sinteza între condițiile artei scenice și cele ale celorlalte arte: artele plastice, design, arhitectură, muzică, utilizând de asemenea cuceriri ale tehnicii în domeniile electricității, mecanicii etc. De la artele plastice, scenograful poate învăța legile proporției, perspectivei, armoniilor cromatice, principiile compoziției artistice, dar ele vor fi folosite în funcție de scenă și de tehnica modernă a utilajului acesteia. Astfel, scenograful știe că intensitatea luminoasă electrică „măncă” detaliile pictate, șterge diferențele de umbră și lumină sau nuanțele fine coloristice, specifice picturii de șevalet. Simpla copiere a naturii apare inutilă și dăunătoare spectacolului, după cum simpla (sau prea detaliata) documentare este insuficientă. Ceea ce-l leagă pe scenograf de artistul plastic, mai mult decât de arhitect sau de inginerul mecanic, este faptul că el e un amator de idei și de sentimente, de emoții și simboluri, ca și artistul plastic. Aceasta înseamnă că pictorii sînt preferați, ca scenografi, dacă au și noțiuni de arhitectură, muzică, mecanică. Tradiția ne arată cum pictorii celebri au făcut din decor un personaj activ în acțiunea piesei. Din cele mai vechi timpuri, marii pictori au colaborat la realizarea decorurilor. La reprezentarea misterelor au fost prezenți artiști ca Jean Fouquet, Jean de Paris, Jean Poyet, Holbein. Miniaturile de pe „Les livres d'heures” au, fără îndoială, legătură cu decorurile confecționate pentru reprezentarea misterelor. Din această cauză, scenele — pe care actorii le jucau succesiv — apar, în miniaturi, suprapuse.

Rafael, Bramante, Palladio, Leonardo da Vinci, Boucher, Watteau, au fost nu numai mari pictori sau arhitecți ci și buni scenografi; Picasso, Derain, Bonnard, Léger, Jean Hugo, Jean Lurçat, De Chirico, Leonor Fini, Salvador Dali ș.a. nu au disprețuit scenografia, ci, din contră, au înviorat-o cu realizări devenite unice. Am putea aminti, și la noi, pe Ion Neguțici, Mac Constantinescu, Ștefan Constantinescu, Traian Cornescu Constantin Piliuță ș.a.

Scenograful este, ca și regizorul, un artist care concepe. El contribuie la dispunerea grupurilor de personaje în spațiu, gîndește evoluția și punerea lor în valoare prin forme spațiale, fundaluri, culori, lumini ș.a.m.d. Însăși iluzia timpului și a spațiului este, pentru gîndirea scenografului, o problemă de creație, materializîndu-se într-o metaforă vizuală cu rezonanță afectivă; sau, dimpotrivă, poate rămîne un cadru greoi, amorf.

În fața decorului de teatru ne aflăm în prezența a două aspecte: unul de ordin material, al doilea de ordin spiritual. Relația dintre ele este foarte strînsă, dar nu obligatoriu unitară, în spiritul simetriei. Dominația laturii materiale determină caractere naturaliste, impresioniste, expresioniste sau împinge creația la efecte cinetice, auditive, futuriste ș.a.m.d. Dominația spiritualului direcționează decorul spre abstract și simbol.

În general, decorul are un caracter de simbol; acceptînd considerarea simbolului și a semnelor vizuale ca realizînd metafora spectacolului și compoziția lui scenică, tendința modernă, actuală a scenografiei se situează de partea acestei concepții, a semnelor cu sensuri și a simbolurilor cu semnificații.

Simbolul a dobîndit, datorită imaginației și interpretării, sau preluării simbolurilor tradiționale, o deplină capacitate de expresie a individualității creatoare a scenografului. Simbolul are, pe scenă, marele avantaj al autentificării prin recunoaștere colectivă, ca fiind un semn convențional al comunicării între scenograf și public. Unificînd receptivitatea publicului, în actul comunicării, prin recunoașterea afectivă a simbolurilor folosite, decorul dobîndește o semnificație și un rol preponderent în arta spectacolului, în funcție de valoarea simbolului, reușind să ridice textul și jocul actorilor la un grad de generalizare, adesea nepesat de autorul dramatic.

Datorită exprimării unui simbol, descoperit de scenograf în text, în gîndirea neexprimată a autorului sau în concepția scenică a regizorului, jocul actorilor va fi și el dirijat spre sfere de mai profundă spiritualitate, nemaifiind posibilă imitația realului, în coordonatele lui concrete, ceea ce va determina sinteza inteligenței, a fanteziei, cu încărcătura ideologică și socială a simbolului.

Simbolul constituie, în general, legătura cu societatea și cu universul, cu natura și cu omul, dar nu reprezintă înseși universul, societatea, natura, omul. El aparține sintezei, generalului, ideologiei și socialului.

Semn și simbol apar deci în creația scenografului determinate de ideile textului și de concepția regizorului. Relația dintre semn, simbol și real poate fi echivocă, confuză, dacă scenograful nu are o clară concepție asupra simbolului și a modului în care el se alimentează din simbolurile tradiționale și din cele contemporane. Simbolurile sînt și mijloace active ale cunoașterii. Nu greșim dacă afirmăm că trăim într-o lume a simbolurilor. În simbol aflăm cunoașterea, pasiunea, teama,



ambția, dorința, gândirea și sentimentul. Admirabil se încadrează artei scenografiei cele trei categorii atribuite de P. Ricoeur simbolului: a) cosmic sau universal, b) oniric sau provenind din amintiri, c) poetic și conceput ca imagine.

Ca adepți ai simbolului în scenografie, pot fi citați Liviu Ciulei sau Paul Bortnovschi, primul imaginând semne (obiecte) și simboluri (sinteze-idei) cu sensuri mitico-tradiționale ce-și prelungesc accepțiunea și în zilele noastre (cu atât mai clare cu cât înseși spectacolele alese s-au pretat la asemenea interpretări), al doilea preferind construcții geometrice și culori dominante, care ne amintesc de ceea ce spunea Barthes, că oamenii pot fi condiționați, într-o anumită măsură, cu ajutorul luminii și culorii. Astfel ajungem la importanța, în teatru, a luminilor — insuficient speculate în scenografia noastră — și a culorilor. Culorile sînt cele mai propice definirii simbolurilor. Albul înseamnă lumina, ziua; negrul, noaptea, întunericul. Viața însăși este determinată de zi și de noapte, de lumină și de întuneric. Albul sau galbenul mai simbolizează soarele; culoarea limită mai înseamnă tinerețe, virilitate, aspirație. Negrul este malefic, tenebros, simbolizează moartea, doliul, tristețea, pasivitatea. Astfel, culorile au o mare însemnătate în scenografie: roșu înseamnă forță, bogăție, succese în dragoste; galbenul poate să însemne inconstanță, ge-

lozie, trădare; albastrul este adevărul; verdele este simbolul regenerării; violetul poate avea sens de unire mistică ș.a.m.d. Culorile se regleză și se distribuie după necesitățile constructive ale maselor luminoase și firește, după necesitățile spectacolului. Culoarea este limbajul universal al comunicării.

Din cauza importanței pe care culoarea o poate dobîndi în spectacol, decorul a fost subordonat picturii și definit, fals, ca pictură de teatru. Ar fi interesant de analizat decorul și în funcție de simbolurile culorilor folosite, pentru a remarca distanțarea categorică față de pictura de șevalet. Dar, decît despre pictură de teatru, va fi mai firesc să vorbim despre arta scenografiei, pentru a defini complexitatea acestui gen, importanța sa în arta spectacolului.

Noțiunea de artă scenografică implică dreptul la autonomie, personalitate, originalitate, dar, ca în oricare gen artistic, nu există autonomie absolută, ci numai exprimarea personală a condițiilor existente. Artă scenografică constituie, în fond, știința armonizării textului, cu concepția regizorului și cu jocul actorilor, este mijloc de comunicare și de creare a atmosferei, de realizare a sugestiei de spațiu, de mișcare și de timp. Scenografia românească a demonstrat în nenumărate ocazii că a devenit o artă, cu istoria și cu legile sale de dezvoltare și realizare. ■

## NOTE

### Mic dicționar folcloric

Slabe ecouri publicistici-  
ce au marcat apariția unei  
cărți fundamentale pentru  
studiul culturii noastre  
populare — *Mic dicționar  
folkloric* (Editura Minerva,  
XXXV + 545 p.). Ea este  
rodul mai multor decenii  
de laborioase investigații  
pe teren ale savantului  
profesor Tache Papahagi,  
strălucit exponent al școlii  
folklorice a romanistului  
Ovid Densușianu. Dialecto-  
logi în primul rînd, com-  
paratiști mai ales ai ari-

ilor folclorice sud-slave.  
romaniști cu doctorate  
strălucite peste hotare, e-  
mulii lui Densușianu au  
fundat științific folkloris-  
tica noastră, activînd pa-  
ralel cu altă generație de  
savanți aparținînd disci-  
plinei înrudite, sociologia,  
direcționată de D. Gusti.

Dicționarul, din care a-  
păreau fragmente încă din  
1947, interesează în cel  
mai înalt grad, ca instru-  
ment de lucru, pe cercetă-  
torul teatrului românesc.  
Fiecare articol privind o-  
biceirile ancestrale cu  
caracter spectacular (*Plu-  
gușorul, Sinzienele, Anul  
nou, Colindul, Capra* etc.)  
fixează nu numai aria car-  
patică de manifestare —  
cu substanțiale exemple  
etnografice urmărite în  
succesiune temporală —, ci

trimite și la credințele și  
obiceirile popoarelor ve-  
cine, pentru stabilirea in-  
terferențelor, a penetrației  
motivelor. Ca și celălalt  
mare comparatist, coleg de  
catedră universală, D. Ca-  
racostea, Tache Papahagi  
privește temele și motivele  
culturii populare româ-  
nești în perspectivă euro-  
peană, accentuîndu-le pre-  
zența originală, nu o dată  
stimulatoare pentru alții.

Pentru cunoașterea tea-  
trului popular românesc,  
studiat cel mai adesea din  
unghiul îngust al factolo-  
giei seci, contribuții știin-  
tifice cum este aceea a dic-  
ționarului semnalat sînt  
de neprețuit, datorită de-  
schiderii lor comparatiste.

I. N.

■ MIHAI  
RĂDULESCU

## O tropică a comportamentului nonverbal în două spectacole pirandelliene

„Un gest nu poate decît să dezvolte conotația unei semnificații verbale“, scrie Henri Wald, în studiul său deosebit de consistent, *Mina și gestul*, publicat în revista „Teatrul“ (nr. 5, 1980, p. 32). Iată motivul pentru care socotim a se putea încerca aplicarea la analiza unor spectacole a anumitor categorii ale limbii și comportamentului nonverbal, în care, alături de gest, includem mimica, atitudinea, tehnicile corporale — înot, mers, alergat, mîncat, băut, sărutat etc. —, cum le numește Marcel Mauss. Această aplicare este cu atît mai naturală cu cît „legătura intimă dintre activitatea lingvistică și cea manuală este programată în codul genetic al omului“ (p. 34). Participarea întregului trup la elocință (conștientă sau inconștientă) face din el un auxiliar al expresivității mîinii, deși ea însăși poate lipsi din respectivul comportament („europenii dansează mai mult cu picioarele, africanii mai mult cu trunchiul, iar orientalii mai ales cu mîinile“, p. 35).

Într-adevăr, există *comportamente nonverbale sinonime* (chemi pe cineva prin mișcarea degetului arătător sau prin „lopătarea“ aerului cu brațul, ori prin simpla contracție a mușchilor din jurul ochiului, de nu printr-o mișcare laterală scurtă a capului etc); cî există *comportamente nonverbale antonime* este foarte ușor de remarcat: gesturile chemării sînt opuse gesturilor respingerii, comportamentele iubirii sînt antitetice față de cele ale urii; există și *comportamente nonverbale omonime*: strîngerea mîinii poate reprezenta salutul de bun venit, dar și de despărțire; mai poate semnifica felicitarea, pecetluirea unui rîmășag, încurajarea și destul de multe altele. Re-

cunoaștem, în cadrul comportamentului nonverbal, structuri spontane, dar și *clisee comportamentale nonverbale*; acele structuri aflate „de-a gata“ și reproducibile (definiția o prelucrează pe aceea a lingvistului sovietic V. V. Rozhdestvensky, din G. L. Permyakov, *From Proverb to Folk-Tale. Notes on the General Theory of Cliché*, Moscow, Nauka, 1979, p. 259).

Am constatat că definițiile multor figuri de stil se pot și ele aplica structurilor comportamentale nonverbale. O atare aplicare își află o justificare de seamă în afirmația lui Henri Wald, din același studiu: „Gestul a fost cea mai «la îndemînă» ilustrare a primelor metafore: ridicarea în două picioare, diferențierea mîinilor, înălțarea hranei pînă la gură, se află la temelia metaforelor arhetipale potrivit cărora sus înseamnă superior și jos, inferior“ (op. cit., p. 35). Am numit astfel de investigații *tropică a comportamentului nonverbal*, pentru a limita domeniul *poeticii comportamentului nonverbal* exclusiv la cercetarea tropilor comportamentali. De astfel de structuri ne vom ocupa în continuare, deducînd definițiile din exemple preluate din două spectacole Pirandello, din fericire jucate simultan pe scenele Teatrului Mic și Teatrului „Ion Vasilescu“, astfel încît cititorii hotărîți să ne însoțească în acest periplu stilistic pot verifica observațiile noastre, pe scenele respective.

Oamenii de teatru, datorită partiturii literare, redusă la minimum în privința explicitării comportamentelor nonverbale ale personajelor, sînt obligați mai tot timpul să nascocoască structuri comportamentale lămuritoare, fie ale replicilor, fie caracterizatoare pentru portretul psihologic al personajelor. Regizoarea Sorana Coroamă-Stanca clădește un tip spiritual foarte complex din personajul pirandellian Virgadamo, bazîndu-se pe unul dintre cele mai eliptice texte ale dramaturgului italian (exemplele pe care le vom da mai departe vor fi extrase din spectacolul piesei lui Luigi Pirandello: *Dar nu e nimic serios*, în regia menționată). Pornind de la afirmația personajului „Omul, printre multe daruri, are și imaginație“ și de la incapacitatea evidentă a profesorului Virgadamo de a înțelega o relație sentimentală, dacă nu erotică, Sorana Coroamă-Stanca îl așează într-un balansoar (vezi firea lui voluptoasă) și îl pune să decupeze cu o foarfecă poze dintr-o revistă ilustrată. Ulterior, el va ajuta o tînără, care l-a impresionat, să-și scoată mînușile și și le va strecura, pe neobservate, în buzunar. Avem în față două structuri comportamentale nonverbale stilistice, nementionate de text, dar în spiritul lui, două *structuri metonimice* (acel comportament bazat pe contiguitatea logică dintre noțiuni, sentimente, trăiri etc.



și care constă în acționarea — mimică, gest, atitudine ș.a.m.d. — satisfăcătoare în locul altei acțiuni, cu care cea dintâi se află într-o relație logică, cum ar fi raportul dintre cauză și efect și invers, și altele similare (pentru textul de bază al definițiilor, vezi : Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975). A visa femeii îl satisface pe Virgadamo (o spune singur). A le privi pozele sau a le aspira parfumul mânușilor îi provoacă visarea. Comportamentul metonimic, în cazul său, este acela al fetișistului.

Trăsătura dominantă a personajului Grizzoffi, din aceeași piesă, este orgoliul. Regizoarea creează o structură comportamentală care să facă mai evidentă nota lui psihologică distinctivă. La o masă oferită lui Memmo Speranza, acesta, lucru normal, este servit cel dintâi. Grizzoffi, iritat pentru că se simte insuficient respectat, se ridică de pe scaun. Vecinul va trebui să-l servească personal, pentru a potoli reacția sa de om jignit. Este vorba de un *comportament emfatic*, acea structură comportamentală nonverbală stilistică ce conferă mimicii, atitudinilor, gesturilor etc. o deosebită greutate, scoțându-le în evidență printr-o ușoară exagerare față de firesc sau altfel de sublinieri ; teatralitatea este caracteristica acestui comportament.

La respectiva masă de sărbătorire nu a putut participa Învățătoarea. Tinjea s-o facă, dar timpul nu i-o îngăduia. A trebuit să fie servită înainte. A vrut să se așeze la un colț al mesei comune. Gasparina, proprietărea pensiunii, a luat-o delicat, dar hotărât de umeri și a împins-o către o măsuță alăturată. Gestul ei spune răspicat că nu va îngădui nimănui să „întineze“ masa banchetului înainte de sosirea lui Memmo. *Structura iasteron-proteronică* este acea structură comportamentală nonverbală stilistică ce introduce în joc comportamentul care răstoarnă ordinea firească (cronologică sau logică) a ce s-ar cuveni să urmeze. Or, în momentul acestei indicații mute a locului unde se cuvenea să mănince Învățătoarea, nici Gasparina însăși nu bănuia cât de adânci îi erau sentimentele față de Memmo, intensitate descoperită de ea abia în finalul piesei. Dar gestul ei îi dovedește de pe acum, dragostea, devansînd, împotriva ordinii cronologice, revelația tardivă.

Replica-cheie a piesei, propoziția-cheie a ei este concluzia lui Memmo „eram nebun cînd am raționat logic“ (II, 3). O structură lexicală dihotomică-antonimică. O figură de stil a cărei definiție am dat-o în articolul *Stilistica antropologică. O aplicație : Gîndirea dihotomică-antonimică* (în „Revista de istorie și teorie literară“, tomul 24, nr. 4, 1975, p. 487). O figură

ce prezintă realitatea ca avînd două aspecte simultan opuse. Definiției acestei figuri îi corespunde comportamentul lui Memmo : se căsătorește cu Gasparina, pentru a nu se căsători ! (cu vreo altă femeie, iubită cu adevărat, căci se știe inconstant). Se căsătorește cu ea, dar se mută cu o fată de moravuri îndoielnice etc., etc.

Sorana Coroamă-Stanca, plecînd de la această realitate a textului, construiește o structură comportamentală stilistică nonverbală complexă, în care colaborează o structură dihotomică-antonimică, una simbolică, una metonimică, în care comportamentul nu se mărginește a fi gestual, ci include și vestimentația. În actul II, Memmo, în timp ce își pune prietenii la curent cu schimbarea survenită în viața sa, cu regretele resimțite în privința căsătoriei contractate în glumă, își schimbă costumul, lăsîndu-și hainele pe un manechin. Această „lepădare de piele“, va să zică, însoțește revelația verbală a disocierii personalității sale (structură dihotomică-antonimică). O vestă trandafirie rămîne atîrnată pe un paravan. La intrarea Gasparinei, dintr-un feminin simț al ordinii, ea așază și vesta pe manechin, cu alte cuvinte elimină metonimic orice urmă din intimitatea cu femeia ce i-a fost preferată după nuntă ; într-adevăr, curînd, Loletta, care a conviețuit cu Memmo, va părăsi casa. Apare Memmo. Zărește pălăria Gasparinei, o agață pe același manechin, peste a lui. Structura complexă dihotomică-antonimică, metonimică și simbolică, își împătrește valoarea stilistică : iasteron-proteronic, căci veșmintele intimității lui se unesc cu apendicele vestimentar ce caracterizează noua Gasparina (înaintea revelației iubirii lor neștiute, din actul III).

După ce am expus structuri stilistice comportamentale, conform metodei de analiză a tropicii comportamentelor nonverbele, vom trece la o analiză de tip *stilistic antropologic* a unui spectacol luat global, urmărind structura tropică în complexitatea dinamicii scenice. (Numele disciplinei provine de la realizarea unor astfel de analize pe parcursul unei vieți umane sau a unor ample fragmente din ea).

Ersilia Drei, eroina celeilalte piese a dramaturgului italian, *Să îmbrăcăm pe cei goi*, regizată de Cătălina Buzoianu, Ersilia Drei, autoarea unei sinucideri ratate, este ea, dar și personajul fictiv născocit de ea și opus ei ; este ea, dar și personajul fictiv născocit de un scriitor. Lodovico Nota (pe marginea întimplărilor ei) și opus ei : este ea, cea din realitate, și ea, cea din iluzia minciunilor ei. Cătălina Buzoianu a atacat cu brio tema stilistică a piesei, prin structura dihotomică-antonimică expusă.

Deoarece textul este scaldat în apele adânci ale beznelor dihotomice-antonimice, regizoarea clădește o a doua structură arhitectonică de bază pentru spectacolul ei (paratextuală), una ironică: își ridiculizează toate personajele. Un aspect al lor, perceput de spectator conform replicilor, este cel tragic, mască modelată de text; cel de-al doilea este conferit de regizoare, prin spectacol.

Cătălina Buzoianu înfioară publicul creînd un *spațiu stilistic al amintirilor*. „Ah! ce subiect gras!” exclamă Nota, vișînd la viața Ersiliei la Smirna, cînd locuia în reședința consulului. „Orientul... acea vilă pe malul mării, cu terasa ei... Tu, tu în casa aceea... fetița care cade de pe terasă și moare...” Există un balcon, pe scenă, acoperit cu o bucată mare de hîrtie. Lumina se stinge în odaia scriitorului. Un urlet înspăimîntător atrage privirile sălii către balcon. Hîrtia este aruncată. O femeie despletită țipă, smulgîndu-și părul. O păpușă cît un copil atîrnă printre gratiile balustradei, cu pletele în jos. Copilul a căzut. Ersilia repetă strigătul de Atunci... Convorbirea cu Nota se reia după o clipă, necesară liniștirii fostei guvernante care a retrăit Acel Moment. Altă dată, în lumina scăzută, o femeie își tirăște spatele de-a lungul unui zid; are umărul dezgolit, pieptul rochiei sfîșiat. Ersilia, cîndva, a cedat unui necunoscut. Va fi sărutată la o fereastră „în mijlocul acelor palmieri“, pătimaș și desuet, cît prețuia memoria ei tipărită în fascicule. Aceste structuri și altele fac într-~~o~~ treilea chip vie trăirea ei dihotomică-antonimică (aici și simultan acolo).

Regizoarea motivează scenic și cauza acestei dedublări a personalității: antiteza dintre realitate și aspirație. Contrapunctarea prin apoteoza străzii, ca izvor de inspirație, datorită lui Nota (cățarat pe balcon), și coșmarul Ersiliei care o asociază trotuarului (șerpuindu-și trupul pe podea).

Alături de structura dihotomică-antonimică: realitatea e o iluzie, în piesă există și o structură metaforică: realitatea e o rochie murdară ce atrage cîinii să o sfîșie. Gîndirea dihotomică-antonimică ce inundă întreaga piesă încearcă o mutație a structurii metaforice: minciuna e rochia de mireasă a cărei puritate curățată, izbăvește. Cîinii (oamenii) o vor sfîșia și pe aceasta, suflul răminînd dezgolit, sub privirile tuturor.

Ne îngăduim să reluăm cele trei fragmente în care este dezvoltată structura în text, pentru frumusețea construcției acesteia. În actul I se anunță motivul veșmintului. Ersilia ezită: „Să slujești... să te supui... să nu poți fi nimic... decît o rochie de lucru complet uzată... pe care o agăți în fiecare seară în cui, pe perete...”. În al doilea act, proprietăreașă pen-

sunii, doamna Onoria, intonează motivul cîinilor, referindu-se la tînără: „E ca pe stradă, cînd vezi pătrunzînd în mijlocul unei haite de cîini un sărman animal micuț; cu cît este el mai blind — te întrebi de ce —, cu atîta se reped ceilalți, asupra lui, să-l muște, să-l sfîșie. Biata de ea, este atît de abătută! Nu mai știe ce să facă.” Ersilia întărește acest motiv, reluîndu-l în același act: „Viața, vedeți, această viață pe care mi-am smuls-o, nu vrea să mă părăsească: colții ei mă strîng, ea nu vrea să-mi dea drumul. Toți sînt aici, pe urmele mele!” În final, cele două motive se dezvăluie a face corp comun într-o temă unică. Auzim glasul guvernantei: „Toți oamenii, toți oamenii vor să pară frumoși... Cu cît sîntem, cu cît sîntem... (vrea să spună «urîți»), dar resimte atîta dezgust și, în același timp, milă, încît nu rostește cuvîntul), cu atîta vrem să ne înfrumusețăm. Da, să punem pe noi o haină mai decentă, asta e... Eu, nu aveam una (...), eram goală (...). Am vrut măcar să-mi fac pentru moarte o haină mai frumoasă. De asta am mințit (...). Toată viața n-am putut avea vreodată măcar una ce să mă facă frumoasă... care să nu fie sfîșiată de toți cîinii... toți cîinii ăștia care nu au încetat să tabere asupra mea, la fiecă colț de stradă (...). O rochie de mireasă... (...). Rochia mea de mireasă a fost sfîșiată, ca și celelalte! Nici măcar asta! Să mor goală!”.

Patul pe care moare Ersilia este unul de operație. În lămuririle regizoarei din caietul-program, ea definește „biroul lui Nota, cabinet medical al psihianalistului-scriitor, sală de operație pe viu și spațiul supliciului final”. Acest pat al fetei e parte a unei săli chirurgicale. Deasupra lui coboară și lampa specifică. Structura scenică e sinecdocică. În același timp, patul trezește în minte operația și goliunea pacientului. Sinecdoca se îmbină cu me-tonimia. Ersilia este goală pe patul acesta al morții (cu cît mai goi — dezgoliți — sînt cei din jurul ei, cîinii care au sfîșiat-o...). O încununare stilistică, întreită de o nuanță metaforică, în finalul piesei.

Analiza tropică a comportamentului non-verbal scenic și analiza stilistică antropologică a structurilor scenice ne-au îngăduit să înțelegem măsura în care născocirea unui comportament nonverbal și a unor structuri scenice complexe (comportament nonverbal, decor, recuzită, lumină etc.) slujește definirii unui personaj, acolo unde caracterul eliptic al textului nu o îngăduie și transiterii directe a structurilor stilistice din text prin mijloacele concrete ale scenei.

Socotim că atare analize, înmulțite, pot sluji la fel de bine perfecționării profesionale a oamenilor de teatru și educației spectatorilor.





## CENTENAR

# Fenomenul Tănase

Sînt din ce în ce mai puțini aceia care l-au văzut și l-au auzit pe Constantin Tănase. De aceea, evocarea lui pe scenă sau la televizor este pe cale de a-și pierde orice legătură cu originalul; legenda nu mai are contur uman, fiecare împrumutînd și apoi dăruindu-i conținutul despre care crede că ar putea-o cel mai mult servi. Era totuși o vreme (încheiată aproape acum cincizeci de ani) cînd simpla lui apariție pe scenă stîrnea entuziasmul necontrolat al masei de spectatori. Poporul îi acorda, ori de cîte ori afirma adevărul zilei, un irezistibil gir pasional.

Nimic din înfățișarea fizică nu-l predestina totuși acestei idolatrii. Înalt, spătos, greoi în mișcări — după ce, tînăr, fusese spiriduș suplu pe scenă —, Tănase avea o figură expresivă, pe care un nas enorm o sublinia; pielea de pe față, ciupită de vărsat, părea să acopere o sculptură, într-o preistorică ciupercă. Aceste dezavantaje fizice îi sporeau, însă, umorul natural. Tănase stîrnea ușor ilari-



Sus : Revistă de mare montare, cu Tănase călare pe un cal alb... Jos : Tănase, alături de C. Belcot



tatea, dar pe scenă omul avea un extraordinar relief, o expresivitate dominantă. De la primele cuvinte, el prelua în mod firesc sarcina de a orienta inimile.

Tănase era în primul rînd actor și doar la nevoie, sporadic și pentru scurt timp, interpret.

Pe măsură ce mitul îl obliga să răspundă așteptărilor, el își perfecționa personajul, evitînd repetarea, stereotipia. Într-o singură privință, a rămas de la început egal cu sine, adică extraordinar: nimeni, pe scena teatrului de revistă, n-a știut, ca el, să speculeze latențele comice sau dramatice ale cuvîntului, integrat în proză sau în vers. Tănase avea, desigur, o voce puternică, pe care la nevoie știa să o moduleze, o dicțiune impecabilă, care îi permitea să fie auzit și înțeles pînă la uitimele locuri din fundul sălii.

Mai presus de orice, el avea însă darul de a comunica, fără de care un actor nu poate fi mare. Dincolo de orice deosebire de profesie, de preocupare, de formație individuală, un curent străbătea sala, transformînd ropotele de aplauze în

**C. Tănase, cu Mia Steriade, actriță la „Cărăbuș“**

## DOCUMENTAR

### Un artist al poporului

Intr-un „loc unde nu se întîmplă nimic“, Vasluiu anilor 1880, se naște, la 5 iulie, cel care avea să dea dimensiuni europene teatrului nostru de revistă.

● Din copilăria sa de haimana sănătoasă, Tănase va reține că „trăgea cortina“, în grădina Iacob, trupelor de turneu ale lui Burienescu și I. D. Ionescu. ● Tinerețe nevoiașă. După gimnaziu, o vreme este învățător, apoi, sub arme, voluntar la „geniu“... ● Nasul și comicul innăscut au decis, în 1902, soarta celui fără lavalieră și

plete... Este admis la Conservatorul dramatic, de juriul unor celebrități: A. Davila, C. Nottara, Aristizza Romanescu. La „dramă“ reușise Ion Manolescu. ● Plutonier și... student, Tănase absolvă, în 1905, clasa meșterului Nottara, cu texte de Caragiale și Molière. ● Cu greu își află stilul. În trupe e-femere sau de durată (la Nicu Poenaru, Bărcănescu, Petre Liciu, Grigoriu), joacă toate genurile. Cel care-i creează celebrul tip, varianta sui-generis a lui „Mitică“, este prietenul său, actorul Cazimir Belcôt. Din jurul anilor 1910 și pînă la moarte, personajul lui Tănase va fi același, „cu haine cenușii cadrilate, făcute pe talie, cu pantaloni strimți, lavalieră, floare la butonieră, batistă de culoare vie, mult scoasă în afară, gambetă cenușie, baston de trestie“ (I. Massoff). ● În vremea pri-

mului război mondial, împreună cu George Enescu, colindă pînă și spitalele de exantematici. E ovaționat pretutindeni pentru cuplele sale patriotice. ● În martie 1919, închiriază în București, pe strada Academiei, locul unde fusese teatrul de vară „Ambasador“. Aici va construi celebra scenă de vară a „Cărăbușului“ (iarna, trupa va juca la „Eforie“ și va face turnee). ● La 2 iulie 1919, începe cariera fantastică a „Cărăbușului“. Să reținem, în primul rînd, profilul de artist-cetățean al animatorului, care nu s-a sfiit să fie, în vremuri de aspră cenzură, mesagerul omului de pe stradă. În revista *Pînă cînd?*, spunea: „Toți se-njură prin jurnale / Păi, pînă cînd? / Jafuri, șperțuri, mușamale / Păi, pînă cînd? / Lupu cică hoț, pînă cînd? / Take cică-i Mihalache / Mihalache ci-



aclamații. Tănase era, în fiecare seară, plebiscitat. El a devenit astfel megafo-  
nul opiniei publice, al opiniei reale, ne-  
mărturisite. Exponant al curajului sau al  
lașității generalizate, publicul nu întârzie  
să-l recunoască și să-l accepte. Tănase a  
încetat repede să fie un simplu actor,  
pentru a deveni o instituție națională.

Teatrul nostru de revistă, în forma lui  
modernă, s-a născut odată cu apariția  
lui Tănase.

Am asistat, copil fiind, la un spectacol  
al revistei „Plici“, spectacol care plimba,  
de-a lungul și de-a latul țării care încă  
nu intrase în război, visul unirii tu-  
turor românilor Mihai Viteazul, din ra-  
mele, de epocă ale cunoscutului său por-  
tret, rezolva în mod neîndoielnic, prin  
glasul și prin figura lui Tănase, între-  
barea zilei: „*intrăm sau nu intrăm*“ ?

Ceva mai târziu ne sosea de la Iași, în  
țara ocupată, cupletul aceluiași Tănase :  
„Cărăruie, cărăruie / Care duci la Bucu-  
rești...“.

Ar încă mai târziu, după Unirea din  
1918, Compania „Cărăbuș“ dădea revistele  
de mare montare în care muzica, baletul,  
costumele lansau, rînd pe rînd, gloriile  
artistice ale genului.

Tănase a căpătat atunci dreptul de a  
nu mai osteni de la un cap la celălalt

al spectacolului ; avea, de obicei, o apa-  
riție în fiecare dintre cele două „părți“,  
dar, dincolo de dansuri, de penaje, de  
tentantele nudității, publicul îl aștepta cu  
nerăbdare pe el ! Tănase nu era numai  
favoritul. El dovedea, în fiecare seară, că  
era și cel mai bun. Multe vedete au ur-  
cat și au coborît de pe scena „Cărăbu-  
șului“, unele chiar de reală calitate, dar  
instituția trăia prin Tănase. Lumea venea  
și revenea pentru el. La casa de bilete,  
pe lângă cumpărătorii obișnuiți, mai erau  
și aceia care angajau, cu o săptămână  
înainte, 20—30 de locuri ! „Știți, venim  
cu nunta *tuma* de la Băneasa“).

Tănase făcea parte din protocolul obli-  
gatoriu al oricărei festivități de la ma-  
hala ; poporul anonim considera specta-  
colul de la „Cărăbuș“ drept final firesc  
la un botez, o nuntă, o aniversare.

Instinctul scenic al acestui om, lipsit de  
cultură și de tradiție actricească, era fe-  
nomenal. Dar nu din punct de vedere  
strict artistic trebuie judecat *fenomenul*  
*Tănase*, ci din perspectiva adevizunii ne-  
con condiționate a publicului, adevizune cum,  
nici înainte, nici după el, nu a mai fost  
alta, în lumea noastră de scenă.

## N. CARANDINO

că-i Pake / Păi, pină  
cînd ?“. Cetățeanul obidit  
protesta în spectacolul *Ai,  
n-ai, dai !* : „Biet românul  
dup o ciine / Fuge, fuge  
ca-un piine / Vai de mama  
lui de trai / Ai... n-ai...  
dai !“ / În anii curbelor de  
sacrificiu și ai rușinoaselor  
concesiuni, Tănase monolo-  
ga : „Drumurile le-am vîndut ? / Le-am vîndut ! / R.M.S.-ul l-am vîndut ? ! / L-am vîndut ! / Telefonul l-am vîndut / Și pe dracu' l-am vîndut / Am vîndut și-am revîndut / Tot ce-aveam și ce-am avut / Foarte bine ! S-a făcut ! / Dar cu asta ce-am făcut ?“  
Pe sute de scene din țară,  
în turneele „Cărăbușului“,  
aceste cuplete dădeau glas  
eternului bun-simț popular  
și revoltei omului cinstit.  
Dealtfel, însuși Tănase  
mărturisea, în 1935, la îm-  
plinirea a trei decenii de  
teatru : „...am trăit ca un  
om modest, din munca mea,  
cinstit (...) Și, pe cît am

fast de modest ca om, pe  
atît am fost de mîndru ca  
român“. ● În teatrul său  
se naște și muzica ușoară  
românească, mai ales prin  
Ion Vasilescu, Vasile Vasi-  
lache și Gherase Dendri-  
no ; la „Cărăbuș“ se vor  
impune mari actori de re-  
vistă — Natalița Pavele-  
scu, Mia Apostolescu, Ma-  
rilena Bodescu, Lizica Pe-  
trescu, Țuchi Eremia, N.  
Stroe, Vasile Vasilache, Al.  
Giugaru, Nae Roman, Aurel  
Munteanu, I. Antonescu-  
Cărăbuș. ● În plină glo-  
rie, în decembrie 1937, arde  
sala „Eforie“, în timpul  
spectacolului cu revista  
*Poftă bună la Tănase*. Un  
an mai târziu, edilii Capi-  
talei impun demolarea gră-  
dinii „Cărăbuș“, pentru ri-  
dicarea unei clădiri admi-  
nistrative. Se încheie o epocă  
de aur a revistei... ●  
Tănase va închiria, din  
1939, sala Savoy și ciroul  
Paladium. Publicul îl ur-  
mează oriunde. ● Un act

de mare curaj civic : după  
dictatul de la Viena (iz-  
bucnise războiul), Tănase  
încheie un cuplet cu in-  
cendiarele versuri : „Uite  
care ne e idealul / Vrem  
Ardealul ! / Scurt, precis  
și răspicat / S-a tranșat !“.  
Un gest comparabil cu pu-  
blicarea fulminantului *Bar-  
roane* al lui Argezi ! ●  
La sărbătorirea primului  
întîi Mai liber, în 1945,  
Tănase defilează, ca semn  
al adevizunii la vremurile  
de prefaceri. Mulțimea îl  
aclamă. Era, într-adevăr, al  
celor mulți, și dacă moartea  
nu l-ar fi răpit la 29 au-  
gust 1945, Constantin Tăna-  
se primea cu siguranță, în  
anii noștri, pentru arta sa  
profund democrată, supre-  
mul titlu de „Artist al Po-  
porului“ (cum vor primi  
colegii săi de generație Ion  
Manolescu, Maria Filotti,  
Vladimir Maximilian, Gh.  
Storin).

Ionuț NICULESCU

## ■ FLORIAN POTRA

### Din nou despre raportul personalitate — creativitate

Nesatisfăcut (nesatisfăcînd ?) ca estetician general, Victor Ernest Mașek își caută debușeuri, mai avantajoase, sub umbrela cîte unei estetici particulare, „sectoriale“, pentru a-și plasa produsele acumulate în timp și rămase fără ecou: azi, printre cineaști, miine, printre oamenii de teatru, poimîine, printre designeri ș.a.m.d. Deunăzi, fluture neliniștit, ne-am pomenit cu el așezat pe frunza de brusture a unui Caiet-program (nr. 15) tipărit de Teatrul de Comedie, desenînd cu finele-i articulații o amprentă sub formă de *Prejudecata filologică sau Critica dramatică între text și spectacol* și preschimbîndu-se în arbitru de fotbal care fluieră presupuse faulturi și ofsaiduri ale bieților critici teatrali, unora dintre aceștia arătîndu-le chiar cartonașe galbene sau roșii.

Două cartonașe roșii i se cuvin, totuși, și lui V. E. Mașek însuși, unul pentru folosirea incorectă a citatului, celălalt pentru interpretarea tendențioasă a aceluiași. Referindu-se la un „cursiv“ al meu publicat în revista „Teatrul“ (nr. 4/1979) și intitulat *Profesionalitate și creativitate sau Ce mai faci, autorule?*, V. E. M. comentează, citînd: „Interpelîndu-l pe dramaturg — «Ce mai faci, autorule?» — Florian Potra îi deplînge și el soarta, considerînd că actualul «triumf al spectacolului și al tehnicilor profesionistului teatral» s-ar datora unei perioade de criză și de eclipsă a literaturii și poeziei dramatice, omițînd, se vede, faptul că reprezentările cele mai controversate au pornit, cum am arătat, de la Shakespeare sau Caragiale, și nu de la texte contemporane mediocre“. Pasajul extras din articolul meu e nu numai trunchiat (pro-

cedeu arhicunoscut și arhiuzat), dar e și inexact reprodus, deoarece eu scriam așa: „Pe de altă parte, istoricii s-au rostit de mult, demonstrînd cum în perioadele de criză, de eclipsă a literaturii și poeziei dramatice, triumfă *spectacolul*, adică mijloacele și tehnicile *profesionistului* teatral, care nu mai e prin excelență actorul, ci regizorul!“ În al doilea rînd, eu nu deplîngeam atît soarta dramaturgului, cît pe aceea a realizatorilor, lipsiți de piese de teatru valoroase: „Dar dacă ar fi să scormonim adevărul pînă în adîncuri — continuam eu — am constata că, de la Appia la Ciulei, și de la Craig la Pintilie, chiar dacă teoretic s-a respins necesitatea și utilitatea literaturii dramatice, *practic* toți au apelat la cîte un text, fie că l-au fabricat ei înșiși (mediocru scenariu, ca Gordon Craig), fie că l-au refăcut/prefăcut ei înșiși (ca Lucian Pintilie)“. În sfîrșit, ce vrea să spună V. E. M. cînd îmi reproșează de a fi omis „că reprezentările cele mai controversate au pornit de la Shakespeare sau Caragiale, și nu de la texte contemporane mediocre“? Nu înțeleg. Nu cumva își inchipuie neoavangardistul nostru că „regizori de excepție ca Liviu Ciulei, Lucian Pintilie sau mai tinerii Cătălina Buzoianu și Alexandru Tocilescu — autori de reprezentări ce *au dus pînă la ultimele consecințe* (sic!) *demonstrația de independență estetică a artei spectacolului*“ (sublinierea mea), au izbutit această performanță tocmai pe texte de Shakespeare sau Caragiale, de Gogol sau Pirandello? Oh, desigur, sînt perfect de acord, acești excelenți regizori (și mai sînt și alții) au realizat excelente spectacole cu tragedii și comedii ale acestor autori (și mai sînt și alții), dar ce are a face aici „independența estetică a artei spectacolului“? Independență (fie și estetică: adică independența unei arte față de altă artă) în raport cu acești iluștri autori?! Care independență? Chiar dacă ar fi fost, sū zicem, citiți și reprezentați de la coadă spre cap?! Ce o fi gîndind, ca estetician general, Victor Ernest Mașek? Care, fără îndoială, o fi auzit, măcar, de „fuziunea mai multor arte“, de la Lessing citire și chiar de la Arnheim. Cum poate vorbi cu atîta seninătate de spectacole ca *Romeo și Julieta* sau *O noapte furtunoasă* ca de „o operă de artă nouă și de sine stătătoare, cu un statut existențial specific, ireductibil la convenția artei literare“? (M-a dat gata, mărturisesc, acest „ireductibil la *convenția* artei literare“!) Cel mult, se poate discuta despre o magnifică „lectură critico-filologico-regizorală“ sau de o magistrală punere în scenă personală: dar gestul realizatorului de teatru, oricît de bogat în inventivitate și fantezie, va fi totdeauna un gest *repetitiv* în raport cu



poetul dramatic, în orice chip i-ar manipula sau valorifica, opera.

Independența estetică a spectacolului (înapoi, vă rog, la lectura lui Craig și, ceva mai aproape de noi, în timp, a „teoriilor“ lui Grotowski și Barba, eventual ale „oracolului“ Kantor !) înseamnă cu totul altceva : înseamnă teatrul fără text sau dacă preferăm sofisticările, un teatru în care „textul“ să fie numai și numai însuși „spectacolul“ ; un teatru „gestual“ sau „vizual“, în antiteză cu teatrul „verbal“, fără autor, contra autorului, „dincolo de teatru“ ! Nimeni, pînă acum, nu a reușit, totuși, să obțină convingător un asemenea succes de neașteptare, cu rezultate poetice, artistice, definitiv viabile.

Dimpotrivă, ca niște școlări neastîmpărați care au tras chiulul de la orele de literatură, iată-i astăzi pe „avangardiștii“ anti-textului (din anii '60), cum se întorc în clasă spășiți și se așază în băncile „recuperării cuvîntului“. Pe unde au răfăcîț școlării noastre ? Mai mult ca sigur că și pe malurile verzi ale „filmului de autor“, atrași probabil de posibilitatea, în cinematograful, a existenței regizorului-autor, a regizorului-scenarist (care își scrie și pe hirtie, și pe peliculă — filmul) : de ce să nu fim și noi, directorii de scenă, autori ? Chiar, de ce nu ? Cu ce rezultate ? Aproape ca în film : directorul de scenă (experimentalist sau nu), care și-a dovedit capacitatea de a și scrie teatru, a început să scrie și a devenit regizor-autor. Figură nouă, la noi ? Cîtuși de puțin : Victor Ion Popa, G. M. Zamfirescu, Ion Sava — sînt doar trei nume de răsunset — ce altceva au fost, dacă nu regizori-autori sau dacă, preferați : regizori-autori) ? ! Acum patru-cinci decenii. Există astăzi vreo personalitate de acest calibru, în teatrul contemporan ? Să ne gîndim : și Baranga, și Everac — de exemplu — si-au pus ocazional cîteva proprii piese în scenă, fără să facă, ce-i drept, gaură în cerul „artei spectacolului“. Tocmai, poate, pentru că s-au manifestat, în acest sens, doar ocazional, rapsodic, fără să rotunjească în timp, fără să cristalizeze această interesantă ipostază și funcție (Everac, la rigoare, ar mai avea răgaz destul, să i-l urăm cit mai lung și mai fecund !).

Dar nu are nici un rost să mai înaintăm pe acest făgaș de demonstrații. E suficient, în schimb, să subliniez că, dacă afirmam în aprilie 1979 : „Din păcate sau din fericire, teatrul nu s-a putut făuri niciodată în absența unei pagini scrise (una sau o sută, repet, nu cantitatea conțeză)“, în februarie 1980, interpretînd fenomenele cele mai semnificative ale mișcării teatrale de peste ocean, legat și de recenta inițiativă a edițiilor *Performing Arts Journal*, un recenzent occidental nota : „În realitate, mai ales în Statele

Unite, textul, deși trecut uneori pe plănul al doilea, nu a dispărut niciodată cu adevărat“. Pomenind încă din titlu de faptul că „teatrul american redescoperă cuvîntul“ și că se trece „de la avangardă la textul de autor“, același recenzent admite că nu e vorba totuși de o întoarcere pură și simplă la trecut, ci că se pun două condiții : 1) autorul să nu mai fie doar un „literat independent“, ca în vechea tradiție naturalistă, ci un autentic „om de teatru“, cu corolarul : 2) textul să se nască înăuntrul activității teatrale, în raport sau chiar în funcție de spectacol : *writer in residence* să devină, așadar, scriitorul dramatic, dramaturgul, o persoană care să lucreze în interiorul unui grup de teatru, al unui colectiv de regizori și actori. Condiții revoluționare ? Deloc : fără să mai recurgem la antici, un Shakespeare, un Molière, un Goldoni și, în parte, un Goethe chiar, un Caragiale, un Cehov, ce-au fost dacă nu *writers in residence*, legați de scenă și — cunoscînd-o, înțelegînd-o — de munca specifică a actorilor, a „oamenilor de spectacol“ ? Americanii redescoperă și reiau — în realitate — pledoariile și practicile teatrului sovietic din revoluționarii ani '20, prelungite dealtminteri pînă astăzi în teatrele din Moscova sau Leningrad ! Că n-au apărut capodopere (ca text) ? Este tocmai tristețea tezei mele, indiferent dacă faptele s-ar fi produs la masa de scris, acasă, la autori, într-o cabină a actorilor sau chiar pe scena teatrelor.

Cert e că — „făcînd școală“ în America — Foreman (să fie unul și același cu Forman ? ; îl las pe V.E.M. să ghicească) susține categoric, principal și concret, că regizorul trebuie să redevină cititorul, interpretul, criticul unui *text autonom* (al său sau al altora, pe care intenționează să-l pună în scenă. Și-mi pare rău, revenind la amicul Mașek, că domnia-sa nu a avut răbdare să citească pînă la capăt articolul meu, la care s-a rățoit iritat prea reede. Fiindcă — să mi se ierte lipsa de modestie a autocitării, dar în cazul acesta se simte nevoia — iată ce scriam acolo și atunci, sintetizîndu-mi poziția, crezul (estetic) : „Ce înseamnă, deci, profesionalitatea autorului, dacă nu cunoașterea — pe lîngă aceea a vieții, a lumii exprimate în propria operă — a condiției *contemporane* a teatrului, ca «echipă», ca «industrie», ca aparat scenotehnic, ca libertate și totodată constrîngere expresivă. (...) Și teza reciprocă e la fel de valabilă. O componentă dialectică a «supremației» regizorale este fără îndoială și un mare text, aspirația la înalta poezie dramatică. Depășind, cu timpul, pragurile ridicate de profesionalizare, de meșteșug, de meseria bine deprinsă, regizorii cu oarecare experiență și de oare-

(Continuare la p. 173)

■ DAN  
JITIANU

## O problemă actuală: eficiența economică, în teatru

Noile probleme economice sînt — fără îndoială, păstrînd proporțiile — și problemele producției teatrale.

Producția teatrală produce unicate. Aceste unicate sînt obiectul scenografiei și reprezintă decorurile și costumele spectacolelor. Desigur, față de ponderea producției industriale, de exemplu, ponderea lor economică este infimă. Pentru execuția lor — ca și în industrie, desigur la altă scară — sînt necesare spații de producție și depozitare, tehnică, materiale și mînă de lucru calificată.

Spre deosebire de industrie, modernizată și pusă la punct cu cele mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, producția teatrală a rămas mult în urmă, din toate punctele de vedere.

În primul rînd, spațiile de lucru și de depozitare sînt deficitare în mai toate teatrele, cu excepția importantă a celor trei noi clădiri ale Teatrelor Naționale din Craiova, București și Tîrgu Mureș. Lipsa spațiilor de depozitare este uneori motivul desfacerii sau demolării unor obiecte de decor sau al renunțării la costume refolosibile, neexistînd suficient loc pentru păstrarea lor.

În al doilea rînd, în ceea ce privește tehnica, situația este încă destul de precară, atît în teatrele vechi, cît și în cele noi. Acest lucru se datorează, în bună măsură, după părerea mea, și faptului că persistă ideea dominantă a teatrului „monument reprezentativ”. Această idee a făcut ca cea mai mare parte din sumele investite să fie destinate foaielor și sălilor de spectacole, și mai puțin ameliorării unui proces de producție specific, cu tehnică adecvată.

Prin tehnică adecvată teatrului, înțeleg tehnică specifică producției de unicate. Rezultă, în mod logic, că mașinile și instalațiile necesare unei astfel de producții nu trebuie să exceleze prin produc-

tivitate (atît de necesară producției de serie), ci prin flexibilitate; ca să fiu mai explicit, ele trebuie să poată executa operațiuni diverse, să poată fi ușor adaptate, transformate și mutate, astfel încît să corespundă atît nevoilor prezente, cît și unor cerințe viitoare. Ele trebuie să fie (în special echipamentele de scenă) ușoare, demontabile, și de mare eficiență.

Din punct de vedere atît artistic cît și tehnic, teatrul este un *instrument*, și nu un *monument*. Valoarea lui constă în calitatea spectacolelor pe care le joacă, iar calitatea acestora este deseori determinată și de calitatea tehnicii folosite pe scenă și necesară confortului spectatorilor. Mă interesează mai puțin tonele de sticlă folosite la lustrele din foaier, ori kilogramele de metal auriu folosite la „îmbogățirea” ornamentelor plafonului și pereților. În schimb, mă interesează echipamentul electric al scenei — ca el să fie simplu de manevrat, eficient și să nu consume energie multă —, precum și iluminatul sălii, care trebuie să fie suficient pentru ca spectatorii să poată citi programul și vedea tăblițele numerotate de pe scaune. Pentru că am pomenit echipamentul electric, există, de pildă, posibilitatea organizării spațiale a scenei folosind, într-un cadru de catifea neagră, numai sursele de iluminat, ale căror raze devin materiale, datorită unui sistem de producere a ceței artificiale; nici un panou, nici o coloană — decor de lumină. O astfel de instalație de lumină nu există însă la noi, și chiar dacă s-ar putea încropi, sistemele de aer condiționat de care dispunem nu permit păstrarea ceței pe scenă, așa că ea ar năvăli în sală. Ce economie fantastică de materiale, dacă s-ar realiza un asemenea spectacol, dar lipsa tehnicii o face imposibilă... Sau: aparatul de proiecție de diapozitive, cu putere mare (5 kW), permite înlocuirea a sute și mii de metri de hîrtie fotografică sau de fundaluri pictate, dar cite teatre îl au? Acestea sînt cîteva exemple, la care se poate adăuga că mai toată aparatulă veche de iluminat are eficiență mică, adică, este consumatoare de energie multă, spre deosebire de cea modernă, de cîteva ori mai eficientă, deci mai economicoasă.

În al treilea rînd, materialele au rămas tot cele tradiționale: lemn, pînză, fier, coloranți. Materialele sintetice sînt sporadic folosite în teatre, adesea din cauza lipsei utilajelor de prelucrare adecvate. Unii înlocuitori folosiți în industrie nu corespund condițiilor specifice teatrului (pal-ul, de exemplu, înlocuitorul de panel din industria mobilei, nu poate fi folosit în teatru, din cauza slabei rezistențe la dese transporturi și la variațiile de umiditate). Alte materiale (cum ar fi foile celulare de plastic tip *figure*, ușoare și rezistente) nu se pot



utiliza, pentru că la noi nu e pusă la punct tehnologia coloranților adecvați. Această situație are drept rezultat folosirea în continuare a materialelor tradiționale, al căror preț a crescut vertiginos în ultima vreme și care sînt deficitare. Deci, încă o sursă de risipă.

În al patrulea rînd, calificarea muncitorilor și tehnicienilor se face exclusiv la locul de muncă, neexistînd o școală specială pentru pregătirea lor în profesiunile specifice teatrului. Gradul scăzut de calificare are repercusiuni asupra construcției și manevrării decorurilor — de unde și consecințe negative pe plan artistic.

Pentru a evidenția cîteva dintre problemele-cheie ale eficienței producției teatrale, să vedem care sînt categoriile de obiecte ce apar pe scenă.

1. Obiecte confecționate din materiale noi, special pentru spectacolul respectiv, și aparatură care nu s-a găsit în zestrea teatrului : a) recuperabile ; b) irecuperabile (nu intră aici aparatura).

2. Aparatură (aparate de proiecție, turnante, culisante) și elemente tipizate (platforme, planșe etc., etc.) din zestre : a) care necesită modificări sau completări ; b) care nu necesită modificări sau completări.

3. Obiecte unice din zestrea teatrului, alese de scenograf ca adecvate pentru spectacol (elemente de decor, scări, balustrade, mobilier, garnituri de scenă, costume, recuzită) : a) care necesită modificări sau completări ; b) care nu necesită modificări sau completări.

Analizînd cu atenție aceste categorii de obiecte, se observă cît de importantă este zestrea teatrului : între scenă și „zestre“ este un flux continuu cu dublu sens, benefic pentru ambele, și cu efect economic substanțial. Concluzia este că obiectele gîndite ca recuperabile la punctul 1 a) trebuie confecționate bine și din materiale de calitate, pentru ca recuperabilitatea lor să devină o realitate, eficiența crescînd.

La ora actuală, pe principiul prețului-plafon, costul devizului pentru spectacole se limitează înainte de stabilirea repertoriului (în prețul plafon intră materialele pentru obiectele noi și cele necesare modificărilor, achizițiile, precum și plata colaboratorilor eventuali : regizor, scenograf, ilustrația muzicală, actori invitați, figurație etc.).

Cea mai curentă eroare este aceea că un preț de deviz mai mare ar fi neeconomic, în raport cu un preț de deviz mai mic.

Or, noul mecanism economic, despre care vorbea tovarășul Nicolae Ceaușescu la Plenara Consiliului Național al Oamenilor Muncii din 13 iunie a.c., se bazează în primul rînd pe *eficiență*. Aplicînd cu strictețe indicațiile secretarului general al P.C.R., să facem o analiză a obiec-

telor pe care se cheltuiesc banii, înainte de a hotărî ce este și ce nu este necesar. Chiar dacă suma devizului este mare, dacă obiectele recuperabile sau aparatura (prin definiție, re folosibilă) ocupă o pondere importantă în deviz, acesta este eficient economic. (Pentru a da un exemplu, amintesc încercarea lui Liviu Ciulei, de-acum zece ani, de a folosi un decor-dispozitiv pentru o serie de spectacole Shakespeare — *Macbeth*, *Iuliu Cezar*.) Invers, un deviz mai scăzut, aparent economic, dacă nu cuprinde obiecte recuperabile, este un deviz neeconomic, fără eficiență.

În acest context, zestrea teatrelor capătă o importanță deosebită și deplîng situația multor teatre, care au magazine goale, fiindcă nu au acționat cu spirit gospodăresc și cu simțul perspectivei. Prețul-plafon ar trebui și el considerat în spiritul eficienței, urmînd să limiteze cheltuielile pentru obiectele irecuperabile, destinate exclusiv unui spectacol ; cît privește capitolul din deviz care cuprinde aparatele și obiectele recuperabile, ce vor intra în zestrea teatrului, el ar trebui încadrat într-o altă categorie de cheltuieli, de tipul celor care se amortizează într-un timp mai lung, dar cu eficiență îndelungată.

Altă sursă importantă de economii este permanenta modernizare a tehnicii. Relația dintre rentabilitate și tehnica modernă este atît de evidentă, încît mă voi mărgini să amintesc exemplele date mai sus, cu decorul de lumină și cu aparatele de proiecție. Dotarea atelierelor și scenelor cu tehnică modernă devine astfel o necesitate economică. Această tehnicizare adecvată a teatrelor nu va avea decît bune efecte și pe plan artistic, îmbogățind instrumentarul, cam sărac la ora actuală, al mijloacelor de expresie artistică.

Fără îndoială că există încă multe alte surse de economii. Integrarea învățămîntului cu producția ar permite studenților la scenografie să facă practica de producție efectivă în teatre, cu cîștig atît pentru teatre, cît și pentru studenți.

Toate propunerile de mai sus nu vizează în nici un fel scăderea calității artistice a spectacolelor. Fără această calitate, teatrele își pierd sensul existenței lor, devenind inoperante în înalta lor misiune cultural-educativă.

Important este ca, în măsurile care se vor lua în continuare, să-și facă loc o concepție economică care să pornească de la premisele calității artistice și ale eficienței reale, nu formale.

Sînt convins că acolo unde creatorii din teatre vor fi solicitați, cu încredere și cu înțelegere, pentru problemele artistice care îi frămîntă, și care constituie esența activității teatrale, acolo se vor găsi și soluțiile cele mai bune. ■

# MUZICA

TEATRUL DE STAT DE OPERETĂ

## BĂIATUL ȘI PAIELE FERMECATE

de Mihai Vîrtosu

Teatrul de Stat de Operetă din București ne-a invitat la o nouă premieră, ieșită din „profilul” tradițional al genului, spre a ne demonstra cât de divers și de nelimitat poate deveni astăzi spectacolul muzical, cite elemente valoroase ascunde acest colectiv artistic, decis să-și valorifice „resursele interne” printr-o inteligență politică teatrală. *Băiatul și paiele fermecate* (neinspirat titlu!) sau *Povestea băiatului care fugind în lume și-a pierdut amintirile* (exagerat de lung subtitlu!) rămîne un tip original de „poveste dansată și cîntată pentru cei mici și pentru cei mari”, care atrage prin concepția regizorală, prin dinamismul întîmplărilor și prin accesibilitatea muzicii. Spectacolul (libretul — Dinu Cernescu și Adrian Giurgea) are din toate cite puțin: muzică ușoară, de operetă și de revistă, balet clasic și modern, pantomimă, dramă și comedie, poezie și cuplet revuistic, mister și basm, culoare și fantezie. Subiectul ne poartă atît în lumea tîrgului de odinioară, unde flăcăul Nică poposește să vîndă cocoșul curții, cît și în lumea de vis a circului și a „paielei fermecate”, ce îi oferă amăgitoarele atracții ale scamatorilor. Pretext dramatic pentru înlăntuirea unor dansuri, de grup și de ansamblu, povestea este în realitate o suită coregrafică plină de fantezie, care trăiește prin baletul conceput de Mihaela Atanasiu. Se poate afirma, că „pecetea Atanasiu” a început să se singularizeze în peisajul coregrafiei românești, și socotim că Teatrul de Operetă din București (dacă alte instituții muzicale cu ample corpuri de balet nu îi oferă ocazia) ar trebui să comande unui compozitor de primă mărime un poem coregrafic de largă respirație pentru acest talent

exceptional, impus prin lucrările *Viața, dragostea omului, Nesfîrșit zborul Măias-trei, Meșterul Manole*.

Muzica compozitorului Mihai Vîrtosu, fără a supralicita originalitatea și limbajul artistic contemporan, atrage prin cîteva arii și cuplete ingenioase, prin excelențe pagini muzicale dansante, dar și prin concesiile de accesibilitate ce răpesc partiturii unitatea stilistică.

Povestea muzicală *Băiatul și paiele fermecate* ne-a surprins și prin cîteva apariții scenice remarcabile. Dacă Victor Vlase și Andreea Constantinescu confirmă creațiile anterioare, în schimb, tînărul dansator Marian Șușu se anunță ca un talent excepțional; scenic, sensibil, suplu, cu sărituri ample, sigur în mișcări, stăpîn pe o bună tehnică. Expresivă, ni s-a și părut dansatoarea Dana Rădulescu. O creație inedită a reușit soprana Mireille Constantinescu, în rolul dansatoarei-cîntărețe (Femeia-șarpe), dovedind calități „ascunse”, în partituri dificile. Umor și fantezie au arătat, de asemenea, Elena Vasilioiu și Constantin Mihăescu. Cadrul scenografic al Daniei Codarcea s-a remarcat prin sugestivitate și culoare, în ciuda „sărăciei” tablourilor de vis și basm. Copiii merită să fie cucerți, cu mai multă „risipă” de costume și decoruri, dacă nu măcar cu un plus de fantezie!

Un cuvînt despre tălmăcirea muzicală. Povestea se desfășoară fără orchestră în fosă, totul (mai puțin replicile vorbite) fiind înregistrat pe bandă magnetică. Este greu de descris sentimentul de tristețe ce îl cuprinde pe melomanul intrat în sala unui teatru *muzical*, în care prelata a luat locul orchestrei și difuzoarele „stau” pe „laterale”. În recenta premieră a Operei Române, superba muzică de la *După-amiaza unui faun* de Claude Debussy a trecut pe bandă, iar aproape toate baletetele utilizează numai „orchestra în cutii de conservă”. Cînd și aria, și cupletul sau ansamblul vocal trec, de asemenea, de „pe viu” pe „artificial”, spectatorul încearcă o firească strîngere de inimă. Poate că efortul dirijorului Liviu Cavassi, al asistentei de regie Constanța Cîmpeanu și pregătirea muzicală a pianistului Marin Voicu ar fi meritat o soartă mai bună!

Dar, în ansamblu, povestea muzicală *Băiatul și paiele fermecate* marchează un succes de prestigiu, în genul atît de dificil și de sărac al teatrului muzical pentru cei mici.

**Viorel COSMA**



## TRAVIATA

## de Verdi

Un teatru recent înființat are de ales, în general, între : a aștepta, cuminte, să-și creeze mai întâi, cu montări în maniera tradițională, acea platformă pe care o asigură reputația solidului profesionalism, spre a putea apoi înnoi spectaculoase (dacă, pînă atunci, rutina nu-i va fi invadat pînă și ultima fibră, lipsindu-l de *dorința* unei asemenea îndrăzneli) ; sau, a-și asuma de la bun început riscul de a fi privit cu suspiciune pentru temerara încercare de a spune un cuvînt nou în mișcarea artistică. Teatrul liric Craiova a optat pentru această a doua posibilitate : a risca și... a câștiga.

Cu forțele artistice, proaspete și pline de entuziasm ale acestei foarte tinere scene a fost posibilă realizarea, în decurs de numai o lună, a unei montări ce poate fi pe drept cuvînt socotită ca revoluționară în teatrul liric românesc ; e drept, însă, că autorul ei a visat-o ani de-a rîndul, astfel încît, în momentul în care a pornit să o materializeze, proiectul îi era elaborat în cele mai mici detalii. Îndrăzneala regizorului Hero Lupescu de a actualiza *Traviata* este, desigur, justificată pe deplin mai întâi prin valențele eterne și universale ale acesteia (cu tot atîtea șanse de veridicitate, cred, s-ar putea strămuta acțiunea operii în Roma antică de pildă ; dar — firește — la ce bun ?) ; și, apoi, prin însuși nonconformismul lucrării lui Verdi față de tradițiile genului (se știe că premiera, la vremea ei, a stîrnit un adevărat scandal, fiindcă personajele erau, pentru prima dată, înveșmîntate aiudoma spectatorilor ; doar nu ne vom arăta și noi la fel de mărginiți, protestînd împotriva faptului că pe scenă apar — cum spunem astăzi — „costume de stradă“... !)

Oricît de șocantă ar fi, totuși, această modernizare a operii pentru un public conservator, ea nu reprezintă, de fapt, decît aspectul exterior, învelișul unei profunde reconsiderări a substanței dramatice și muzicale. Și aici se află, fără îndoială, marele merit al lui Hero Lupescu. Două categorii de elemente (noi față de versiunea clasică a operii) concură la concretizarea acestei re-gîndiri și re-dimensionării a interpretării. Prima este aceea a elementelor adăugate, inexistente în partitură și libret (chiar dacă tot de acestea sugerate) : prologul operii, desfășurat pe o muzică modernă de dans ; inserturile de bandă magnetică în discursul vocal-orchestral, introducînd zgomotul străzii, zbirniitul strident al telefonului

sau (într-un stop-cadru în care eroina își presimte destinul) pași amenințători ; în sfîrșit, textul rostit de regizorul însuși înaintea primului și ultimului act (poetic, creator de atmosferă, dar superfluu în raport cu substanțialitatea demersului regizoral, cu forța lui proprie de convingere, dincolo de orice explicații prin cuvinte ; aș spune — citînd o replică binecunoscută iubitorilor de operă — o „precauțiune inutilă“). A doua categorie este aceea a transformărilor și cuprinde elemente cu funcții foarte diverse în complexul muzical-scenic, variate ca importanță și cu valori la fel de diferite. Aici se înscrie și plasarea corului (excelent pregătit de Alexandru Racu) de jur împrejurul sălii, sus la ultimul balcon, degajînd astfel scena de o mulțime imposibil de manevrat în condițiile veridicității dramatice, și realizînd totodată, printr-un splendid efect stereofonic, înglobarea spectatorilor în acțiunea operii ; dar și deplasarea acestei acțiuni înseși, în actul III, dintr-o casă particulară într-un fel de tripou-cabaret, iar în actul final, din dormitorul Violetei într-un soi de azil sordid, în care moartea eroinei este, rînd pe rînd, pîndită și vegheată de doi bătrîni mizeri. Și modificarea relației între personajele principale : Violeta—Germont, Violeta—Alfredo ; eroina nemaifiind acum victima docilă a convențiilor sociale și a propriei sale nobleți sufletești, nu cedează fără revoltă presiunilor lui Germont (poate ar fi trebuit chiar exploatarea ipotezei unei constrîngerii brutale la care este supusă, sub masca vorbelor frumoase ale acestuia) și nici nu-i poate ierta lui Alfredo lipsa de încredere și de afecțiune reală (mai cu seamă că, știindu-și sfîrșitul iminent — o altă interpretare diferită de cea clasică — nu mai vede posibilitatea răscumpărării greșelii lui) ; la rîndul său, Alfredo nu găsește, în final, forța sentimentului capabil să învingă spaima și repulsia în fața morții Violetei și se îndepărtează, lăsînd-o singură. Dar și modificarea unor relații de structură muzicală, cerute de noua dramaturgie : accelerarea tempoului, sau unele accente dure, neașteptate, foarte moderne. Și folosirea intensivă a interpretului ca actor-cîntăreț, solici-tîndu-i în permanență cîntul în mișcare, adesea chiar cu spatele la public, în poziții dificile, însă atît de firești pentru acțiunea scenică ; dar și restrîngerea contribuției lui la aceea de actor, exprimînd gîndurile și trăirile personajului din muzica înregistrată pe bandă (mai izbutită, în aria Violetei din finalul actului I, unde monologul interior se preface foarte natural într-unul rostit ; mai puțin reușită, în aria lui Alfredo de la începutul actului II, transformată într-un prolog în fața cortinei, foarte greu de „umplut“ scenic.)

La toate acestea, contribuția dirijorului Marian Didu, a coregrafei Emanuela Cazacu, a scenografei Iuliana Preduț (mai

puțin inspirată în actul II, cam prea convențional tratat) și a soliștilor este decisivă, datorită unei subtile înțelegeri a viziunii regizorale și a subscrierii necondiționate la ea, dar și grație aportului personal de fantezie creatoare. În rolul principal, Marilena Marinescu-Mareș realizează o adevărată performanță vocală și actoricească, interpretându-și partitura cu o perfecțiune a execuției și o forță a expresiei greu de egalat, în vreme ce partenerul ei, Florin Diaconescu, demonstrează capacitatea unei (extrem de dificile) dedublări artistice în construirea acestei versiuni a personajului, funda-

mental diferită de aceea pe care o crează pe scena Operei Române din București. Bogdan Pancu (cu al cărui rol regizorul a fost mai puțin darnic în preferențe substanțiale, dar care își susține cu succes partitura vocală), Marcel Scarlăt, Ileana Petrescu, Cezara Cojocaru, Ion Grigorescu, Gheorghe Stoichițescu, au completat fericit distribuția acestui spectacol ce are meritul esențial de a deschide un drum înnoitor în interpretarea repertoriului clasic.

**Luminița VARTOLOMEI**

## *Spectacolele de la...miezul nopții*

Pe agenda stagiunii artistice estivale a litoralului, figurează o serie de spectacole de revistă prezentate în barurile de noapte. E firesc, întrucât pe litoralul Mării Negre sint cele mai multe unități turistico-artistice de acest gen (mai multe chiar decît în București), și de o eleganță cu totul deosebită: „Melody“ și „Orient“ — în Mamaia, „Acapulco“ — în Eforie Nord, „Cazino“ — în Eforie Sud, „Internațional“ — în Olimp, „Paradis“ — în Jupiter, „Calypso“ — în Venus, „Cazino“ și „Pelican“ — în Constanța.

Nocturnele din baruri atrag un mare număr de spectatori, la „Paradis“ și „Internațional“ obținerea unui bilet de intrare fiind chiar destul de dificilă, deoarece, aci, se prezintă cele mai bune spectacole, realizate cu participarea unor vedete ale genului.

*Vis, paradis 1980*, realizat de Cornel Patrichi și Dorel Petcu la barul „Paradis“, poate concura cu cele mai bune montări de revistă din țară. Dansurile moderne au ritm și plasticitate. Apar în program Aurelian Andreescu, Gil Dobrică. Mirabela Dauer, Ana Toma, Nicu Pop, Silvia Surdu, Gina Varga, Cornelia Patrichi, Milidi Tătaru. Exuberanta suită de dansuri gitane a ansamblului bănățean „Batacanda“ (realizator, Miroslav Tata-rici) cucerește cele mai multe aplauze. Să adăugăm frumusețea costumelor, originalitatea scenografiei, efectele de lumină. Din păcate, o notă discordantă, de prost-gust, aduc în acest spectacol doi actori bucureșteni, Decebal Curta și Mihai Ferșa. Nu era nevoie de această...umplutură, într-o reprezentație în care, atît cîntăreții și dansatorii, cît și formația

muzicală „Perla“ se prezintă la o înaltă ținută artistică.

Un alt spectacol de bună calitate este cel de la „Internațional“, *Feeric Magic show*, realizat de Viorel Păunescu, Zoltan Balint și Tatiana Botez. Muzica, dansul, costumele, scenografia, luminile, totul vorbește aici de o grijă deosebită pentru calitate, în obținerea căreia fac casă bună fantezia și exigența. Dealtfel, simpla citare a interpreților principali — Dan Spătaru, Jeanina Matei, Zoe Cîmpeanu, Maria Dragomiroiu, grupul vocal „5 T“, Elena și Cornel Vărbăan, Tatiana Botez, Emil Marinescu, Alexandru Wilmany — constituie o garanție.

Din păcate, în afara acestor două spectacole, nu prea mai avem despre ce vorbii. Chiar dacă la „Melody“ (Mamaia) apar corpul de balet al Teatrului Liric din Constanța și tenorul Nicolae Nițescu — aceasta nu poate salva un spectacol care nu are concepție, iar celelalte așa-zise spectacole nici nu merită acest nume, fiind improvizații fără nici o contingentă cu arta. Surprinzător, coșnișii de vizionare, formate din oameni cu competență artistică, au aprobat asemenea rebuturi (ca să nu le numim altfel), în vreme ce forțe artistice există din belșug, în acest gen: public dormic să vadă spectacole de divertisment, de asemenea; de posibilități materiale nici nu mai vorbim, știut fiind că nici un teatru de revistă nu poate concentra atîtea forțe artistice și mijloace tehnice (instrumente dintre cele mai moderne, orgi de lumini și cîte altele).

E cazul, deci, să dispară mentalitatea concesivă. În toată lumea, în spectacolele de bar apar cei mai mari actori, cîntăreți, dansatori. Aceste spectacole sînt, și ele, acte de cultură și așa se cuvine să fie privite.

**Stan VLAD**



VALENTIN SILVESTRU :

## „Elemente de caragialeologie”<sup>\*\*</sup>

În volumul *Elemente de caragialeologie*, semnat de Valentin Silvestru, avem bucuria de a saluta nu doar o nouă carte despre Caragiale, ci — efectiv — o carte nouă. Nouă prin metodă, prin opțiuni și prin stil, nouă prin unghiul de vedere pe care îl adoptă, nouă prin observațiile pe care le avansează: judicioase cel mai adesea, incitante uneori, fertile întotdeauna. „...Indiferent care articol ori studiu privind dramaturgia, uneori și proza, publicistica, sau persoana scriitorului — ne reamintește Valentin Silvestru — a avut un caracter polemic și o notă distinctă de pledoarie într-un proces vesnic neîncheiat”. Adevărul acestei constatări îl confirmă și cartea de față. Este ea însăși o pledoarie polemică, al cărei obiectiv central îl constituie combaterea atitudinilor conservatoare în receptarea lui Caragiale și ale cărei argumente de căpetenie le furnizează mișcarea teatrală a ultimilor 30 de ani, aptă să evidențieze, în aceeași privință, un proces de profundă și continuă primenire. Am spus „argumente de căpetenie”, și este cazul să subliniem neprijlocit, în cartea lui Valentin Silvestru, ponderea majoră ce se acordă *exegezei scenice* a operei lui Caragiale. Sintagme cum ar fi „conspic scenic”, „ambitus hermeneutic”, „hermeneutică scenică”, ivite frecvent sub condeii autorului, împreună cu părerea neted exprimată că, în materie de interpretare caragialeană, „cei care au adus contribuția decisivă au fost regizorii și actorii, nu criticii literari ori teatrali”, fixează cu claritate poziția noului exeget și definesc liniile directoare ale cărții. În câteva secțiuni ale ei, Caragiale este „recitat” prin spectacolele ce i-au fost dedicate, iar această lectură secundă se dovedește extrem de instructivă și, nu o dată, producătoare de surprize. Cunoscut și apreciat om de teatru, Valentin Silvestru face aici operă de cronicar teatral, dar nu în

acceptația curentă a expresiei, ci într-una care se revendică de la sensul prim al cuvântului „cronicar”, și anume acela de istoric-memorialist. El ne evocă minuțios, în calitate de martor atent și comprehensiv, o bogată suită de spectacole care, prin însușirile lor distincte, au marcat drumul receptării lui Caragiale, în țară și peste hotare, în răstimpul ultimelor trei decenii. De o atenție specială beneficiază, în această cronică *sui generis*, ceea ce s-ar putea numi „atomii de nouitate” ai spectacolelor puse în discuție. Bucuria autorului de a înregistra asemenea „atomi de nouitate” e permanentă și contagioasă, iar exemplele pe care le vom transcrie nu o pot sugera decât în parte: un spectacol băcăuan al *Noptii furtunoase* îl constrîngea pe Rică Venturiano să „pună pirostriile” cu Zița chiar înainte de lăsarea cortinei; într-o montare a *Scrisorii pierdute* la Institutul de Teatru, sub regia lui I. Fintășteanu, manifestația finală descindea de pe scenă în sală, în frunte cu un pluton de polițiști ce plădeau tonul uralelor; un spectacol atenian al aceleiași comedii conferea Cetățeanului turmentat rolul unui spion omniprezent, „luîndu-și, numai atunci cînd se pregătea să intre în scenă, aerul ebrietat”, iar pe o scenă poloneză „Tipătescu îl așepta pe Cațavencu într-o ciudată pelerină neagră și-l asalta cu o floretă”! Interpretat de Al. Critico, prefectul era „irascibil, nestăpînit, veninos sarcastic”, în vreme ce Constantin Bărbulescu îl făcea să devină „surizător, manierat, afabil, ironic, violent în cuvinte, dar stăpînit în gesturi”. Lui Cațavencu, căruia I. Talișanu îi dăruise un „profil onctuos-levantin”, Niki Atanasiu îi imprimă figura unui „arivist pletoric de o demagogie funambulescă”, pentru ca Dem. Rădulescu să-l transforme într-un „savuros cretin cu ifos, permanent vexat, cu o sinceră, excelentă părere despre sine”. Pentru o parte însemnată a cititorilor cărții, asemenea notații prezintă, de pe acum, o netăgăduită valoare documentară, iar vizitorul va spori mereu această prețioasă însușire. Ideea generală a căreia i se subordonează efortul istoricului-memorialist este aceea de a combate, ca pe o erezie nocivă, orice tendință de fixare a operei în tipare scenice imuabile sau — cu propriile cuvinte ale autorului — „de fetișizare a modelelor anterioare și de rutinizare spectaculară”.

O altă dimensiune a cărții lui Valentin Silvestru se face remarcată în capitolele *Motive ale operei* (*Scrisoarea, Presa, Semidocismul, Personajul care nu apare*). Recurența acestor motive, în ansamblul creației lui Caragiale, devine ea însăși un indiciu al valorii, subliniind coeziunea suverană a operei: e cu neputință să atingi un fir al pinzei fără a o face să

\* Editura „Eminescu”, 1979.

vibreze în întregime. Reținem cu precădere, pentru bogăția și finețea observațiilor, secțiunea dedicată *Personajului care nu apare*, căruia i se relevă locul specific în cadrul tipologiei comice și relația esențial dramatică cu celelalte personaje.

Spuneam, la începutul acestor rânduri, că volumul lui Valentin Silvestru este nou și prin stil. Avem în vedere, mai ales, tonul spiritual fără ostentație în care este scrisă cartea și care contribuie în chip esențial la agrementul lecturii ei: „Gazeta e atît de sacrosanctă din punct de vedere al cuprinderii și relatării evenimentelor încît, trezit din somn de nocturnele zgomote terifice din stradă, omul infricoșat, buimac, caută deslușirea fenomenului în ziarul de cu seară, cam cum ar căuta cititorul de azi confirmarea buletinului meteorologic“. Ne putem așadar declara surprinși că înțelepciunea zîmbitoare a lui Valentin Silvestru face loc din cînd în cînd unor crispări pasagere (poate efect de contaminare cu „ferocitatea“ atribuită insistent, și, după opinia noastră, nu întru totul convingător, autorului *Scrisorii pierdute*), ca atunci cînd separă critica în „validă“ și „invalidă“, sau cînd îi plasează pe criticii refractari umorului „în suburbiile ciocoismului intelectual sau în oralitățile faunei cavernicole a mediilor spiritualizate extrem“. Nu este totuși cazul, îndrăznim a crede, să ne pierdem noi înșine umorul, în disputa cu aceia care nu și l-au pierdut pe al lor, pentru simplul motiv că nu aveau ce pierde.

**Ștefan CAZIMIR**

**IOAN MASSOFF :**

„Ion Iancovescu“\*

Se credea, în lumea teatrului, nu fără temei, că „viata“ lui Puiu Iancovescu nu poate fi scrisă. Fusese tulburător, brăzdate adînc mai multe decenii de viață teatrală; legenda învăluisese, încă din tinerețe, omul și actorul. O publicitate fantastică — cum numai Tănase a avut la noi — făcuse din el tipul hărăzit înălțărilor și căderilor teatrale spectaculoase, totdeauna stimulatoare de vii pasiuni artistice.

Cu acribie documentară, autorul miilor de pagini privind trecutul teatrului românesc, Ioan Massoff, ne-a dat totuși cronica vieții lui Iancovescu. Puțini mari actori români stau în fața posterității cu

\* Editura „Meridiane“, 1979.

atît de sumare date de arhivă ca Iancovescu! Viața lui se citește aproape numai din gazete, din acel tip unic de interviu, în care se concentrau sarcasme, calambururi, proiecte, portrete în aquaforte și tot ceea ce găsea cu cale să treacă tiparul, în ajunul unei noi înjghebări teatrale.

Cartea lui Ioan Massoff este și cartea frămîntatei vieți scenice interbelice a teatrului particular. Destinul acestui teatru și al unuia dintre cei mai de seamă animatori ai lui sînt reunite într-o reconstituire ce beneficiază și de propriile amintiri ale gazetarului I. Massoff.

Iancovescu și-a pus viața în teatru, dintr-un copleșitor sentiment al libertății. Și-a oferit teatre, cu sacrificii imense, și le-a părăsit, în plin succes, pentru idei mai îndrăznețe, a sărit de la Pirandello la cel mai în vogă autor de farse, a combinat cu rafinament ansambluri din care au răsărit mari actori, a tradus, a regizat, a scris, a făcut cronica orală a mai multor decenii de teatru; în specifica atmosferă a „Capșei“ lui Ion Barbu, Tudor Vianu, Argehi... A excelat în toate registrele artei scenice.

Un asemenea actor e greu de așezat într-o carte. Ioan Massoff a făcut-o, cu o măsură a cuvîntului remarcabilă. I-a povestit viața, prin tot ceea ce a putut găsi în arhive și colecții lăsîndu-ne să creionăm singuri portretul sintetic. Un deștin reprezentativ pentru o lume ce se duce odată cu bătrîni slujitori ai scenei; rămîn doar cîteva amintiri, între copertile unei cărți, să dea seama „că pe aici a trecut Iancovescu“...

**Ionuț NICULESCU**

**N. BARBU :**

„Antract“\*

Urmînd regula (nescrisă) a alternației, N. Barbu' a publicat, după severul și rigurosul studiu „Momente din istoria teatrului românesc“ (Editura „Eminescu“, 1978), o culegere de eseuri și articole, intitulată „Antract“. Antractul nu este, firește, rezervat teatrului; în acest „interval“ încap tot felul de subiecte, totuși, oricît de largă ar fi aria discuțiilor, antractul poartă emblema

\* Editura „Eminescu“, 1979.



de noblețe spirituală a scenei. În antract, N. Barbu discută despre poezie, lingvistică, critică, psihologie, limbajul presei... Dar se întoarce la teatrul, ca la o veche și statornică iubire. Comentariile sale urmează liniile sinuoase ale vieții teatrale, preocupându-se de principalele ei probleme, în mod special de statutul cultural și de aspirațiile ei fundamentale. Autorul se arată preocupat de tot ceea ce-i frământă pe oamenii scenei, și însemnările lui își păstrează valoarea, chiar dacă înregistrează evenimente sau realități față de care timpul a pus o oarecare distanță. Se înțelege că nu mai sînt actuale discuțiile despre „balastul” artistic (momentul e notat într-un articol datat 1968), totuși reținem fondul problemei, utilitatea și utilizarea forțelor interpretative, participarea celor mai valoroși actori la determinarea profilului teatrului nostru.

N. Barbu consideră că teatrul trebuie să fie atașat idealurilor culturale naționale, el fiind dator „să placă și să folosească”, potrivit conceptului teatral eminescian, căruia îi consacră pagini de o substanțială aplicație la contemporaneitate. În acest context se înscrie și tradiția politicului ca permanență spirituală a teatrului românesc, două filoane — cel istoric și cel satiric — fiind determinante pentru evoluția sa. Aceste filoane „au contribuit la deșteptarea și adîncirea conștiinței maseilor”, iar în mod deosebit comediiile lui Caragiale și dramele lui Hasdeu, Alecsandri și Davila „au îmbogățit resursele artistice menite a mobiliza conștiința națională” (pag. 93). Ceea ce în alte țări se numește teatru politic — continuă autorul — la noi nu cunoaște, în prezent, „o separare, o îngrădire, pentru că teatrul con-

temporan, socialist, nu poate fi decît teatru politic”.

Răvenind asupra trăsăturilor care dau teatrului nostru actual un caracter național și, în același timp, universal, N. Barbu supune unui examen atent raportul text-spectacol. „Antiregia”, ca fenomen novic, de anticultură, în sensul de „voluntarism aleatoriu” (pag. 132), este delimitată de regia creatoare, care caută sensul esențial. Cîteva pagini sînt consacrate comentării „regulii teatrului”, cea mai generală fiind aceea „de a prezenta acțiuni omenești în fața oamenilor”. A *prezenta* și nu neapărat a *reprezenta*, pentru că acest termen introduce îndată o delimitare de stil (pag. 127). „Secretul” teatrului rămîne cultivarea „marilor adevăruri” și a „marilor însușiri expresive”, prin mari piese și prin mari actori. Volumul întreține un cult al virtuților vitale ale teatrului, în care nu ultimul loc îl ocupă actorii. Adesea, eseistul zăbovește asupra cîte unei personalități: Miluță Gheorghiu — „o perfectă odalisică moldavă” — și Dan Nasta — interpret ideal al poeziei lui Mihail Eminescu — sînt înfățișați ca modele de stil. Personajul principal al cărții este, pînă la capăt, Actorul, cel care dă viață comediei și „mult prea hulsei melodrame”, cel care întinde fire nevăzute către public și luminează conștiințele cu făclia adevărului.

Scrisă deschis și plăcut, în același timp subtilă și pasionantă, culegerea de eseuri a lui N. Barbu este o contribuție necesară la comentarea fenomenului teatral ca act de cultură.

**Carol ISAC**

(Continuare de la p. 165)

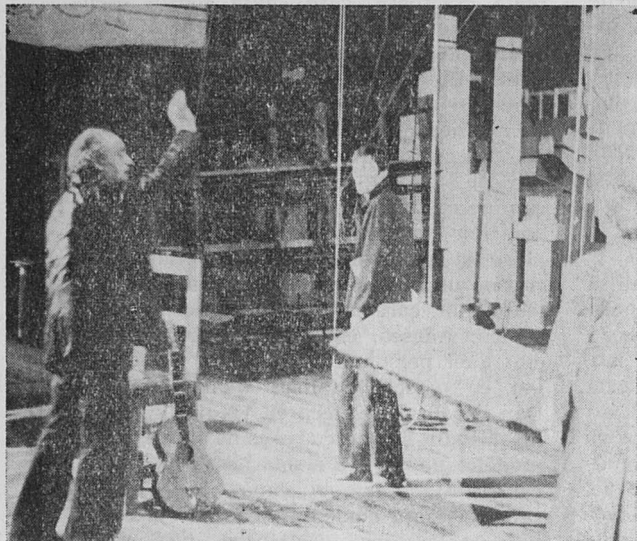
care anvergură — e imposibil să fie altfel — tind spre literatura de calitate, spre poezia de fior autentic. Spre rodul cel mai bogat al fanteziei, al *creativității*. «Gîlceava», așadar, e aparentă. Tainic, dar și pe față, autorul și regizorul vor de fapt același lucru, tînjesc de același dor al poeziei, al dramaturgiei de nobilă vibrație. Cîtă vreme i se propun foi de maculatură, sub nivelul, minim, al «meșteșugului» solid și onest, regizorul are dreptul și dreptatea — dacă e artist — să preia pe cont propriu, spectacologic, lupta pentru o prîmenită calitate estetică. Dar

în clipa cînd sub ochi îi cade o partitură realmente de artă, parcă-l și vedem, pe regizor, cum ridică mîna și se înscrie la cuvînt (și la faptă, artistică): lăsați poezia să vină la mine!”

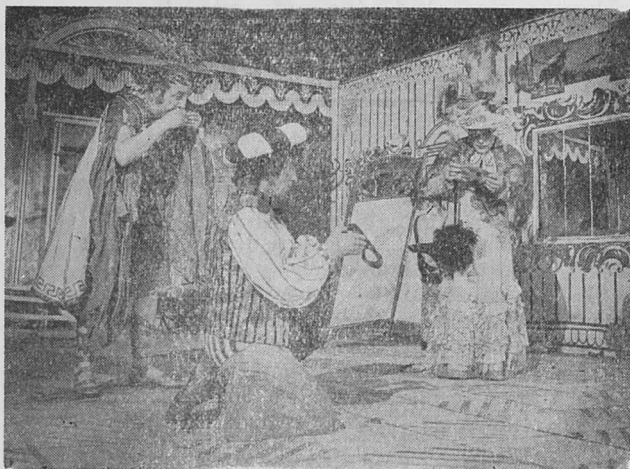
Astfel, falsele „cherele” și „gîlcevi” nu-și mai au rostul, cui îi prieste să le reinviem, provincial? Fiindcă, textul este și rămîne o necesitate pe care însăși istoria spectacolului o va confirma mereu, cîtă vreme va exista teatrul, care s-a născut, da, arzînd de neștiință, din gestualitate și imagine vizuală, dar s-a limpezit, s-a maturizat și s-a înălțat ca artă, întru cunoașterea de sine și a lumii, din apele clare ale cuvîntului, ale verbului.

# PREZENȚE TEATRALE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

## Spectacole montate de regizori români



Repetiție la „Livada cu vișini” de Cehov la Teatrul din Novi Sad, sub conducerea lui Harag György



Scenă din „D-ale carnavalului” de I. L. Caragiale la Teatrul „Julian Tuwim” din Lodz, în regia lui Alexandru Colpacci

În stagiunea care se încheie, teatrul românesc s-a afirmat în lume, potrivit unui principiu al economiei moderne: a exportat idei și talent. Emisarii săi au fost regizorii, invitați de teatre din diverse țări să semneze direcția de scenă a unor spectacole. Fapt semnificativ, anumite legături de colaborare se statornicesc. Unii regizori s-au făcut cunoscuți, au obținut succese și sînt solicitați să revină: Liviu Ciulei — în S.U.A., Horia Popescu și Harag György — în Iugoslavia, Călin Florian — în Polonia, Margareta Niculescu — în Norvegia etc.

A fost un an teatral al întreprinderilor regizorale importante și de prestigiu: Dinu Cernescu a montat, la Budapesta, *Zamolxe* de Lucian Blaga și pune în scenă, la Bruxelles, *Măsură pentru măsură* de Shakespeare. La Belgrad, Horia Popescu a semnat direcția de scenă la *Oedip-rege* de Sofocle. În acest an teatral, Harag György a realizat, în Iugoslavia, două spectacole: *A murit Tarelkin!* de Suhovokobîlin, la Teatrul Național din Subotica, și *Livada de vișini* de Cehov, la Teatrul din Novi Sad. Montarea face parte dintr-un ciclu Cehov, în care Harag mai semnase și *Trei surori*: prezentată, la începutul verii, la Festivalul teatrelor din Serbia și Voivodina, a obținut Marele Premiu al Festivalului.

Emisar nu numai al teatrului, ci în general al valorilor culturii românești, poate fi socotit Alexandru Colpacci, care a montat, pe scena Teatrului „Julian Tuwim” din Lodz, una dintre nemuritoarele opere caragialeene — *D-ale carnavalului*. Deși premiera abia a avut loc, ne-au parvenit



totuși primele ecouri. Iată două extrase din cronici publicate în presa poloneză: „D-ale carnavalului are două straturi. Unul, tipic de comedie, se bazează pe nenumărate încurcături, pe o serie nesfârșită de neînțelegeri, rezultând din aranjamentele complicate ale celor două doamne pline de temperament, ale amanților lor și ale fantelii seducător, care este frizerul local. Al doilea, ascuns sub pelicula subțire a risului nepăsător, în cursul jocurilor și petrecerilor de carnaval, este condiția socială a personajelor...

Regizorul Alexandru Colpacci, invitat al Teatrului „Julian Tuwim“, se referă permanent la acest al doilea strat. Din această cauză, uneori slăbește puțin spectacolului, dând spectatorului un timp de gândire, de reflecție, pentru ca, printre focurile de artificii ale inventivității autorului, să nu se piardă accentele sociale ale comediei. În același timp, evidențiază comicul de situație și comicul verbal cuprins în nemaipomenitele peripeții ale personajelor, colorind din belșug totul cu ingenioase idei de punere în scenă“. (Jerzy M. Fiedosiejew, „Express Ilustrowany“, Lodz).

„(...) regizorul reușește să ne facă mece prin ritm și prin inventivitate în situațiile comice, lucru dificil de obținut; el introduce o ordine în avalanșa de evenimente. Astfel am avut șansa de a cunoaște un alt Caragiale, jucat în stilul farsei, dar redând prin limbajul actual climatul specific al periferiei românești de la sfârșitul secolului XIX“. (Henryk Pavlek, „Głos Robotniczy“, Lodz).

Consecvent popularizator al dramaturgiei românești pe scenele poloneze s-a dovedit a fi și Călin Florian. În urma succesului de care s-a bucurat spectacolul cu *Steaua fără nume* pe scena lublineză, cîț și la Festivalul de la Katowice, el a primit și alte invitații.

Recent, a realizat încă două spectacole, pe cele două scene ale Teatrului „J. Szaniawski“ din Plock: *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale și *Cine ești tu?* de Paul Everac. E de reținut că *O noapte furtunoasă* (într-o nouă traducere, realizată, la cererea re-



„O noapte furtunoasă“ de I. L. Caragiale la Teatrul Dramatic „J. Szaniawski“ din Plock, în direcția de scenă a lui Călin Florian.

„Crăiasa zăpezii“ după H. Chr. Andersen la Norske Teatret, dramatizare și regie de Margareta Niculescu



gizorului, de către excelenta traducătoare Danuta Bienkowska) s-a jucat pentru prima dată, pe o scenă poloneză, iar Paul Everac e, de asemenea, pentru prima oară reprezentat în Polonia.

Cele trei premiere au fost realizate de Călin Florian în mai puțin de un an.

La Oslo, la Norske Teatret, o echipă românească a realizat un inspirat spectacol pentru copii, *Crăiasa zăpezii*, după H. Chr. Andersen: Margareta Niculescu — dramatizarea și regia, Sever Frențiu — scenografia, Ștefan Niculescu — muzica. Presa norvegiană elogiază în mod special faptul ca reprezentația sparge tiparele categoriilor de vîrstă, fiind captivantă, deopotrivă, pentru copii și pentru adulți: „O afirm de la început: e un spectacol pentru familii, căci e atât de plin de sensuri și de conținut, pe toate planurile, încît îl subjugă pe spectator indiferent de vîrstă. (...)

*E incredibil ce au reușit să facă din această piesă regizoarea Margareta Niculescu și scenograful Sever Frențiu: spectacolul are atîta fantezie și vigoare încît copiii îl urmăresc captivați. Actorii își manifestă toată pofta de joc...”* (Sverre Morkhagen, „Nationen“).

„...A împărtăși copiilor, prin intermediul scenei, sensurile cele mai adînci ale acestui basm nu e deloc ușor. Fără a insista excesiv pe această latură, Margareta Niculescu, ca regizor experimentat al teatrului pentru copii, mizează mai mult pe crearea de caractere și de situații amuzante... Și aci, totul este foarte ingenios realizat. Cele mai multe personaje sînt irezistibil de hazlii. Măștile și costumele acestora, realizate de Sever Frențiu, sînt minunate“...

Regia, scenografia, muzica ca și traducerea expresivă și jocul plin de nerv, fac din *Crăiasa zăpezii* un autentic teatru de basm“. (Magnhild Aalen, „Vart Land“).

## „Fata din Andros“ (Teatrul Național) la Festivalul clovnilor

În luna iunie, a avut loc, la Amsterdam, cea de-a șasea stagiune a Teatrului Națunilor, în cadrul unei foarte populare manifestări teatrale olandeze, Festivalul clovnilor, aflat la a cincea ediție. Au participat 90 de trupe din 26 de țări, care, timp de 17 zile, au oferit publicului peste 500 de spectacole. Alături de formații de teatru olandeze, au participat numeroase ansambluri străine, unele care mai onoraseră edițiile anterioare ale Festivalului (din Anglia, S.U.A., Franța, Belgia, Canada), altele care veneau pentru întia oară (din R. P. Ungaria, R. P. Polonă, R. S. Cehoslovacă ș.a.). A fost invitat și Teatrul Național din București, cu piesa *Fata din Andros* de Terențiu, pusă în scenă de Grigore Gonța, cu o echipă formată în majoritate din tinerii actori ai Naționalului: Mihai Mălaimare, Gheorghe Visu, Alexandru Georgescu, Mihai Niculescu, Radu Gheorghe, Radu Ițcuș, Constantin Diplan, Bogdan Mușatescu, Eugenia Maci, Olga Delia Mateescu și Tamara Cretulescu.

Obiectivul acestei manifestări de mare amploare a fost de a pune teatrul în slujba păcii, a destinderii politice internaționale. În același timp, intenția Institutului Internațional de Teatru a fost și de a contribui la dezvoltarea și diversificarea formelor de teatru contemporan.

În cadrul unei atît de interesante și de prestigioase manifestări, spectacolul Teatrului Național (care a înregistrat pînă acum peste 250 de reprezentații) a obținut un succes strălucit. Succes atestat, în primul rînd, de publicul Festivalului care a aplaudat frenetic cele cinci spectacole românești, apoi de artiștii diferitelor companii străine cu care regizorul piesei și actorii noștri au avut rodnice schimburi de păreri, precum și de presa olandeză. Cronicarii dramatici au apreciat originalitatea, vigoarea și fantezia concepției regizorale, ca și jocul dinamic, viu, cuceritor al interpreților. Conducerea Centrului olandez al Institutului Internațional de Teatru, cît și aceea a Festivalului, reprezentată prin domnii, Max Wagner, Steve Austen și Wonter de Boer, a formulat aprecieri extrem de măgulitoare în legătură cu participarea României.

Florian NICOLAU



# ZILELE CULTURII CEHOSLOVACE

- TEATRUL NAȚIONAL SLOVAC DIN BRATISLAVA
- TEATRUL COPIILOR „ALFA” DIN PLZEN

În cadrul „Zilelor culturii cehoslovace”, mesageri ai teatrului au fost, de data aceasta, Teatrul Național Slovac din Bratislava și Teatrul copiilor „Alfa” din Plzen. Două teatre relativ „tinere” (înființate în 1920 și, respectiv, 1963), dar care și-au câștigat repede o personalitate distinctă în contextul mișcării teatrale naționale și care — turneul este o mărturie în acest sens — se afirmă tot mai pregnant și în arena internațională.

Cele două piese prezentate de Teatrul Național Slovac, diferite ca sorginte și factură, vorbesc explicit despre deschiderea tematică a repertoriului acestui teatru. Astfel, dacă *Atenție la îngeri* de Jan Solovič este o „felie de viață” extrasă din realitatea cotidiană, spectacolul cu *Platonov* de Cehov, atestă cunoașterea teatrului psihologic, de nuanță și subtext.

M-a interesat în mod deosebit piesa lui Jan Solovič, reprezentativă pentru opțiunile repertoriale ale artiștilor de la Teatrul Național Slovac. Ei nu sînt la prima colaborare cu autorul, iar montarea piesei, în premieră absolută, certifică dorința lor de a aduce în scenă oamenii adevărați ai Cehoslovaciei contemporane — nu neapărat „eroi” — cu frământările, năzuințele și deziluziile lor.

Personajul principal este o tină, care — după absolvirea facultății — a ajuns să fie repartizată, mai mult întâmplător, într-un muzeu. Un muzeu în care nu prea e mare lucru de făcut, un muzeu care, dealtfel, este el însuși în agonie, urmînd să fie dărîmată clădirea care-l adăpostește (un vechi castel), pentru a face loc construcției unei autostrăzi. Totul pare să lîncezească în această lume închisă, în care nu se întîmplă mai nimic, în afara birfelor inerente, a micilor drame provocate fie de conștiința rătăirii, fie de grija excesivă pentru păstrarea „scaunului”, fie de deziluzii sentimentale de rutină. Fermentul care va scoate din imobilism această lume aparent condamnată la mediocritate este tocmai această tină, lipsită (deocamdată) de prejudecăți de orice fel. Primul ei gest de anvergură va fi chiar refuzul (realizat prin manevre sentimentale specifice cochetăriei feminine) de a accepta distrugerea castelului și, deci, desființarea muzeului.

Sigur că ea — căci e normal ca realismul și bunul-simț să triumfe întotdeauna! — își va câștiga micul ei război împotriva birocrăției și pasivității. Dar va fi o victorie nu lipsită de victime; iar unele dintre acestea nu se vor număra neapărat printre personajele blamabile. Acesta mi se pare a fi unul dintre principalele merite ale textului lui Jan Solovič: autorul nu construiește personaje „bune” și „rele”, eroii săi au calități și defecte; câștigă cei mai buni, evident, dar printre învinși sînt oameni ca toți oamenii, care au și ei dreptul să speră că vor câștiga cîndva o astfel de luptă.

Revenind la spectacol, sînt de remarcat mai ales contribuțiile actoricești. Alena Michalidesova, în primul rînd, dar și Eva Križikova, Ivan Mistrik, Leopold Haverl, Viera Topkina au alcătuit o echipă omogenă, jucînd cu finețe în registrele ironiei duioase, melancoliei sau caricaturii în tușe estompate, niciodată vulgare, permițîndu-i regizorului Miloš Pietor construirea unui spectacol în care umorul alternează judicios cu lirismul, colorat cu moderație și mereu fidel realismului situațiilor de viață.

Același regizor — Miloš Pietor — a semnat și regia la *Platonov*. Aceeași preocupare pentru realism, cu o apăsare mai hotărîtă pe notele de critică socială, porîndu-se de la premisa — mărturisită și în caietul-program — că *Platonov* ar fi „piesa unui suflet răzvrătit...”. O mai atentă demarcație între „nemulțumire” și „răzvrătire” ar fi fost, cred eu, necesară. Dar, dacă acceptăm sistemul de referințe propus de regizorul slovac, trebuie să recunoaștem că el a fost tot timpul consecvent cu sine însuși, fiind admirabil servit în demersul său de o echipă actoricească de prim rang, din care cu greu pot să disting cîteva nume: Juraj Kukura, Juraj Paška, Božidara Turzonovova, Ivan Mistrik, Anna Javorkova.

Cu *Jan Žižka la cetatea Rabi*, piesă aparținînd unui clasic al teatrului de păpuși din Cehoslovacia, Jan Nepomuk Lastovka, ne-a fost prezentată o altă fațetă, incintătoare, a artei teatrale din Cehoslovacia. Piesa poate fi încadrată într-o categorie frecventă în Europa medievală, cea a „dieselor cu haiduci” (avem și noi textele — de circulație în epocă — consacrate lui Iancu Jianu); spectacolul, însă, nu îndreptățește o astfel de apropiere. Căci tot ce era apologie, exaltare războinică (foarte justificate în atmosfera caracteristică războaielor husite, fiind — în acest spirit înțelese — un vibrant omagiu adus sentimentului patriotic național) devine, în spectacolul păpușarilor

din Plzen, motiv de caricatură enormă, de demitizare continuă, împinsă pînă la absurd, a veleitarismului și demagogiei militariste, o permanentă șarjă comică făcută în numele bunului-simț. O scenografie inventivă, plină de pitoresc (semnată de un grup compact de creatori, formula mai puțin obișnuită în teatrul nostru de păpuși: M. Havlova, O. Rylkova, G. Hrabovska, A. Ratajova, E. Stechova, J. Sustr, J. Kulawiak, Z. Kočandri), o ingeniozitate mereu prezentă în compunerea mizanscenei, în fine — dar

nu un ultimul rînd — măiestria celor care au însuflețit bucățile de lemn și cîrpă colorată, toate acestea fac din spectacolul Teatrului „Alfa“ o reușită incontestabilă în cîmpul artei păpușărești mondiale.

Teatrele din Cehoslovacia ne-au obișnuit, la fiecare vizită, cu producții de cert interes teatral, de riguros profesionalism. Prezentul turneu nu face decît să întărească această impresie.

Dinu KIVU

## ZILELE CULTURII R. F. GERMANIA

**I**n diversul mănunchi de manifestări artistice care au dat copios culoare și semnificație „Zilelor culturii Republicii Federale Germania“, organizate în cadrul acordului de colaborare culturală și științifică dintre guvernele României și Republicii Federale Germania, aria teatrului a fost reprezentată de trei sectoare ilustrative: teatrul de prestigiu clasic (Teatrul din Bochum cu Torquato Tasso de Goethe), teatrul de atracție populară (TIK — Theater in der Kreide din München cu Opera de trei parale de Brecht/Weill) și sectorul, ca să zicem așa, de inițiere în teatru (Teatrul de păpuși din Mülheim, cu sceneta Domnul Ciucurete).

### ● TEATRUL DIN BOCHUM

## TORQUATO TASSO

de J. W. Goethe

Condiția și statutul artistului în societate — acestea sînt întrebările cărora Goethe ține să le găsească răspuns, imaginînd drama trăită de creatorul *Ierusalimului eliberat*, ca poet de curte al ducelui Alfons al II-lea de Ferrara. În bună măsură (subtextual), Goethe pune în ecuație propria lui prezență la curtea lui Carol-August din Weimar și sugerează concluzia că funcția poetului se cere dublată de funcția omului de stat, vi-

ziunea creatoare, de împăcare cu asperitățile realității, contemplația, de acțiunea practică. Altcum, pare a zice Goethe, păstrîndu-se în stare nativă, artistul este destinat unei existențe dramatice, subordonată, dezarmată. Ambivalentă „soluție“, dar nu neapărat o soluție a concesiilor, a compromisurilor, ci una a renunțărilor de dragul armoniei și echilibrului într-o lume, prin firea ei, dizarmonică și contradictorie. Lăsate la rezolvarea și la datele aulice în care le încadrare Goethe, problema și drama artistului ne apar astăzi oarecum vetuste, dacă nu chiar naiv puse. Așa, cel puțin, ne lasă să înțelegem Claus Peymann, regizorul spectacolului de la Teatrul din Bochum. Dizarmoniile de ieri s-au adîncit și au evoluat deschis spre relații dezumanizate și cultivînd dezumanizarea; morala și moravurile societății de azi se nutresc din orgoliul puterii și din nepăsarea puterii față de cei neajunși s-o dețină și, mai ales, față de cei neînstare ori neinteresați s-o atingă. Poetul de astăzi nu vede de aceea cu puțință ieșirea din limitele în care este osîndit să se afirme — și să se năruie — decît în decizia surghiunirii răzvrătite în sine însuși, în propria lui operă. Imaginile lui Tasso zidindu-se între pereții înălțați din manuscrisele sale și apoi prăbușit, „înariplat“ cu aceleași manuscrise, vorbesc în acest sens. Vorbesc însă, din păcate, prea ermetic și oarecum insolit în cadrul scenografic conceput de Karl-Ernest Herrmann. Un spațiu frizînd o sinteză onirică între naturalism și suprarealism, care, în locul decorului goethean, renaștentist, se deschide asupra interiorului, glacial-somptuos al unei reședințe de rege al finanțelor. Regizorul a împrumutat vădit poetului de azi — dincolo de trăsăturile cu care îl înzestrare Goethe — și fața și destinul unui „Prometeu domestic“, scutit de o înlănțuire aparentă, dar încarcerat într-o celulă izolatoare, de sticlă, prevăzută cu



tot dichisul ultramodern de viață și de lucru — de la mașina de scris la combine muzicale stereo. Această celulă îi îngăduie numai *să existe*, în sinul societății; ea îl oprește însă de la un contact efectiv, și cu atât mai puțin afectiv și eficient, cu lumea. Un destin deliberat pătat cu o puternică tentă parodistică îi este rezervat. Ceea ce nu exclude vocația uman-formativă a eroului, dar face mai transparentă zădărnicia — în zilele noastre, grotesc tragică — a răzvrătirii sale și a sfârșitului său. Un sfârșit dublat, în viziunea scenografului, și de tragismul icarian al unui „automat casnic înaripat“ (cu manuscrise).

Spectacolul Teatrului din Bochum se înfățișează bogat mai cu seamă în valoroase resurse intenționale, de acută rezonanță, polemică față cu realitățile zilelor noastre. Majestatea calmă, protocolară a versului lui Goethe, replica lui elaborată, ceremonioasă, adesea sentențios aforistică, solicitând atitudinilor și gesturi controlate, se împacă însă anevoie cu starea de tensiune continuă și cu agitația actorului Branko Samarovski, chemat să intruzeze, în fond, și să înecă în grotesc și tragic figura răătăcită a Poetului anonim de azi. De altă parte, apare greu acceptabilă și tratarea strident „à la page“ a verbului goethean, prin folosirea lui nu ca pivot al ideilor și conflictului, ci ca element menit mai degrabă să coloreze gesturile superior nonșalante și atitudinile frivole cu care cele două Leonore ale dramei — Barbara Nüsse și Kirsten Dene — au fost îndrumate să anime și să puncteze, mai vădit sau mai ascuns pe muchea bulevardierului, evoluția chinuită a eroului. Între acești poli, mai aproape de Goethe (de imaginea ducelui de Ferrara) a fost magnatul construit de Ulrich Pleitgen, pe linia unei descendențe plictisite; și, foarte aproape de Goethe (de imaginea secretarului de stat Antonio Montecatino), a fost Martin Schwab, procuristul magnatului, econom în gesturi și rece, dar, așa, peremptoriu și convingător.

O experiență de contemporaneizare a unei drame clasice; discutabilă în rezultatele ei, dar îndrăzneată și valoroasă în ceea ce o îndreptățește.

## ● TIK (THEATER IN DER KREIDE)

# OPERA DE TREI PARALE

## de Brecht/Weill

Teatrul TIK (Theater in der Kreide — pe românește, aproximativ „Teatrul la ananghie“) își poartă numele ca pe un blazon aducător-aminte al condițiilor ne-



Scenă din spectacolul „Opera de trei parale“

voiașe în care a început, hotărît să anime, prin cele mai felurite forme de spectacol, viața cîndva total ateatrală a unei suburbii, aflată în preajma totuși marelui și tradiționalului centru teatral care este Münchenul. E un teatru care s-a păstrat entuziast, lipsit de pretenție și morgă; un teatru prin excelență popular. Așa fiind, întîlnirea cu Bertolt Brecht ar fi fost nefiresc să nu se întîmple. Și, poate că nici o altă scriere brechtiană nu s-ar fi potrivit mai bine acestei echipe, mîndră de „nevoile“, dar și de versatilitatea darurilor și harurilor ei, decît *Opera de trei parale*. Aerul de ușoară improvizație (ba, chiar, de „happening“) și de dulce stîngăcie amatorescă, în care a fost turnat spectacolul, apare totuși ca o „găselniță“, nu neapărat ca expresia unei acomodări la niște limite de care ansamblul însuși e conștient.

Parcă ignorînd, dacă nu chiar refuzînd celebrul „efect V“, TIK încearcă (și în bună măsură izuțește) o integrare în joc a publicului, o comuniune amuzată, dar reală a spectatorilor cu lumea (de cerșetori, de hoți și hoțomani, de prostituate și rapsozi flașnetari, de false ori corupte notabilități) care alcătuiește universul (de bilci și farsă) al *Operei*. Cu costumația voit ambiguă (de „epocă“), cu grima stridentă (de bilci), cu maniere (fără maniere), actorii fac, din chiar pra-

gul teatrului, una cu publicul și-l plasează, fără a-i da răgazul să-și dea seama, în plin „iarmarocul din Soho“, unde se cîntă celebra baladă a lui Mackie-Șiș. De aici, publicul e „purtat“ în sala spectacolului propriu-zis. Decorurile se montează la vedere, din te miri ce recuzită ieftină întâmplătoare: două bănci de scîndură negeluită și două clăi de fin inchiupie grajdul nuntirii lui Mackie-Șiș cu Polly; în fund, o masă și o scară cu trepte subrede, plus o lozincă biblică și, atîrnînd, cîteva haine zdrențuite — realizează întreprinderea lui Jonathan Jeremiah Peachum, „Amicul orbeților“; jos, în dreapta, din frînghie, un hamac-colivie în care se va legăna, „arestat“, eroul Mackie și în fața căruia se vor certa, pentru inima lui Mackie, rivalele Polly și Lucy; iar estrada spînzurătorii, înălțate mai degrabă în cinstea decît spre pedepsirea lui Mackie, e alcătuită din alăturarea citorva lăzi; în sfîrșit, orchestra — un pian dezacordat, un clarinet sau saxofon, un caval și o vioară și atît — stă și ea la vedere și este „servită“ (ca și amenajarea scenografică, în genere) de înșiși interpreții care-și întrerup acțiunea actoricească și, la nevoie, fără multe fașoane, văduvesc scena propriu-zisă de prezența lor...

Spectacolul, ca atare, se desfășoară în afara unei discipline unitar-coordonatoare. Nu există un regizor, ci cam atîți regizori-actori cîte tablouri. De aici, firește, o oarecare, păgubitoare, lipsă de coeziune și de ierarhizare a episoadelor, impresia de dezlinat și de interes scăzut pînă la oboseală pe care o lasă spectacolul, în întregul său. Asemenea păcat se iartă anevoie, fiindcă se răsfrînge (pe nedrept) asupra nebănuitei mobilități histrionice de care dau dovadă cei mai mulți dintre membrii colectivului. Sînt remarcabili, în acest sens, Rolf Parchwith, interpretul bătrînului Peachum (după părerea mea, cea mai suculent-izbutită interpretare din spectacol), și, alături de el, Eva Behrmann (doamna Peachum), remarcabilă pentru timbrul vocii, ca și pentru știința de a *spune* songuri. Alături de cei doi pomeniți mai sus, s-au mișcat *con fuoco*, deși pe alocuri inegali sau handicapați de partitura ce le-a revenit, dificilă în aparenta-i facilități: Joachim Hall, în Mackie-Șiș, Annette Kreft (o nurlie Polly, sîracă însă în resurse de ticăloșie și afacerism); Joachim Höppner (în Brown, șeful poliției); Renata Janzen, în dublu

rol: într-o îndrăzneță travestire (pas-torul Kimball) și, mai puțin marcată, în Jenny-Spelunca.

Climatul de joacă, frizînd adesea, cum arătăm, amatorescul, trece izbitor, în final (în coralul final), la un tablou puternic, contrastînd cu tot ce avusese pînă aici aspect de simplă tîrbăceală; actorii — cu fețele parcă supte, ieșite din mască — răzvrătit și resemnat reveniți la realitate, la „această vale răsunînd a jale“.

## ● TEATRUL DE PĂPUȘI DIN MÛLHEIM

### DOMNUL CIUCURETE

Teatrul de păpuși de la Mülheim ne-a mai vizitat acum mulți ani (în 1958). E un teatru aplecat cu deosebire asupra orizontului de viață încă în mugure și asupra psihologiei și sensibilității necercate ale copilului de cea mai fragedă vîrstă. Totul, fără pedanterie, fără dăscăleală, fără „școală“; totul, în joacă, în glumă, în cîntec, „păpușărește“. Animatorii teatrului — vechi și pe atît de exersați mînuitori, pe cît de înțelepți pedagogi: Martha Stocker și Gisela Lohmann — nu deschid cortina cu omuleți și povești pentru omuleți, fără a fi decodată în prealabil, spectatorilor lor, tot ce altfel ar fi de natură să-i incurce ori să-i împiedice a face corp comun, entuziasmat participativ, cu ceea ce sînt, mai ales, invitați să iubească și să prețuiască în teatru. Aventura cu cîntece și foarte colorată (în decoruri de hirtie, în mutre de cîrpă și în pățanii hazoase) a bătrînului, dar veșnic tînarului, ștregarului, dar totdeauna binecrescutului și bineintenționatului poznaș Kasperl, printre ciucurii, păsăretul și alte nostime jivine și lucruri de acasă și din atelierul bunului jupîn Ciucurete, este, în această privință, o mostră suculentă, mult și prelung aplaudată de puștimea care a luat parte la ea.

O grațioasă vigneta pe afișul „Zilelor culturii R.F.G.“.

**Florin TORNEA**



# „Zilele Varșoviei“



În virtutea tradiției statornicite cu 12 ani în urmă, privind schimbările de valori culturale și artistice dintre capitala Poloniei și capitala României, au avut loc la București „Zilele Varșoviei“. Au participat colective artistice de renume internațională, cu creații reprezentative, oferind publicului bucureștean o imagine a vieții spirituale din țara prietenă. Artiști polonezi valoroși din domeniul muzicii, al artelor plastice, al teatrului, al arhitecturii au realizat, pe lângă manifestările specifice (spectacole de teatru, de operă, de estradă, expoziții de tapiserie și grafică, de arhitectură, concerte ale Orchestrei de cameră) și un bogat schimb de idei și de experiență cu reprezentanții ai culturii și artei românești.

---

Teatrul „Lalka“

## MAGAZINUL CU JUCĂRII de Al. T. Popescu

---

Cunoscut ca unul dintre cele mai bune teatre de păpuși din lume, Teatrul „Lalka“ a onorat afișul „Zilelor Varșoviei la București“, prezentând, în sala Teatrului „Tândărică“, câteva spectacole cu piesa lui Al. T. Popescu *Magazinul cu jucării*.

După cum a mărturisit la conferința de presă regizorul spectacolului, Władysław Tomasz Stecewicz, director al teatrului, dramaturgul Al. T. Popescu este unul dintre autorii favoriți ai trupeii varșoviene. Sub aceeași semnătură regizorală, în ultimul timp i s-au lansat lui Al. T. Popescu la Varșovia și alte două piese: *Ariciul albastru*, la Teatrul de păpuși, și *O rază de soare*, la televiziune.

Prin poezia și farmecul acțiunii, prin filcurile subtil moralizatoare, *Magazinul cu jucării* a oferit artiștilor polonezi „materia primă“ a unui spectacol plin de fantezie.

Personalitate marcantă a scenografiei poloneze, Adam Kilian pare să fi găsit, cel dintâi, grăunțele prețioase din scrierea lui Al. T. Popescu, care i-a inspirat o imagine scenică de o frumusețe strălucitoare. Pe fundaluri în culori tari (verde, portocaliu, roșu aprins), apar copaci cu frunze subțiri, galbene și cafenii; spiriduișii sint alcătuiți din voaluri transparente; Noaptea e un uriaș fluture violet, cu cap de om. Memorabile sînt păpușile, în special Marele vrăjitor, stă-

pînul magazinului cu jucării, cu figura lui de călugăr clonțos și cu o imensă pelerină de catifea neagră, precum și Clovnul din peticele colorate, Căluțul roșu cu coamă albă etc., etc.

Sub buna îndrumare a regizorului, care a punctat limpede momentele importante ale acțiunii, artiștii-mînuitori (Zyta Grabowska, Zbysław Wilczek, Władysław Pekalski, Irena Szymańska, Mirosław Różycki, Jan Pekała, Halina Wołosewicz, Ewa Rzdikowska, Tadeusz Zieliński), s-au arătat, și în momentele dramatice și în cele de meditație lirică, la fel de siguri pe arta lor, înfățișînd cu gesturi și atitudini caracteristice personaje-oameni și animale fabuloase.

Valeria DUCEA

---

## Expoziția „Afișul polonez contemporan“

---

Străzile celor cîteva mari orașe pe care le-am văzut în Polonia — iată o lume al cărei chip se compune din două serii de imagini: arhitectura și afișele, neînchipuit de multe, de colorate și de fascinante. Străzile din cartierele medievale, șerpuire încremenită, par poteci printre reptile gigantice cu spinările călărite de pîntenii de gresie ai acoperișurilor, sub care carapacea se pietrifică sacadat în fațade. La mai puțin de un metru de caldarîm se află mulțimea de „ochi“ ai acestor imaginare ființe preistorice: afișele; ochi în care vezi lăuntricul, miezul moale și fierbinte, colcăiala de semne, plasma emoționalului, suflul unei vitalități profunde.

Expoziția deschisă la Muzeul colecțiilor de artă oferă o selecție de circa o sută de afișe semnate de 30 de artiști, dintre care majoritatea sînt afișe de film și de teatru.

„Afișul polonez n-a cedat niciodată — scrie Wojciech Krauze, în micul pliant de prezentare a expoziției — nici unui mecanism de reclamă gălăgioasă, comercială. Nici atunei cînd apariția lui e rezultatul exigențelor comerțului cu mărfuri și al dezvoltării prestărilor de servicii“. Comparatia dintre o temă dată și imaginea rezultată nu este posibilă; lipsind relația de subordonare a expresiei față de datul extradominal — întotdeauna coercitivă —, afișul polonez nu poate fi analizat decît prin confruntarea atitudinii mintale a artistului cu obiectul creat de el. Afișul polonez nu se străduiește să încropească o demnitate exterioară și — pentru a fi convingătoare — ostentativă, nu practică apologia standingului, nici nu tinde către artificializarea ambientului, prin euforizante, tranchilizante optice; opunîndu-se unei asemenea practici de sedare intelectuală, el își refuză pseudooptimismul, care transformă imaginea multiplicată tipografic într-un soi de „cărămidă aparentă“, cu care se plachează realității revolte.

„Spiritul de reclamă — spune în continuare Wojciech Krauze —, adică ceea ce se afla la baza artei de stradă, în afișul nostru polonez se exprimă consecvent, intact și cu temperanță“. Această frază a fost scrisă, desigur, cunoscîndu-se exact climatul artistic, și probabil că dacă am fi putut înțelege, din etichetele însoțitoare ale afișelor, și textele discret adăugate imaginilor, ne-ar fi fost posibilă comentarea raportului dintre „subiectul“ căruia îi este dedicat afișul și cantitatea de informație literală. Să luăm fraza ca o premisă certă și verificată: confruntată cu imaginea din expoziție, ni se impune o dominantă a afișului polonez: bivalența funcțională; funcția informativă despre (sau asupra a) ceva este efectiv mediată de subiectivitatea artistului. Indiferent de pretextul sau de prilejul afișului, artistul personifică obiectul sau segmentul de realitate materială, îi acordă statut de ființă. Prin antifrază, vegetația, animalele, oamenii vor fi tratați ca „aproape-obiecte“; expresia „aproape-obiect“ se formulează de la sine, văzînd cum ființele vii simt, suferă, trăiesc afectiv trecerea lor parțială ori progresivă în regnul mineral. Dar regresia metamorfică poate avea loc nu numai la propriu, ci și la figurat: un afiș reprezentă, în prim-plan, chipul unui bărbat încrunțat, între ale cărui buze strînse se află o zăbală, una dintre curelele acesteia acoperindu-i ochii — simbol al abdicării morale de la rangul demnității umane.

Ființele vii coboară către mineral; obiectele dobîndesc un psihic: conversiunea simetrică între poziții situate la extreme (viu-inert), cu tendința de rocadă, iată abscisa pe care glisează atitudinea artistului polonez față de sensul subiectului (pretextului, prilejului) de la care pornește afișul său.

Așadar, afișul polonez își dublează funcția sa strict informațională (are loc evenimentul cutare) — căci artistul are o atitudine definită și profundă față de evenimentul-subiect — prin atitudine, ceea ce se realizează inversînd sensul afectiv al imaginii; artistul iconizează tocmai amenințarea (cu trecerea în mineral a ființelor sau cu însuflețirea obiectelor): prin spectacolul grafic al acestei amenințări se realizează în afișul polonez prima și cea mai evidentă bivalență funcțională: afișul este *semnalare* a evenimentului și, totodată, *avertisment*.

O altă dominantă poate fi sesizată numai cu prilejul unor expoziții cum este cea pe care o comentăm acum. Conversiunea simetrică pe care am constatat-o, deci surprinderea acestei transformări, înseamnă sugerarea mișcării și a corolarului ei — timpul. Este impresionantă forța artistică prin care este sugerată această motricitate; așezate într-o anume ordine, afișele alcătuiesc o „trecere prin spațiu“, fiecare pas reprezentînd o altă atitudine mintală a artistului: un afiș de circ înfățișează un tigru în echilibristică pe picioarele din față; distanțarea este condiția necesară pentru ca ființa să pară „păpușă“, obiect nostim, distractiv, vesel. Cu cît obiectele ori ființele sînt figurate ca fiind situate afectiv mai în apropiere, cu atît devin mai grave, mai vulnerabile, încep să se desfoaie „expresionist“. Unele afișe dau senzația că, după ce „obiectul“ a fost apropiat de ochi prin manevrarea distanței focale a unui binoclu, vederea trece dincolo de suprafața lui, pătrunzînd, ca printr-un microscop, în fibre, în dramatica lui pulsație viscerală. „Apropierea“ înseamnă „timp“, iar trecerea timpului duce la situarea privitorului în miezul conflictualității. Conștiința conflictualității este atît de frecventă în afișul polonez, încît acesta denunță, prin gravitatea sa, situarea „la distanță“, la acea distanță de la care totul pare vesel și promițător. Artistul polonez pare că săvîrșește un prelung traveling prin timp spre sensul subiectului căruia îi dedică afișul, descoperind noi  *motive de veghe*.

Afișul polonez este, într-adevăr — așa cum se afirmă și în acel mereu citat de către noi pliant al expoziției — „expresia animării cerebrale a largilor cercuri sociale“.

Paul Cornel CHITIC



# Oaspeți străini despre teatrul românesc

Edith Markson

(S.U.A.)

**Doamna Edith Markson, vicepreședinte și director al Programului de Dezvoltare la „American Conservatory Theater” din San Francisco, consilier teatral la „Fundatia Ford” și la „National Endowment for the Arts”, vicepreședinte la „Theater Communications Group”, a avut prilejul să cunoască nemijlocit viața teatrală a Capitalei, într-o scurtă vizită la București. Iată câteva impresii, mărturisite în ajunul plecării :**

„Nouă reprezentații în patru zile, trebuie să recunoașteți, este un record «pe cap de locuitor» ! Dar bucuria, plăcerea estetică resimțită, frumusețea spectacolelor văzute, mi-au alungat orice urmă de oboseală ! Zilele petrecute la București au fost dense, extrem de bogate în experiențe teatrale. Montările mi-au apărut atât de limpezi și de sugestive în intenții și în expresie, încât rareori am simțit nevoia tălmăcirii textului. Reprezentațiile pe care le-am văzut în prima zi, *O noapte furtunoasă* și *Năpasta* de Caragiale, ambele în regia lui Alexa Visarion, mi s-au părut o formidabilă lecție introductivă în «materia» teatrului românesc, confirmându-mi-se «legenda» auzită în Statele Unite, despre înfloritoarea cultură de aici. M-au cucerit, în acest sugestiv expozitiv scenic, specificitatea tipurilor propuse și, totodată, profunda și adevărata lor universalitate ; văd un tragicism existențial sub trepidația vervei comice, după cum laconismul și austeritatea expresiei acoperă pulsația unor puternice forțe vitale. Am admirat, în Statele Unite, marile creații scenice ce aparțin regizorilor români Andrei Șerban și Liviu Ciulei, nume notorii în teatrul mondial ; venind în România, mi-am dat seama că ei sînt într-adevăr ambasadorii unei culturi teatrale extraordinare, care dispune de un inepuizabil rezervor de talente. Ce să vă spun ? M-a cucerit, firește, *Furtuna* lui Liviu Ciulei, completându-mi cu o imagine strălucitoare universul specific al acestui important artist contemporan... Am trăit clipe de intensă bucurie, admirînd *Să îmbrăcăm pe cei goi* de Pirandello, rafinata creație regizorală a Cătălinei Buzoianu (al cărei spectacol studentesc cu *Romeo și Julieta*, de o colorată și personală teatralizare, l-am

aplăudat în Anglia !) ; m-a interesat *Coriolan*, spectacol tăiat în linii dure de Dinu Cernescu, fermecătorul *Romulus cel Mare*, admirabil spectacol în care strălucește marele Radu Beligan, am văzut și alte reprezentații demne de stimă și de respect profesional...

La capătul scurtei mele vizite, rețin trei concluzii asupra teatrului românesc.

În primul rînd : teatrul este aici înconjurat de o mare dragoste colectivă, de o adevărată pasiune socială ; nu mă refer, doar, la publicul care asaltează seară de seară intrările, solicitînd «un loc în plus», cum am văzut, ci și la criticii și oamenii de cultură pe care i-am întilnit, și care m-au frapat prin interesul și grija plină de răspundere, pentru tot ceea ce se petrece pe scene. În al doilea rînd : nivelul neobișnuit de ridicat al actului artistic. Spectacolele, ca și cele cîteva repetiții ia care am asistat, m-au convins de calitatea și seriozitatea demersului artistic, copleșindu-mă și prin cantitatea, prin numărul prodigios de talente (regizorale, actricești, chiar și scenografice). În al treilea rînd : prezența impetuoasă a tineretului cu un statut artistic bine definit. *Fanteziile lui Fariatiev* de Alla Sokolova, semnate regizoral de Anca Ovanetz-Doroșenco, care mi-a plăcut cu atît mai mult cu cît am văzut aceeași piesă recent, la Moscova ; *Jocul vieții și al morții...*, opera subtilă a lui Horia Lovinescu, în montarea foarte expresivă a lui Dan Micu ; *Evul mediu întimplător* de Romulus Guga, altă piesă complexă a cărei grăitoare vizualitate scenică mi-a recomandat talentul tînarului Cristian Hadji-Culea, mi s-au părut, toate, consistente demonstrații artistice, din perspectiva tineretului directorilor de scenă. Aș adăuga că, peste tot, la teatru, am sesizat receptivitatea, atenția sensibilă a publicului, deși mai toate piesele erau dificile, unele chiar complicate în scriitură, cu o mare densitate de idei... Publicul românesc ia teatrul foarte în serios, lucru pentru mine izbitor, într-un moment în care, în lume, stalurile se golesc și criza teatrului se prelungeste...

În altă ordine de idei, mi-a plăcut atmosfera întilnită la Institutul de teatru, nivelul superior al învățămîntului, metodologia cursurilor de actorie... Școala dumneavoastră e foarte bună (fapt remarcat și cu prilejul turneului studentesc în Anglia) ; am admirat preocuparea calificată față de tehnicile vocale — cursul profesorului Nicolae Gafton mi se pare de-a dreptul ieșit din comun, extraordinar —, apoi am remarcat grija competentă pentru antrenarea condiției fizice. Sistemul de învățămînt teatral, concepția clară care stă la baza programei analitice, urmărirea simultană a tuturor re-

surselor formative, mi-au confirmat, în final, prima impresie, și anume: teatrul este, în România, o componentă importantă a culturii și civilizației sociale, o secțiune care beneficiază din plin de veghea responsabilă a colectivității. În teatrul românesc, sar scînteii! Vulcanul creației erupe, aici, cu o forță care mă umple de invidie...”

M. I.

## Zofia Sieradzka

*redactor la revista „Teatr”  
din Varșovia*

— **Ce impresie v-au lăsat spectacolele pe care le-ați văzut la București și la Craiova ?**

— La București, frapează numărul mare de teatre și interesul deosebit manifestat de public pentru spectacole. M-a impresionat reacția spectatorilor. Conducerea revistei „Teatrul” mi-a recomandat câteva spectacole foarte bune și am constatat că gusturile noastre nu se deosebesc. Spectacolele văzute vorbesc despre un repertoriu bogat și variat, în care domină piesele originale românești. În scenografie, am remarcat diversitatea de stiluri. Aceleași observații le fac și în ce privește Teatrul Național din Craiova, unde mi s-a oferit posibilitatea să văd, într-o singură zi, două piese total diferite: **Șapte martori** de Peter Karvas și **Azilul de noapte** de Gorki.

— **Ce ne puteți spune despre cele câteva piese românești pe care le-ați văzut ?**

— Am înțeles că ne aflăm într-o epocă bună a dramaturgiei pe teme actuale. Am văzut o piesă realistă, în care se discută probleme arzătoare ale omului contemporan — **A cincea lebedă** de Paul Evrarc; alta, cu pronunțat caracter poetic, despre viața și visurile noastre — **Scioica de lemn** de Fănuș Neagu; altă piesă, cu subiect politic tratat metaforic — **Evul mediu întimplător** de Romulus Guga. Foarte interesantă mi se pare soluția găsită de Marin Sorescu pentru abordarea unei teme de istorie, în **Răceala**. Cred că bogăția și varietatea dramaturgiei contemporane românești se datorează, în primul rînd, politici culturale a regimului din România, care sprijină, pe toate planurile, dezvoltarea artei. Întîlnirile cu dramaturgia, colocviile organizate în tea-

trele din provincie, inițierea sau participarea la diverse festivaluri își au, de asemenea, importanța lor, pentru tonusul mișcării teatrale românești. În acest cadru, un merit deosebit revine și inițiativelor redacției „Teatrul”, care publică în fiecare număr o piesă originală, care a organizat un cenaclu etc.

— **Ce spectacol v-a plăcut mai mult, și de ce ?**

— Mi-a plăcut foarte mult **Furtuna** de Shakespeare, pe scena Teatrului „Bulandra”. Regizorul și scenograful Liviu Ciulei a elaborat o formulă scenică adecvată spiritului shakespearean, dar, în același timp, apropiată de preocupările omului contemporan. **Furtuna** este o piesă dificilă, poate cea mai dificilă dintre piesele acestui mare autor, dar care oferă și cele mai multe posibilități de interpretare. Mi se pare că, aici, Ciulei a dat o neobișnuit de interesantă lecție de teatru.

Aș mai cita, ca o montare deosebită, **Să imbrăcăm pe cei goi** de Pirandello la Teatrul Mic. Atît scenografia (Andrei Both), cît și regia (Cătălina Buzoianu) produc asupra spectatorului o impresie foarte puternică, de neuitat. Regizoarea a condus atît de bine actorii în spectacol încît scenele ireale ajută la înțelegerea sentimentelor și stărilor ciudate prin care trec personajele. Jocul luminiilor și culorii, muzica, tonalitatea vocilor actorilor, de la șoaptă la țipătul isteric, toate compun un act de teatru autentic, făcut cu pasiune și talent.

— **Ce regizori ați mai reținut, pentru pregnanța exprimării scenice ?**

— În afară de regizorii citați, mi-a atras atenția Dan Micu, prin spectacolul **Răceala** de la Teatrul „Bulandra”. O viziune personală în montarea piesei istorice, cu finisarea fiecărei amănunt, cu atenție pentru sensurile piesei lui Sorescu, pe înțelesul spectatorului contemporan. În același timp, regizorul a știut să găsească expresie teatrală valențelor comice ale piesei.

— **Ce credeți despre actorii români ?**

— În cele câteva zile, în care am fost oaspetele revistei „Teatrul”, am avut posibilitatea să văd mai multe spectacole (uneori, chiar trei pe zi); actorii mi-au lăsat impresia unei înalte clase profesionale. Nu numai că sînt deosebit de talentați, dar au și o pregătire multilaterală. Am observat că nu se menajează, că se dăruiesc total. Demn de reținut mi s-a părut, în rolul Prospero, George Constantin. El a dovedit nu numai forță, dar și sensibilitate. M-a impresionat mult jocul Valeriei Seciu, care, în spectacolul Teatrului Mic **Să imbrăcăm pe cei goi**, a creat un personaj tulburător prin intensitatea trăirii.

Maria MARIN



# TURNEE DE PESTE HOTARE

## TEATRUL NAȚIONAL ACADEMIC DE OPERĂ ȘI BALET DIN SOFIA

Dacă vizitele altor teatre lirice de renume s-au constituit în remarcabile evenimente ale vieții artistice bucureștene grație interesului deosebit pe care — cum era și firesc — l-au stîrnit montările ingenioase ale unor lucrări prea bine cunoscute publicului român ori datorită performanțelor muzicale și actoricești realizate în interpretarea partiturilor de cea mai largă popularitate ale genului, înfîlnirea cu Teatrul național academic de operă și balet din Sofia va rămîne în memoria spectatorilor ca un model general de compunere și susținere a turneului întreprins peste hotare de orice trupă lirică și coregrafică. Model de compunere, prin aceea că a propus publicului doar noutăți în materie de repertoriu: două creații reprezentative pentru școala componistică și interpretativă bulgară, opera *Albena* de Paraskev Hagiev și baletul *Izvorul frumoasei* de Alexandr Raicev, iar din creația universală *Nabucco* — lucrare ce nu figurează nici ea pe afișul Operei Române, altminteri atît de bogat în titluri verdiane. Model de susținere, apoi, prin aceea că echipa de turneu a fost alcătuită cu o grijă deosebită pentru valoarea individuală a membrilor ei și, totodată, pentru capacitatea acestora de a se suda într-un colectiv omogen, în stare să se consume fără parcimonie într-o ardere artistică de cea mai nobilă esență.

## IZVORUL FRUMOASEI

O muzică accesibilă, foarte ritmată și foarte bine structurată pentru dans, o muzică în care nu lipsesc unele inovații în gen, ca de pildă introducerea corului de femei a cappella, înregistrat pe bandă și punctat din fosă de compartimentul de percuție al orchestrei (compozitor: Alexandr Raicev), servește drept suport acțiunii coregrafice desfășurate într-un cadru scenografic foarte sugestiv și unitar, unde costumele și decorurile se armonizează rafinat ca stil, desen, culoare (scenograf: Mariana Popova). Marea calitate a spectacolului stă, desigur, în faptul că dansul (coregraf: Bogdan Kovacev), stilizînd neostentativ pașii jocului popular, imprimă mișcării o fluență, o maleabilitate care se integrează admirabil în atmosfera creată, printr-o stilizare similară, de muzică și scenografie.

Mai convingătoare în momentele de înclăstare tragică (remarcabilă, ca forță expresivă, scena cataclismului) decît în acelea de răgăz luminos (veselia petrecerii este, de pildă, mult mai palidă decît spaima răspîndită de puterile întinericului), coregrafia face ca și interpretii personajelor negative să pară superiori celorlalți. Pavlina Gheleva (*Furia*) fascinează astfel, cu o veritabilă forță vrăjitoarească, în vreme ce Krasmira Koldomova (*Ghergana*) încîntă doar cu grația și eleganța sa indiscutabile, pînă la aceea de neuitat scenă a agoniei, în care demonstrează într-adevăr întreaga măsură a calităților pentru care a fost distinsă cu titlul de artistă a poporului. La rîndul său, Petăr Koldomov (*Nikola*) captivează mai curînd prin energia dezlănțuită cu care luptă cu duhurile rele, decît prin frumusețea aproape feminină a gesturilor de afecțiune cu care își înconjoară logodnica. Cît privește ansamblul, din care cîteva grupuri solistice se desprind în intervenții semnificative, acesta vădește aceeași promptitudine, aceeași siguranță și aceeași strălucire ca și orchestra aflată sub bagheta fermă a lui Mihail Anghelov.

## ALBENA

Drama lui Iordan Iovkov, transpusă în operă de Paraskev Hagiev, nu este foarte îndepărtată, ca problematică, spirit, atmosferă, de *Năpasa* lui Caragiale și Sabin Drăgoi, chiar dacă nu posedă întreg misterul și tensiunea halucinantă a acesteia. Partitura are însă toate calitățile unei bune creații lirice, scriitura vocală, de o melodică generoasă, nefiind lipsită de dificultățile ce fac bucuria melomanilor, atunci cînd sînt depășite cu brio (cum se întîmplă aici, în interpretarea lui Nikola Vasiliev, Nedelcio Pavlov, Mincio Popov, Evghenia Babaceva, Verter Vračovski și a artiștilor emeriți Nikolai Stoilov și Galia Ionceva), iar scriitura orchestrală, deosebit de substanțială, evidențiînd subtilitățile psihologice ale dramei (urmărite cu multă atenție și puse în valoare prin strădania dirijorului Boris Hincev). Subtilități care, ce-i drept, nu prea transpar în regia lui Nikolai Nikolov, puțin cam ilustrativă și ușor convențională, deși luminată de unele scene ce răscumpără multe dintre platitudinile prin firescul și delicatețea unui gest sau ale unei priviri. Pentru sublinierea tuturor acestor calități, ca și pentru atenuarea micilor defecte, scenografia lui Konstantin Radev constituie cadrul ideal, grație îmbinării fericite dintre libertatea fanteziei și rigoarea autenticității în înfățișarea satului bulgar de la începutul veacului.

# NABUCO

Scenografia (Osvaldo Petriciuolo) este cea care impresionează, din prima clipă, și în spectacolul acesta, aici, însă, prin spiritul muzeal al concepției care guvernează întreaga montare, în toate dimensiunile ei. Printre decorurile geometrice, în care forma predominantă este trunchiul de piramidă, personajele operei par coborâte de pe soclurile de statui ori din basoreliefurile străvechilor palate și temple ale Babilonului, într-atât documentarea riguroasă imprimă costumelor, armelor și podoabelor caracterul de piesă de epocă. În consonanță cu scenografia, regia (Emil Boșnakov) desfășoară o mișcare hieratică, în care gestul are valoare de simbol și mai puțin poartă expresia unui sentiment viu; senzația de convenționalism produsă, inevitabil, de o asemenea atitudine față de textul dramatic este contracarată de o gândire profund muzi-

cală a mișcării mulțimilor, urmărind îndeaproape frazarea discursului sonor și realizând, astfel, un veritabil element novator, capabil să revoluționeze interpretarea genului. Dealtfel, din punct de vedere muzical, sub conducerea lui Ruslan Raicev, colectivul Operei din Sofia realizează o adevărată versiune de referință a partiturii. Vocile splendide ale soliștilor (Ghena Dimitrova, Ștefan Elenkov, Sabin Markov, Rumiana Majdrakova, Liubomir Bodurov, Boika Koseva) se reunesc în ansambluri cu o grijă exemplară pentru relieful diferitelor planuri, vădind o stăpînire a științei cîntului de invidiat pentru specialiști și de admirat pentru melomani. Melomani care și-au manifestat fără rezerve satisfacția, ovaționînd îndelung acest spectacol care a încheiat reușitul turneu al Teatrului național academic de operă și balet din Sofia la București.

Luminița VARTOLOMEI

## LA COMPAGNIA STABILE DEL TEATRO A L'AVOGARIA

### LA COMMEDIA DEGLI ZANNI

Turneul companiei venețiene Teatro a l'Avogaria a propus publicului un interesant spectacol-lecție, care ar putea ilustra convingător capitolul „Commedia dell'arte”, din orice istorie a teatrului universal. Dealtfel, obiectivul estetic principal al trupei este acela de a redescoperi și valorifica tradițiile literare și scenice ale provinciei sale de obîrșie, Veneto, și, cu precădere, acea „moștenire culturală” referitoare la teatrul secolului al XVI-lea. În acest sens, spectacolul adus în turneu este reprezentativ.

La *commedia degli Zanni* (titlu intraductibil, „Zanni”, nume propriu, derivat din Giovanni sau Gianni, desemnează o „mască”, un personaj al commediei dell'arte) nu are la bază o piesă propriuzisă, ci un fel de antologie de scenete comice, unele de dimensiunile unei anecdote. Datînd, toate, din epoca amintită și intrînd în tradiție, majoritatea, drept creații anonime, aceste mici *morceaux* sînt

alese și ordonate astfel încît să releve integrarea treptată a lui Zanni în galeria măștilor „clasice” — Pantalone, Doctorul, Căpitanul spaniol —, ca și conturarea fizionomiei specifice a personajului, care va da naștere, în timp, altor tipuri. Zanni întrunește caracteristicile a ceea ce, în termeni autohtoni, ar putea fi o sinteză de Păcală și Tîndală: el este servitorul mereu oropsit de stăpînul său, mereu flămînd, cîteodată naiv și cam prostuț, cîteodată șiret și ingenios; din cele două ipostaze, vor. precede Arlecchino și, respectiv, Brighella.

Așadar, un spectacol-studiu asupra formelor incipiente ale commediei dell'arte, un spectacol care, deși figurează în repertoriul trupei încă de la înființarea ei, în 1969, își menține nealterate prospețimea și culoarea; desigur, și pentru că profilul companiei — acela de școală de arta actorului — presupune o continuă înnoire a forțelor. Foarte tinerii actori, ale căror nume ne-au rămas, din păcate, necunoscute, au demonstrat remarcabile calități pantomimice și, în special, vocale, unele momente făcîndu-ne să ne reamintim, prin excepționala orchestrare a replicilor în adevărate recitative, tot ceea ce datorează opera bufă, commediei dell'arte.

Alice GEORGESCU



## BALERINII ENGLEZI MAINA GIELGUD ȘI JONATHAN KELLY

În seria întâlnirilor artistice semnificative, turneul balerinelor englezi Maina Gielgud și Jonathan Kelly (aflați la cea de a doua vizită a lor la noi) a constituit, de astă dată, un moment aparte.

Mai întâi, prin programul propus — foarte divers, căci deși cuprindea două balete de Ceaikovski (*Lacul lebedelor* și *Frumoasa din pădurea adormită*) ce păstrează încă într-o măsură considerabilă structura coreografiilor originale semnate de Marius Petipa, precum și nu mai puțin celebra *Chopiniana* a lui Mihail Fokin, prilejua totodată și prezența pentru întâia oară pe scena bucureșteană a unor eșantioane din arta a doi dintre cei mai importanți exponenți (dacă nu chiar creatori) ai coregrafiei contemporane, ambii distincți pentru merite deosebite cu prestigiosul premiu „Erasmus“ : Ninette de Valois și Maurice Béjart. Teribil de expresivul păun alegoric din piesa *Pride*, pe muzică de Skriabin, a Ninettei de Valois, că și construcția extrem de logică și de muzicală, de consecventă stilistic și de sensibilă a lui Maurice Béjart din *Opus 5* de Webern își demonstrează încă valențele novatoare, cu toate că la o privire superficială ar putea părea depășite, în raport cu realizările școlilor suedeze și americană, pe care am avut ocazia să le cunoaștem mai bine datorită trupelor de dans contemporan ce ne-au vizitat în ultimii ani. Și chiar în raport cu realizările școlii coregrafice românești, dacă ar fi să judecăm după cele două piese ale Alexei Mezincescu, *Poem bizantin* de Doru Popovici și *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah (fără îndoială, cele mai inspirate din creația acestei foarte productive artiste), care au întregit programul de recital al oaspeților englezi. Ce-i drept însă, în final, piesa *Bhakti*, ilustrând maniera mai nouă a coregrafiei lui Béjart, dedusă cu rafinament și putere de sugestie din plastica antică și dansul tradițional hindus, indica fără putință de tăgadă anvergura inepuizabilului efort de

înnoire pe care un veritabil mare artist știe și poate să-l desfășoare neconștient.

Turneul balerinelor englezi s-a mai distins apoi — cum era și firesc pentru doi interpreți care au studiat cu unii dintre renumiții pedagogi ai epocii și care au dansat în trupe de faimă mondială, cum sînt acelea ale lui Maurice Béjart și Roland Petit, sau London Festival Ballet și Royal Ballet Covent Garden — prin înșeși calitățile tehnice și expresive ale evoluției lor scenice. Maina Gielgud și Jonathan Kelly posedă în cel mai deplin înțeles al cuvîntului virtuozitatea dansului, zămislită prin aliajul dintre precizie, viteză, ușurință (de-a dreptul surprinzătoare, în cazul acestei balerine cu o constituție atît de athletică), eleganță, grație și expresivitate. Maina Gielgud (descendentă a unei ilustre familii de dansatori și actori, nepoată a celebrului Sir John Gielgud) se remarcă în mod special prin finețea pătrunderii psihologice a personajului interpretat și printr-o gestică și o mimică a căror subtilitate nuanțează și îmbogățește imaginea acestuia ; în *Lacul lebedelor*, de pildă, Odette apare, în versiunea ei, cînd plină de sentiment și voință (în relația cu Siegfried), cînd aproape despersonalizată (sub efectul vrăjilor lui Rotbart), iar Odile — cînd insinuantă, cînd dominantă, cînd seducătoare, cînd vanitoasă, cînd promițătoare, cînd sarcastică ; într-un cuvînt, balerina reușește ca puține alte dansatoare această dificilă dedublare. Jonathan Kelly s-ar putea spune că reabilitează rolul lui Siegfried ; la origine destul de sărac în substanță proprie și conturîndu-se doar în raportul cu ceilalți eroi, tînărul prinț devine în versiunea aceasta foarte viu, realmente prezent în acțiunea dramatic-coregrafică. Iar ceea ce se observă cu adevărat rar în structura unor personalități ale dansului, nu numai formate la școala baletului clasic, dar care îl practică încă (și la ce nivel !), este maxima capacitate de modelare a expresiei coregrafice în funcție de stilurile cele mai diverse, mergînd — așa cum s-a văzut în piesa cea mai interesantă a recitalului, *Bhakti* de Béjart — pînă la forme inedite, pline de fantezie și ingeniozitate.

Lumița VARTOLOMEI

## JACQUES FATALISTUL

de Diderot

„Bateleurs-2000“ este o companie de teatru pariziană creată în 1973, după un mare succes repurtat la Festivalul Marais cu un spectacol realizat după „Le Roman de Renart“, de către regizorul, actorul și animatorul trupei, Gérard Maro. În România, trupa pariziană a prezentat un spectacol cu *Jacques Fatalistul* de Diderot (adaptare de Francis Huster de la Comedia Franceză), al cărui titlu exact este *Les Amours de Jacques Le Fataliste*. Subtilitatea scenariului ar rezulta din faptul că sensul seriei nesfârșite de întâmplări amoroase cu care Jacques îl amuză pe stăpînul său are o adresă socială privind egalitatea naturală dintre stăpîn și serv, idee în deplin consens cu convingerile iluministe. În regia lui Gérard Maro, demonstrația se obține prin echivocul ipostazelor de stăpîn și slugă, mai accentuate la începutul și la sfîrșitul spectacolului, fin subliniate pe parcurs: prin transferul de la stăpîn la servitor, al unor stări naturale, ca suferința, foamea, dragostea, se relevă tot aștepta situații care susțin ideea de egalitate naturală. Determinismul care ar sta la baza tuturor actelor și reacțiilor umane constituie miezul filozofic al parabolei, și, în subsidiar, determinismul ca lege a universului devine argumentul egalității naturale, altă lege a firii. Cei doi eroi ai spectacolului străbat un itinerar peripatetic, desfășurînd argumente și contraargumente, într-o cascadă de paradoxuri,

*bons-mots* și sentințe pline de vervă și de spirit. În cea mai bună tradiție iluministă, ei se află în mijlocul naturii — un izvor care susură prea insistent în difuzoare stă măturie — și drumul lor este pretextul unui dialog, în care demonstrația filozofică și cea socială merg mîna în mîna. Sensul filozofic, surprinzător încorporat în aceste întâmplări-parabolă, derivă, firește, din decupajul ingenios și captivant al lui Francis Huster, dar și din accentele puse de Gérard Maro pe unele secvențe. Într-un spectacol a cărui particularitate stilistică ar fi gustul retro, dacă nu cumva poate fi vorba și de o intenționată corespondență între stilul spectacolului și timpul operei scrise, de o subtilă adaptare a stilului regizoral la epoca textului, remarcăm prin energia expresivă mai ales scena finală. Avem, așadar, de-a face cu un spectacol stil „XVIII-ème siècle“, cu fundaluri de pînză pictată, cu practicabile acoperite cu aceeași pînză vopsită figurînd forme de relief, cu un decor și o recuzită simplificată, redusă la nevoile imediate ale unui teatru ambulant sau, în termeni moderni, ale unui teatru de *turneu*. Ceea ce și este, în fond, „Bateleurs-2000“. Cu totul remarcabili ni s-au părut cei doi actori, susținătorii reprezentației: Bernard Bettlemeux, un Jacques scilpitor, plin de vervă, cu o dicție elegantă (poate prea răspîcată, din prejudecata dificultăților de adaptare la un public străin), inteligent și seducător, care își găsește un partener și o sursă de echilibru în tipul sobru, ironic, cu morgă aristocratică, pe care îl compune Gérard Maro. O trupă însuflețită care slujește teatrul ca artă și cultura ca idee, prin montarea (pentru prima dată după cîte știm) a celebrei lucrări filozofice a lui Diderot.

Mircea GHIULESCU

### TEATRUL DE ANIMAȚIE DIN SETUBAL

#### ■ TREI BEȚE DE CHIBRIT

de Teresa Rita

#### ■ TU NU CUNOȘTI MUZICA?

de Robert Abirached

Iniințat acum cinci ani, Teatrul de animație Setúbal din Portugalia este prima trupă portugheză care poposește pe meleagurile noastre.

În schimb prietenesc de experiență și de spectacole cu echipa Teatrului Giulești, mica trupă din Setúbal — compusă din 20 de membri (16 actori și 4 tehnicieni) — a oferit la București (după ce în prealabil jucase la Galați, la Sibiu și la Mediaș) două spectacole: *Trei bețe de chibrit* de Teresa Rita și *Tu nu cunoști muzica?* de Robert Abirached.

Scrise în formule stilistice diferite, cele două piese exprimă aceeași atitudine: denunțarea racilelor sistemului capitalist, afirmarea ideii de libertate, de trezire și de emancipare a conștiinței, incitarea la luptă pentru apărarea demnității omului.

Plasată într-o închisoare, acțiunea piesei într-un act *Trei bețe de chibrit* dezvoltă, printr-un tensionat dialog între doi deținuți, nevoia de comunicare și de solidaritate. Interpretat admirabil, în manieră



clovnescă, cu mult pitoresc și autenticitate, cu fior dramatic, de Carlos Rodrigues, chipul tinărului țaran închis pe nedrept a dobândit valoare de simbol.

Același talentat și interesant actor Carlos Rodrigues a cucerit meritate aplauze și pentru excelența interpretare a rolului principal (Chocolate) din spectacolul *Tu nu cunoști muzica?* Pus în scenă de Clara Rocha și de Carlos César (interpretând, fiecare, și cite două roluri), spectacolul, conceput ca un circ popular, cu improvizații comice „la vedere”, a creat condiții de afirmare și celorlalți actori: Alexandre Sousa (Basílio), Asdrúbal Teles Pereira (Emílio, Aurora), Gil António (Zébolão), João Manuel (Patricio, Cineasta).

Am cunoscut, așadar, prin intermediul a două spectacole modeste, dar cu adânci semnificații politice și sociale, profilul unei trupe reprezentative pentru actuala mișcare teatrală din Portugalia. O echipă de entuziaști, condusă de nu mai puțin

entuziastul animator Carlos César, aflată la început de drum, care nu are încă o sală și care abia acum încearcă să-și formeze un public, improvizându-și, acolo unde se află, spațiul de joc — în stradă, în piețe, în săli minuscule. În aceste condiții dificile, trupa joacă piese importante, de autori autohtoni și (în colaborare cu alte trupe de amatori) din marile repertoriu universal: *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, *Biedermann și incendiarii* de Max Frisch, *Jocul dragostei și-al întâmplării* de Marivaux, *Tartuffe* de Molière, *Amoor*, *Dactilografii* și *Tigrul* de Schigal, scrieri de August Strindberg, de Bertolt Brecht.

Pentru a strânge legăturile cu mișcarea teatrală din alte țări, Teatrul din Setúbal găzduiește, de la înființare, un Festival internațional, la care a participat, din România, Teatrul Giulești.

**Valeria DUCEA**

## TEATRUL DE STAT „JULIUSZ OSTERWA“ DIN LUBLIN

### RESPINGEREA SOLILOR GRECI

de Jan Kochanowski

Schimbul cultural, devenit tradițional, dintre județul Iași și voievodatul Lublin, turneul comun întreprins recent la București de colectivele teatrelor „Vasile Alecsandri” și „Juliusz Osterwa” ne-au oferit prilejul de a cunoaște o pagină esențială a dramaturgiei poloneze: *Respingerea solilor greci* de Jan Kochanowski, prima piesă scrisă în limba națională, în anul 1578.

Cu un subiect inspirat din poemele homerice, textul poetului renascentist folosește tema și personajele legendei pentru a exprima idei ale epocii sale, gânduri și năzuințe ale poporului său. Pe un ton însuflețit, cu un patos al sentimentelor și al convingerilor, nu al frazelor literare, Kochanowski vorbește despre demnitatea națională și umană, despre dreptate și împilare, despre nevoia de libertate și adevăr. După patru secole, tragedia își păstrează nealterată prospețimea, forța de a emoționa, izvorită din sinceritatea deplină a replicii, din credința fierbinte în adevărul adânc al

ideilor exprimate, din înălțimea idealului apărut.

Spectacolul pus în scenă de Jerzy Rakowiecki a fost gândit ca o pledoarie convingătoare, expresivă, pentru ideile tragediei, nu ca o ilustrare a conflictului. Costume neutre (scenografia: Liliana Jankowska), doar cu accesorii ce sugerează locul și momentul acțiunii, decoruri simple, marcând mai curînd un spațiu de joc decît un spațiu geografic, o compunere atentă a imaginii, cu permanenta echilibrare a gestului și a mișcării, a luminii și a grupării actorilor în scenă. Definitorii pentru montare ni s-au părut simțul armoniei, cîntărirea și plasarea atentă a accentelor dramatice, gustul pentru simplitate, o simplitate stațuară și foarte sugestivă, ce caracterizează în egală măsură rostirea, atitudinile și plastica mișcării.

Din punct de vedere al interpretării, spectacolul se impune printr-un joc omogen, compact, în care momentele de relief artistic nu sînt exerciții de virtuozitate, solo-uri, ci se încadrează perfect în imaginea de ansamblu. Nu vom analiza, de aceea, fiecare rol în parte, ci vom sublinia doar profesionalismul, calitățile și disciplina artistică ale întregului colectiv, compus din: Andrzej Rzechowski, Henryk Sobiechart, Nina Skoluba, Zofia Stefanska, Piotr Wysocki, Jan Wojciech Krzyszcak, Roman Kruczkowski, Zyta Po'omska, Waldemar Starczynski. Maria Kaczkowska, Maria Karchowska, Grazyna Klodnicka, Maria Szczehowna, Anna Toronczyk, Ludwik Paczynski, Ryszard Kolaszynski, Jerzy Turowicz, Tadeusz Kuduk, Maciej Polaski, Henryk Gonda.

**Cristina DUMITRESCU**

## TEATRUL „PETŐFI SANDOR” DIN VESZPRÉM

### ■ NUNTA LUI FIGARO

de Beaumarchais

### ■ MAIALUL

de Csurka István

Teatrul din Veszprém, aflat într-un rodnic schimb de spectacole cu Teatrul Maghiar din Sfântu Gheorghe, ne vizitează pentru a treia oară.

Teatrul „Petőfi Sándor” este cel mai tânăr colectiv din Ungaria. Înființat în 1961, el s-a impus în viața culturală maghiară printr-un repertoriu de ținută, prin spectacole realizate la un nivel artistic remarcabil. Două trăsături caracterizează activitatea sa : preocuparea pentru dramaturgia contemporană cu tematică de actualitate și efortul de a cuprinde întregul județ (unul dintre cele mai importante din punct de vedere economic), prin organizarea de stagii permanente, în orașe ca Ajka, Várpalota, Tapolca. A fost o muncă de pionierat, aceste orașe dezvoltându-se concomitent cu teatrul, căruia îi revenea misiunea de a-și forma un public ; și, într-adevăr, tinerii misionari și muncitori de aici au dovedit o reală apetență pentru teatru.

Presă maghiară de specialitate a apreciat drept deosebit de valoroase spectacolele de turnee ale Teatrului Maghiar de Stat din Sfântu Gheorghe — *Cain și Abel* de Sütő András, *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale și *Logodnicul înșelător* (*Hulámzó völegény*) de Tamási Aron — prezentate în toamna anului trecut la Veszprém și în alte localități din R. P. Ungară. Rezultatul cel mai important al acestui schimb a fost îmbogățirea repertoriului, prin descoperirea unor autori noi sau prin redescoperirea celor uitați. Hegyeshalmi László, directorul Teatrului din Veszprém, remarca faptul că prin spectacolele colectivului din Sfântu Gheorghe a descoperit un autor de valoare, pe Sütő András, și a redescoperit creația importantă a lui Tamási Aron, în timp ce pe scena Teatrului din Sfântu Gheorghe va fi prezentată o piesă a unuia dintre cei mai apreciați scriitori din Ungaria, Csurka István.

Colectivul Teatrului „Petőfi Sándor” a prezentat o serie de spectacole în diferite localități, ca Brașov, Sfântu Gheorghe, Tîrgu Secuiesc, Miercurea Ciuc,

Cluj-Napoca etc., cu piesele *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais și *Maialul* (*Majális*) de Csurka István.

Opera lui Beaumarchais, în care Napoleon vedea „revoluția în acțiune”, este într-adevăr, o revoluție, mai ales prin modul în care înnoiește mijloacele de expresie ale comediei moderne, prin acțiunea vie și dialogul scilpitor, prin lovitura de teatru. Regizorul Orbán Tibor a ales, în realizarea spectacolului, modalitatea mai sobră, de reliefare a ideilor conținute de text, neglijând accentul comic. Astfel, Figaro (Horváth Laszló) nu mai este un „fac-totum” abil, ci un om care-și înfruntă cu hotărâre stăpînul, Almaviva (Vitai András) își urzește cu o rațiune rece planurile, iar gelozia se transformă în furie oară ; Cherubino (Kuna Karoly) devine un caz patologic de obsesie sexuală ; Suzanne (Pataki Erzs) își urmărește lucid răzbunarea ; Contesa (Horváth Ibolya) este sfîșiată de contradicții etc. În aceeași notă, Losonczy Ariel, Czeglédi Sandor, Orosz Klári, Vajda Károly, Éltés Kond, Arva László, Dévai Péter, Haromszeki Péter și, cu un plus de umor, Bakody Jozsef și Toth Titus, care completează distribuția. Funcționale, decorurile lui Neogrady Antal, originale, costumele concepute de Hruby Mária. Se poate contesta concepția creatorilor spectacolului, dar trebuie să subliniem consecvența cu care ea a fost urmărită.

Fără îndoială că, astăzi, Csurka István este unul dintre cei mai importanți dramaturgi din Ungaria. Acest *Maial* o dovedește încă o dată, prin curajul cu care abordează o temă dificilă, prin arhitectura neobișnuită a piesei, prin replica de înaltă valoare literară. Prezentînd cazul unui scriitor a cărui înclinație pentru alcoolism reprezintă o lentă sinucidere, autorul face o crudă, dar foarte sinceră radiografie a categoriei dezrădăcinaților, care, în pofida climatului de umanism socialist, nu au forța de a-și trăi viața.

Distribuția asigură ținuta spectacolului — de la umorul amar al lui Szoboszlai Sandor (Marhás) la forța și eleganța lui Jászai László (Vámos) ; de la farmecul personal al lui Takács Katalin (Cîntăreața mută) la sinceritatea brutală a lui Dobos Ildiko (Fügedin) ; de la tragismul lui Görbe Nora (Jolt) la sobrietatea artistice emerite Rutkay Mária (Bătrîna). Este și meritul regizorului Horvai István, de la budapestanul „Vigszínház”, ajutat de nu mai puțin remarcabilul scenograf Fehér Miklos, de la același teatru, care, invitați să realizeze acest spectacol la Veszprém, au găsit mijloacele de a pune în valoare un text deosebit.

Publicul din țara noastră a primit cu multă căldură spectacolele.

Mihai CRIȘAN



## NEW-YORK-UL PE SCENĂ

Imense reclame luminoase, panouri publicitare pe înălțimea a zece etaje. săli de sute sau chiar mii de locuri, nume de actori (sau doar de *star-uri*) notorii, scinteind, în zeci de culori, în noaptea americană... Peisajul obișnuit al Broadway-ului, „Wall Street-ul spectacolului newyorkez”, acel spațiu de câteva hectare dintre Strada 42 și Strada 46, în care ființează treizeci și șase de teatre. În 1970 — 6,1 milioane de spectatori, în 1979 — 10 milioane... Cifre, cifre, cifre... Pe Broadway, totul se exprimă în cifre: fericirea (adică, succesul de cassă), disperarea (adică, o serie prea scurtă de reprezentății), speranța (adică, *n* mii de dolari în plus). Nici nu e de mirare; aici, teatrul este o afacere ca oricare alta! Industria teatrală are, ca și cea a oțelului sau a automobilului, propriile „case domnitoare”. Dacă există concernul Ford, de ce n-ar exista și concernul Gerard Schoenfeld? Sau „fenomenul Joseph Papp”? Cine sînt aceștia? Nimeni alții decît producătorii giganticeleor „succese” de pe Broadway, în majoritate — musicaluri. Care, însă, reclamă la fel de gigantice cheltuieli. De pildă: un musical „mare” (căci totul este cu griji clasat și etichetat, ca în orice contabilitate care se respectă), un musical „mare”, deci, costă de milion și jumătate de dolari, unul „mic” — 800.000, iar „o piesă” — între 350.000 și 750.000, după numărul actorilor. Cam mult, e drept!

Dar esențialul este să-ți asumi minimum de riscuri. Cum? Foarte simplu! Mai întâi, se caută un *angel* (adică, îngeraș), un financiar care să fie dispus să avanseze banii. În general, se găsește, dar și îngerașul, la rîndul lui, dovedește maximum de prudență; el dă doar o parte din bani, iar restul... se adună prin subscripție publică. Un mic anunț în „New York Times” („dați un dolar pentru musical”), și viitorii spectatori, înainte de a-și lăsa banii la cassă, se execută prompt pentru gloria teatrului. Bineînțeles, doar îi vor vedea și auzi (*in alphabetical order*) pe Ingrid Bergman, Richard Burton, John Gielgud, Katharine Hepburn, Liza Minelli... În ce, însă? De pildă, în *Sweeney Todd*, un musical despre un bărbier londonez din secolul trecut, care tăia nu părul, ci beregata clienților săi. Sau, în *Elephant Man*, istoria vieții unui om care trage la cîntar vreo 3—4 chintale. Sau, în *Whose life is it anyway?*, o piesă despre paralizicii incurabili... Acestea sînt montările de imens succes, care costă sute de mii de dolari și aduc încasări de milioane!... Ce se întîmplă însă, cînd, totuși, afișul „nu ține”? Logic: se suspendă spectacolul! O afacere care nu „face” bani, nu mai e o afacere. Or, Broadway-ul este, declarat, o afacere.

Bine, se va spune, dar există și off-Broadway-ul, un număr de teatre din afara „bulevardului teatrului”, contestatate în raport cu industria spectacolului. Ce face off-Broadway-ul? Nimic altceva decît că aspiră — și asta, de cîțiva ani încoace —

să nu mai fie „off”. Și, cum „boss”-ii sînt inventivi și practici, s-a găsit și soluția care să convină ambelor părți; teatrele din afara Broadway-ului montează acum piese mai mult sau mai puțin cuminiți, care sã aibă șansa de a fi preluate de scenele din „cartel”. Mai puține riscuri și mai mulți bani pentru toată lumea.

Unica speranță pare să fi rămas off-off-Broadway-ul, „avangarda teatrului newyorkez”! Aici luptă pe baricadele artei doi „veterani”: Ellen Stewart, cu celebrul ei teatru-cafenea „La Mamma”, unde se reunesc artiști — pictori, muzicieni, literați, oameni de teatru — din toată lumea (se joacă, de pildă, *Hamlet* în limba coreeană), și Al Carmines, directorul lui Judson Poet's Theatre, unde vin adesea să lucreze Joseph Chaikin și Sam Shepard. Mai tinerii corifei ai off-off-Broadway-ului (Andrei Șerban este unul dintre cei mai marcanți) încearcă, în permanență, să găsească noi posibilități de revitalizare a artei teatrale. Nu întotdeauna cu succes, dar mereu cu înflăcărare. Aici, teatrul a rămas, încă, „o continuă aventură”. Din păcate, se pare, de prea mică rezonanță...

(După „Le Monde Di-  
manche”)

## TÎNĂRUL TEATRU FINLANDEZ

Teatrul finlandez este un teatru tînăr, un teatru în care se îmbină — atitudine specifică tinereții — setea de nou și proaspăt, înflăcărarea contestatară, cu atracția irepresibilă

față de tradiție. Este caracteristica ce definește stilul celor mai valoroși oameni de teatru ai Finlandei de azi. Printre aceștia, un dramaturg și un regizor : Jussi Kylätasku și Jouko Turkka.

Primul (născut în 1943), laureat al Premiului de Stat în 1970, este autorul unui text de mare succes — *Runar și Kyllikki*, a cărui premieră a avut loc în 1975, la Teatrul Municipal din Helsinki, piesă jucată, în prezent, pe nouă scene finlandeze din provincie, dar și la Teatrul Municipal din Stockholm. Scrisă în stilul baladelor populare finice, piesa pornește de la un caz real (un dublu omor care a zguduit opinia publică din Finlanda prin anii '50), infierînd dogmele și prejudecățile religioase și morale — emanații ale filistinismului burghez din secolul trecut —, care marchează încă, uneori tragic, destinele unor oameni.

Cel de-al doilea (născut în 1942) este astăzi directorul adjunct și regizorul principal al Teatrului Municipal din Helsinki. Preocupat îndeosebi de dramaturgia autohtonă, Turkka este autorul montării *Fecioara înțeleaptă* de Maiju Lassila, operă clasică a teatrului finlandez, care — în viziunea revoluționară a regizorului — a reperat un imens succes de public și de critică. Adept al unei regii dinamice, în stilul montajului cinematografic, Jouko Turkka face din spectacolele sale adevărate rechizitorii la adresa ipocriziei și suficienței mic-burgheze, a puritanismului și falsei morale eclesiastice.

Încercarea de forjare a unei personalități proprii, distincte, nu a întârziat să aducă teatrului finlandez

recunoașterea internațională. Premiile obținute la diverse manifestări culturale europene, turneele tot mai numeroase, montarea unor texte dramatice finlandeze în alte țări sint mărturii elocvente în acest sens. În teatrul finlandez, tinerețea se transformă, vizibil, în maturitate artistică.

(După „News from the Finnish Theatre“)

## ÎNTÎLNIRILE TEATRALE DIN BERLINUL DE VEST

După toate aparențele, „noua haină“ în care s-a prezentat, în 1980, „Berliner Theatertreffen“ (Întîlnirile teatrale din Berlinul de vest) n-a avut o „linie“ prea inspirată. I-a dăunat lărgimea : la baza selecției spectacolelor invitate nu a stat, ca pînă acum, numai criteriul regiei, ci și categoriile de „piesă“, „actori“, „condiții de muncă“ etc. Rezultatul : un aspect eteroclit (sau pestriț) al festivalului. Astfel, au putut fi văzute : Teatrul de balet din Wuppertal, al Pinei Bausch, care a prezentat un spectacol... acvatic, intitulat *Arii* — pe fondul muzical al unor arii interpretate de Beniamino Gigli, un grup de dansatori evoluează într-un bazin cu apă, evocînd mecanisme și relații sociale, sentimente, stări de spirit —, un spectacol cam lung, dar cu momente de adevărată splendoare plastică ; Teatrul din Bo-

chum, cu *Dragă Georg* de Thomas Brasch (regia : Manfred Karge și Matthias Langhoff, din R. D. Germană) și cu *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, în viziunea lui B. K. Tragelehn (din R. D. Germană) care transformă piesa într-o alegorie a realității actuale din Germania occidentală, ceea ce nu exclude însă apariția unui personaj care se plimbă, gol, printre spectatori ; în sfîrșit, Théâtre du Soleil din Paris, cu *Mefisto* de Ariane Mnouchkine, dramatizare a cărții „Mefisto“. Romanul unei cariere“ de Klaus Mann, carte interzisă în R. F. Germania, pentru că „prejudiciază memoriei unui dispărut“ : Gustaf Gründgens (cumnatul romancierului), actor devenit directorul general al Teatrului de Stat, în timpul regimului nazist... ; montare de mare anvergură (durata : 4 ore și jumătate), dar inegală calitativ. Și, cam atît.

Dezamăgirea stîrnită de „Theatertreffen“ a fost atît de mare, încît „sapte oameni furioși“, în frunte cu Claus Peymann, directorul Teatrului din Bochum, au cerut, pentru viitor, suprimarea juriului alcătuit din critici și înlocuirea lui cu un director de festival, care să se consulte, în legătură cu selecția spectacolelor, numai cu practicienii ai teatrului și cu cel mult (!) un critic. În caz de refuz, se „amenință“ cu crearea unui contra-festival la Köln, München sau Hamburg. Deocamdată... *su-spense* !

(După „La Tribune de l'Allemagne“)



TINEREȚEA LUI MOROMETE

piesă în două acte  
de MARIN PREDĂ

. p. 32

ANCA OVANEZ-DOROȘENCO : O precizare . . . p. 114

CRONICA DRAMATICĂ

Semnează : MARGARETA BĂRBUȚĂ, AL. CĂLI-  
NESCU, DUMITRU CHIRILĂ, MIHAI CRI-  
ȘAN, VALERIA DUCEA, VALENTIN DUMI-  
TRESCU, ALICE GEORGESCU, DINU KIVU,  
VIRGIL MUNTEANU, ȘTEFAN OPREA, CON-  
STANTIN PARASCHIVESCU, CONSTANTIN  
RADU-MARIA, TEODOR SUGĂR, PAUL TU-  
TUNGIU, MIHAI VASILIU . . . . . p. 116

TELEX-„TEATRUL“ . . . . . p. 131, 133, 152

CONSTANTIN RADU-MARIA : Teatrul TV . . . . . p. 153

CRISTINA DUMITRESCU : Teatrul radiofonic . . . . . p. 154

MIRCEA DEAC : Arta scenografiei . . . . . p. 155

I. N. : Mic dicționar folcloric . . . . . p. 157

MIHAI RĂDULESCU : O tropică a comportamentu-  
lui nonverbal în două spectacole pirandelliene p. 158

N. CARANDINO, IONUȚ NICULESCU : Centenar  
Tănase . . . . . p. 161

FLORIAN POTRA : Din nou despre raportul perso-  
nalitate/creativitate . . . . . p. 164

DAN JITIĂNU : O problemă actuală : eficiența eco-  
nomică în teatru . . . . . p. 166

MUZICĂ

Semnează : VIOREL COSMA, LUMINIȚA VARTO-  
LOMEI . . . . . p. 168

★

STAN VLAD : Spectacolele de la... miezul nopții . . . p. 170

CARTEA DE TEATRU

ȘTEFAN CAZIMIR : „Elemente de caragialeologie“  
de Valentin Silvestru . . . . . p. 171

IONUȚ NICULESCU : „Ion Iancovescu“ de Ioan  
Massoff . . . . . p. 172

CAROL ISAC : „Antract“ de N. Barbu . . . . . p. 172

PREZENȚE TEATRALE ROMĂNEȘTI PESTE HO-  
TARE . . . . . p. 174

SCHIMBURI CULTURALE

DINU KIVU : Zilele culturii cehoslovace . . . . . p. 177

FLORIN TORNEA : Zilele culturii R.F.G. . . . . p. 178

VALERIA DUCEA, PAUL CORNEL CHITIC : Zilele  
Varșoviei . . . . . p. 181

OASPEȚI STRĂINI DESPRE TEATRUL ROMĂ-  
NESC . . . . . p. 183

TURNEE DE PESTE HOTARE

Teatrul Național Academic de Operă și Balet din  
Sofia ; La Compagnia Stabile del Teatro a  
l'Avogaria ; Balerinii englezi Maina Gielgud  
și Jonathan Kelly ; „Bateleurs-2000“ ; Teatrul  
de animație din Setubal ; Teatrul „Juliusz  
Osterwa“ din Lublin ; Teatrul „Petofi Sándor“  
din Veszprem . . . . . p. 185

MERIDIANE . . . . . p. 191

Foto : Ileana Muncaciu

REDAȚIA ȘI ADMI-  
NISTRAȚIA  
Str. Constantin Mille  
nr. 5—7

Tel : 14.35.88 și 14.35.58



I. P. Informația c. 2457

44 200

Lei 14



**MIHAI PĂLĂDESCU :**

„Nu e uimitor lucru să stau aici, cu dumneata de vorbă, în vreme ce mintea mea cutreieră pe o mie de cărări în același timp...?”

(Sganarelle, *Don Juan* de Molière)