

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

SĂRBĂTOAREA ÎNTREGULUI POPOR

Festivalul național „Cântarea României”

TEATRUL
DE LA POARTA UZINEI

București • Constanța • Lugoj

COLOCVILE
REVISTEI „TEATRUL”

STAGIUNEA
în dezbateră criticilor

HORIA
LOVINESCU,
un interviu

▲
RADU
BELIGAN,
*chipuri
scenice*

▼
AURELIU
MANEA,
*spectacol
imaginar*

2
piese
într-un
act,

2
autori
prezențați
de
Cenacul
dramaturgilor

► MIRCEA SĂNDULESCU

► EUGEN ȘERBĂNESCU

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

Redactor-șef

RADU POPESCU

Redactori-șefi adjuncți

FLORIN TORNEA

THEODOR MĂNESCU

Din MESAJUL DE ANUL NOU, adresat întregului nostru popor, la posturile de radio și televiziune, de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU	p. 1
* * * Sărbătoarea întregului popor	p. 2
Telegrame adresate tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România	p. 4

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

REP.: Consfătuirea pe țară a teatrelor populare și muncitorești	p. 6
DAN WEIL: Teatrul de la poarta uzinei	p. 7
C.R.-M.: „Ploaia din noaptea de vară“ de Liviu Gheorghiu, la Teatrul Muncitoresc Pipera	p. 8
STAN VLAD: Constanța — Primul teatru muncitoresc	p. 10
S.V.: Lugoj — Un teatru popular cu tradiție	p. 12

La aniversarea Poetului

V. MÎNDRA: Eminescu și demnitatea criticii teatrale	p. 14
---	-------

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

IONUȚ NICULESCU: Morala istoriei în piesele lui Ion Brad	p. 16
--	-------

COLOCVIILE REVISTEI „TEATRUL“

2. Stagiunea, în dezbaterea criticilor	p. 18
--	-------

FOTOTECA „TEATRUL“ PREZINTĂ O GALERIE DE MARI ACTORI ROMÂNI

RADU BELIGAN, chipuri scenice	p. 36
-------------------------------	-------



PAUL TUTUNGIU: O convorbire cu Horia Lovinescu	p. 40
--	-------

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU: Unde ești, nene Iancule?	p. 49
---	-------



PAUL TUTUNGIU: Premii de dramaturgie pe anul 1979	p. 50
---	-------

OPINII DE REGIZOR

AURELIU MANEA: Spectacol imaginar — „Cășă-toria“	p. 53
--	-------



I.N.: „RAMPA“, acum 50 de ani (ianuarie 1931)	p. 54
---	-------

CENTENAR

IONUȚ NICULESCU: Ion Minulescu	p. 55
--------------------------------	-------



CRONICA DRAMATICĂ. Prefață. „Mormîntul călărețului avar“, „Jolly-Joker“ (Teatrul Drama-	
---	--

Mult stimate și iubite tovarășe NICOLAE CEAUȘESCU,

În aceste zile de ianuarie, scriitorii din patria noastră, români, maghiari, germani, sirbi și de alte naționalități, mai uniți ca oricând în jurul Partidului Comunist Român și al secretarului său general, participă cu fierbinte însuflețire la marea sărbătoare a anive:sării dumneavoastră.

Creator al României moderne, ați înfăptuit cadrul optim, profund democratic, pentru această înaltă zidire, urmărind să se făurească în această țară de oameni harnici și înzestrați o societate liberă, înaripată de idealurile nobile ale socialismului și comunismului.

Alături de ceilalți constructori ai lumii noi, slujitorii condeiului s-au angajat cu trup și suflet în opera de făurire a unor bunuri spirituale cu o capacitate crescîndă de influențare partinică, umanist revoluționară a cititorilor. În aceste roade ale eforturilor noastre vibrează îndemnul pe care ni le-ați adresat în atîtea rînduri.

Programul profund însuflețitor făurit sub directa dumneavoastră îndrumare și adoptat de Congresul al XII-lea al partidului, indicațiile prețioase pe care le-ați dat la ultimele plene ale Comitetului Central și la recente întâlniri cu oamenii muncii, au fost îmbrățișate cu căldură și răspundere, pe măsura talentului și a puterii de muncă, de inimile tuturor scriitorilor. De aceea, la această zi aniversară, înscrisă cu litere de aur în marea carte a istoriei noastre, vă facem cea mai fierbinte mărturisire de devotament revoluționar, asigurîndu-vă că vom urma partidul, pe dumneavoastră personal, în tot ceea ce veți întreprinde în noul cincinal, menit să înalțe România tot mai sus, pe treptele unei civilizații închinată bunăstării și fericirii oamenilor.

Vă rugăm, mult stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, să primiți cele mai sincere urări de sănătate și viață lungă, pentru a conduce poporul român spre noi victorii în construirea socialismului pe pămîntul strămoșesc.

Să ne trăiți întru mulți ani fericiți !

CONSILIUL UNIUNII SCRITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Mult stimate și iubite tovarășe NICOLAE CEAUȘESCU,

Sărbătorindu-vă astăzi întreaga țară, pe dumneavoastră, ilustru conducător al partidului și al României socialiste, de numele căruia sînt legate istoricele înfăptuiri în opera de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate, al cărei ctitor sinteți, creatorii din domeniul teatrului și muzicii vă adresează, din inimă și cu profundă emoție, urări pline de respect și de recunoștință pentru neobosită dumneavoastră activitate revoluționară, pusă în slujba fericirii și bunăstării poporului nostru, a libertății și independenței patriei. Vă dorim tinerețe în continuarea anilor ce vin, putere de muncă, viață lungă și sănătate pentru împlinirea năzuințelor eroice și luminoase ce vă animă, ca prim cetățean al României, distins conducător, personalitate politică admirată în întreaga lume. Oamenii din breasla teatrului și a muzicii vă sînt profund recunoscători și își exprimă și eu acest prilej gratitudinea pentru ocrotirea ce le-o arătați, pentru îndemnul adresat cu privire la dezvoltarea creației artistice, în spiritul revoluționar ce caracterizează personalitatea dumneavoastră uriașă, izvorită din permanența poporului român. Marile adevăruri despre arte și destinul lor în societate pun în valoare adîncă dumneavoastră sensibilitate, nobilele convingeri ce îmbogățesc gîndirea timpului nostru.

V-ați adresat nouă în nenumărate rînduri, și de fiecare dată, cerințele puse în fața noastră ne-au mobilizat în afirmarea unei arte care să slujească frumosul, binele și adevărul.

Îngăduiți-ne ca astăzi, cu prilejul aniversării zilei dumneavoastră de naștere, să ne alăturăm fierbinților urări pe care vi le adresează țara, să vă dorim ani mulți și fericiți, spre binele patriei, al fiilor și fiicelor ei, care vă înconjoară cu dragoste nemărginită.

CONSILIUL DE CONDUCERE AL ASOCIAȚIEI
OAMENILOR DE ARTĂ DIN INSTITUȚIILE
TEATRALE ȘI MUZICALE

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

La jumătatea lunii decembrie, a avut loc Consfătuirea pe țară a teatrelor populare și muncitorești, organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste și de Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor. La această consfătuire, care a avut ca principal obiectiv analiza stagiunii 1979—1980 a teatrelor de amatori și perspectivele stagiunii 1980—1981, au participat directo-

consfătuirii, au fost prezentate următoarele referate: „Profilul repertorial al teatrelor muncitorești” (Eugen Crăiniceanu, metodist la Centrul de îndrumare a creației populare București); „Implicarea teatrului popular în activitatea metodică a studioului artistului amator” (Ilie Nemeș, directorul Teatrului popular din Mediaș); „Modalități și forme specifice de organizare a activității teatrelor populare” (Gheorghe Luchescu, directorul Teatrului popular din Lugoj).

Au prezentat expuneri tovarășii Constantin Măciucă, director adjunct în Consiliul Culturii și Educației Socialiste, care a vorbit pe larg despre dramaturgia românească contemporană și problemele specifice ale dramaturgiei ultimilor ani, și Atma Săceanu, vicepreședinte al Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al Municipiului București, care s-a referit la sprijinul acordat de teatrele profesioniste bucureștene mișcării teatrale de amatori.

Numeroșii participanți la discuții — directori de teatre populare și muncitorești, instructori, regizori și actori profesioniști — au vorbit cu exigență și răspundere, în spirit critic și autocritic, despre propria lor activitate, despre lipsurile și neîmplinirile muncii lor, despre sarcinile care le stau în față.

rii teatrelor populare și muncitorești, instructori, metodiști, dramaturgi, actori, regizori, critici, adică toți cei care, în mod permanent, într-o formă sau alta, contribuie la realizarea obiectivelor artistic-educative ale acestor formații stabile de teatru amator, cu un rol însemnat în mișcarea artistică de mase. În deschiderea consfătuirii, tovarășul Gheorghe Constantin, director în Consiliul Culturii și Educației Socialiste, a prezentat un amplu referat, în care au fost analizate repertoriile celor patruzeci de teatre populare și șaptesprezece teatre muncitorești. Au fost scoase în evidență meritele celor mai multe formații de teatru amator, care, cu exigență și spirit de răspundere, au înscris în programul lor politic-cultural piese contemporane de certă valoare din patrimoniul național sau universal. A fost subliniată calitatea deosebită a unor spectacole, care s-au bucurat de succes în cursul stagiunii trecute, întrunind un număr mare de spectatori. În același timp, au fost criticate unele formații de teatru cu un repertoriu neinteresant, lipsit de exigență, cu spectacole nesemnificative. Au fost analizate în spirit critic proiectele de repertoriu ale teatrelor populare și muncitorești, subliniindu-se preponderența pieselor contemporane originale, evidențiindu-se varietatea, bogăția, tematica, valoarea educativă a repertoriului în ansamblul său. dar apreciindu-se că proiectul poate fi îmbunătățit prin înscrierea mai multor titluri din patrimoniul universal, a căror realizare stă în puterea formațiilor artistice amatoare. În continuarea lucrărilor

În încheierea dezbaterilor a luat cuvântul tovarășul Aurel Duca, secretar al Consiliului Central al Uniunii Generale a Sindicatelor, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, care a subliniat caracterul rodnic al consfătuirii, spiritul de înaltă responsabilitate al participanților. Vorbitorul a trecut în revistă activitatea teatrelor muncitorești și teatrelor populare, de la încheierea ediției a doua a Festivalului național „Cîntarea României” pînă în prezent, și a subliniat valoarea realizărilor, stabilind jaloanele stagiunii aflate în plină desfășurare, în lumina obiectivelor generale ale muncii politico-educative. Referindu-se la faptul că nu toate teatrele populare și muncitorești se bucură de sprijinul artiștilor profesioniști în mai buna pregătire a spectacolelor, vorbitorul a făcut apel la instituțiile de spectacol profesioniste, să-și intensifice eforturile în îndrumarea echipelor amatoare, astfel ca apropiatele etape ale Festivalului național „Cîntarea României” să găsească teatrele populare pregătite la nivelul posibilităților lor și al exigențelor publicului, în vederea obținerii unui mai înalt grad de eficiență politico-educativă.

Rep.

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

Însemnările de mai jos, rezultat al unei anchete prin câteva teatre muncitorești bucureștene, încearcă semnalarea anumitor aspecte, specifice activității acestora. Succesele și neîmplinirile sînt produsul impactului dintre un entuziasm și un cadru organizatoric ; ne vom ocupa acum de acesta din urmă.

una în premieră absolută) de Dumitru Solomon, reunite sub titlul *Vinzări-cum-părări*, constituie, fără îndoială, un eveniment, și aceasta nu numai în aria teatrului jucat de amatori. Nu se întimplă, prea adesea, ca autorul unor piese reprezentate în mai multe colțuri ale lumii să dea „pe mîna amatorilor” un text nou-nouț — și încă mai rar se înîmplă

TEATRUL de la poarta UZINEI

Teatrul muncitoresc al Întreprinderii de Confecții și Tricotaje București funcționează în localul clubului, o clădire spațioasă și modernă, situată în imediata apropiere a fabricii, însă în afara ei ; avantajul unei asemenea poziții constă în aceea că ea permite și accesul publicului din zona limitrofă. Importanța amplasării optime a unui teatru nu mai trebuie demonstrată. Am amintit acest prim element deoarece, așa cum vom avea ocazia să constatăm mai târziu, așezarea unor recent înființate teatre muncitorești le face, dintru început, prea puțin accesibile, fie pentru că sînt situate chiar pe teritoriul unor uzine, unde nu are acces decît personalul respectiv, fie pentru că se află la marginea orașului, cu fața îndreptată spre lanurile de porumb, în locuri unde, ce-i drept, va ajunge odată și orașul. Dar să nu anticipăm...

Teatrul I.C.T.B. este atent îndrumat, sub aspect material și tehnic-artistic, de către Teatrul Național. Cel de-al treilea spectacol al trupei a fost realizat sub conducerea artistică a regizoarei Lia Niculescu. Dar nu numai în această prezentă a constat patronajul mării scene a Capitalei. Am înțeles, din convorbirea pe care am avut-o cu membrii trupei, că asistența Naționalului s-a făcut simțită în permanență, de la furnizarea proiectoarelor, la contactele frecvente ale actorilor amatori cu profesioniștii de la Național, și la supervizarea spectacolelor, de către directorul Radu Beligan.

Am urmărit spectacolul Liei Niculescu ; cele șase piese într-un act (dintre care,

ca autorul (prezent, ba chiar implicat de astă dată, într-un mod plin de umor, în acțiune) să rămînă, așa cum ne-a declarat mai apoi, satisfăcut, iar sentimentul în cauză să fie împărtășit de public, așa cum am putut constata la aprinderea luminii în sală. Spre deosebire de prea destule spectacole (aparținînd amatorilor, dar nu numai lor...), orientate în direcția minimei rezistențe repertoriale, regizarea și trupa de muncitori, funcționari, ingineri și economiști de la I.C.T.B. au ales drept pretext dramatic cîteva creații deloc comode, străine rețetelor de teatru „culinar”. Interogația de mare generalitate existențială a pieselor lui D. Solomon consună cu întruparea scenică, ne-lipsită de o anume perplexitate inocentă, în persoana unor actori mai preocupați de înțelesurile ce răzbat de dincolo de cuvinte decît de perfecțiunea transmiterii lor. Cum acest fragment de articol nu vrea să fie o cronică, ne limităm la a le consemna numele, fără a omite să spunem că, de fapt, felul cum au reușit ei să se individualizeze merită o mai mare atenție ; Liliana Furdu, Mircea Romanescu, Ion Iordache, Adrian Ciucă, Dan Popovicianu, Florin Rădulescu, Zoe Olteanu, Maria Cărămidaru, Carmen Lala, aceștia sînt eroii seriei I.C.T.B. Din colaborarea cu teatrul profesionist, ei au avut de deprins multe dintre cele ce sînt numite „secrete ale meseriei” ; dar, trebuie s-o spunem, și-au însușit și anumite ticuri, automatisme ale acesteia. Este, de altfel, o problemă de interes mai larg a teatrului amator...

● Problemă ce s-a pus cu insistență în convorbirile pe care le-am avut cu mai mulți conducători ai teatrelor muncitorești.

— Trebuie ca teatrele de amatori să dubleze în vreun fel activitatea celor profesioniste, împrumutînd de la acestea titluri din repertoriu, sau maniere de interpretare? Trebuie să tindem a face din actorul amator un simili-profesionist? În ce ar consta, după dumneavoastră, diferența specifică dintre cei doi și, pe de altă parte, dintre cele două tipuri de spectacole? — au fost cîteva din întrebările formulate în cursul discuției cu MIHAELA TONITZA-IORDACHE, director adjunct artistic al Teatrului Mic, și cu D. D. NELEANU, reprezentantul aceluiași teatru pe platforma industrială „23 August”, regizor cu o vechime de treizeci de ani în munca cu amatori.

— Dacă, din punct de vedere strict estetic, teatrul jucat de amatori ar trebui să încerce a fi altceva decît cel profesionist, în practica de zi cu zi, este necesară dobîndirea aceluiași profesionalism și de către amatori, în sensul depășirii mentalității „de campanie”, a spectacolelor ocazionale — este de părere D. D. NELEANU. Felul acesta de a privi lucrurile este în „tradiția” unor echipe artistice sindicale, care se nasc, acestea, în ajunul cîte unui concurs, și mor imediat după aceea, lucrul urmînd a fi reluat de la zero, de-abia în vreo altă împrejurare similară. Astfel, acumulările sînt nule. Teatrului muncitoresc i se pretinde mult, și i se oferă puțin. Cel de la „23 August”, de exemplu, a fost ajutat materialicește în mult mai mare măsură de Teatrul Mic, decît de întreprinderile platformei industriale de care aparține: „23 August”, I.M.U.A.B., institutele de proiectări „Faur” și „Titan”, I.P.I.U. și I.C.T. În aceste condiții, spectacolele sale ar trebui să meargă în direcția unui teatru „sărac”, esențializat. Totuși, acest lucru nu este întru totul posibil. O parte a publicului muncitoresc, a tinerilor muncitori, care ar trebui să-l frecventeze, după orele de muncă, la sediul său situat în afara orașului, pe cîmp, nu este prea familiarizat nici măcar cu teatrul ușor, de divertisment. Pentru a-l ajuta să se deprîndă cu teatrul, trebuie să i se ofere un minimum de atracții exterioare — decor, costume etc. — de care să se „agățe”. Apoi, un teatru esențializat presupune actorie de înaltă clasă, care depășește posibilitățile medii ale amatorilor. Dealtfel, problema aceasta, a unui public care trebuie creat, este una dintre cele două de care ne lovim în permanență, cealaltă

fiind aceea a cadrului organizatoric. În treacăt fi: spus, cel al sindicatelor este inferior aceluia al așezămintelor culturale, aflate în subordinea Consiliului Culturii și Educației Socialiste. În această ordine de idei, aș avea de făcut cîteva propuneri. Ar trebui înființat un dispecherat municipal care să coordoneze itinerarea spectacolelor teatrelor muncitorești prin cit mai multe întreprinderi, ceea ce ar duce la diversificarea repertoriului propus publicului (trebuie ținut cont de faptul că, din cauza dificultăților inevitabile, ritmul de lucru este lent și, prin urmare, publicul dintr-o întreprindere nu poate vedea mai mult de două-trei spectacole proprii pe an). Deoarece actorii teatrului nostru muncitoresc lucrează la diferite întreprinderi de pe platforma „23 August”, iar orele lor de plecare de la lucru sînt diferite, problema repetițiilor este deosebit de spinoasă. Nu ar fi o nenorocire dacă li s-ar incuviința componenților formației de teatru a uzinei și platformei, măcar o zecime din înlesnirile făcute fotbalistilor. Vreau să subliniez că actorii noștri amatori sînt oameni cu foarte bune rezultate la locurile lor de muncă; participarea la activitatea noastră nu servește nimănui drept pretext pentru a nu se achita de obligațiile

● TEATRUL
MUNCITORESC
PIPERA

PLOAIA DIN NOAPTEA DE VARĂ

de Liviu Gheorghiu

profesionale. A existat o dată un tânăr muncitor care absenta din producție sub pretextul repetițiilor, dar el a fost exclus din trupă. Se simte nevoia unei instruirii sistematice a interpreților; aş vrea ca legătura dintre teatrele muncitoreşti şi Şcoala populară de artă să nu rămână un simplu deziderat. Trupa unui teatru muncitoresc poate asigura efectivul unei clase externe a acestei şcoli. În acest sens, se poate menţiona un pas înainte: în sectorul 3 s-a decis organizarea unui concurs de selecţie pentru recrutarea de noi interpreţi ai teatrului platformei. Aş vrea să remarc că în ultima vreme s-a îmbunătăţit şi repertoriul pe care ni-l oferă Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice al Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, prin intermediul colecţiei de teatru pentru amatori. S-au publicat piese de Teodor Mazilu, Paul Everac, Tudor Popescu, Dumitru Solomon.

— Teatrul muncitoresc al platformei „23 August” a fost înfiinţat în luna august 1979, ne informează MIHAELA TONITZA-IORDACHE. Prima premieră a avut loc în noiembrie 1979, cu piesa Anotimpul speranţei de Viorel Căcoveanu. S-au dat atunci 15 spectacole în uzine, şcoli, unităţi militare. A doua premieră a

avut loc în iunie, anul acesta, cu Concurs de frumuseţe de Tudor Popescu; a fost o premieră absolută, înaintea celeia de la Teatrul de Comedie. S-au dat numai două spectacole. De-abia în ianuarie 1981 urmează cel de-al treilea titlu de pe afişul teatrului: Bună seara, Măria de Emil Poenaru. După cum vedeţi, colectivul se află într-un impas, ale cărui cauze le-a expus, parţial D. D. Neleanu. Esenţială este, după mine, lipsa de interes din partea conducerii unor întreprinderi de pe platformă. Avem de înfruntat o anumită pasivitate generată de neînţelegerea rosturilor teatrului muncitoresc; mi s-a povestit că unul dintre actorii amatori, avind de completat un formular, şi-a menţionat activitatea de la teatrul platformei în dreptul rubricii „activitate obştească”. I s-a recomandat să nu mai glumească şi să treacă acolo ceva serios.

De ce se joacă, de regulă, piese drăş-jucate, şi care nu sînt nici valori reprezentative, şi nici măcar succese (eventuale) de casă? I-am întrebat pe ŞTEFAN GĂNESCU, conducătorul Teatrului muncitoresc, reprezentantul comitetului sindical al Centrului Naţional de Fizică de la Măgurele.

Teatrul muncitoresc Pipera, sprijinit de Teatrul „Nottara” a dat, la sfîrşitul abia trecutului an, a patra premieră din existenţa sa, prezentînd un autor dramatic care face parte din colectivul de muncă al acestei importante platforme industriale a Capitalei. Este vorba de Liviu Gheorghiu, cunoscut publicului de teatru prin montarea la TV şi Radio a piesei *Fereastra*, remarcabilă prin construcţie şi suspans dramatic, precum şi ca autor al unor scenarii de film.

Am asistat la o piesă de factură reportericească, autorul folosind flashback-ul pentru a ne dezvălui caracterul şi destinul unei tinere muncitoare. Epicul rezidă nu numai în structura piesei, dar se lasă descoperit şi la nivelul ethosului. Eroina nu face decît să-şi apere puritatea, cinstea şi omenia,

împotriva falsităţii celor din jur, pînă cînd îl înţilneşte pe cel ce o va elibera de întîmplătorul din viaţa ei (există nu numai lanţul necesităţii), ajutînd-o şi îndrumînd-o pe calea muncii oneste — pentru care, dealtfel, avea chemare —, astfel încît să-şi îndeplinească destinul cu acela al colectivului unui mare combinat industrial.

Protagonista are norocul sau vocaţia — în cazul ei, aceste două noţiuni desenează acelaşi lucru — să se îndeplinească atît profesional, cît şi matrimonial. E o poveste cu sfîrşit optimist, vîdînd credinţa autorului în capacitatea tinerei generaţii de a fi fericită. Eroina acestei poveşti tonifiante culege roadele tăriei sale de caracter.

Sub conducerea regizorală a lui Dan Dinulescu, colectivul de interpreţi

tineri, oameni ai muncii din marele combinat, a interpretat, cu dăruire şi cu reale calităţi artistice, piesa pe care, cu siguranţă, o simţeau a lor.

Citez, în ordinea preferinţei, pe Cristina Groner, care a avut naturaleţe şi deseori farmec, în rolul protagonistei, pe Octavian Berindei, pentru poziţie reuşită şi joc nuanţat, pe Viorel Ambrozic, pentru expresivitate şi căldură sufletească, pe Aurel Oancea, pentru realizarea unui tip de fanfaron simpatic.

Utili, în roluri mai dificile prin schematism sau chiar efemere, au fost Bronislav Meroniuc, Liviu Mihai, Mihaela Pîrvu, Li-gia Costovici, Mihaela Căciu şi Ion Gheorghe. Greoi, dificil de minuit şi cam naturalist conceput, decorul lui Teodor Alfan-dari.

C. R. M.

— E destul de greu să montezi o piesă care nu a fost pusă în scenă la teatrul ce te patronează, deoarece spectacolul preţinde un regizor, decoruri, costume. Cum toate acestea există deja la teatrul-tutore, cel tutelat este nevoit să importe un spectacol gata regizat, gata rumegat.

— Atunci, de ce nu propuneţi dumneavoastră titlurile care vă interesează, şi de ce nu solicitaţi ajutorul sindicatului pentru asigurarea materială a spectacolului ?

— Nu există forme administrative, pentru acordarea unui asemenea sprijin. Totuşi, cu deplasările, cel puţin cu cele în raza Capitalei, stăm, probabil, mai bine decît alte teatre muncitoreşti, deoarece putem profita de autobuzele noastre, atunci cînd transportă salariaţii la întoarcerea de la serviciu. Putem da, astfel, mai multe spectacole în diferite părţi ale oraşului. Repertoriul nostru cuprinde, la ora actuală, trei titluri : Simbătă la

„Veritas“ de M. R. Iacovan, Cadoul şi Dulapul de P. Everac. Au loc cîte trei reprezentaţii pe săptămînă şi cîte două spectacole pe lună, iar interpreţii noştri sînt oameni cu foarte bune rezultate în profesiunile lor de bază. Vrem să devenim un teatru propriu-zis al oraşului ştiinţei, Măgurele, care este departe de a fi un simplu „dormitor comun“, ca atîtea dintre noile cartiere bucureştene, slab dotate din punctul de vedere al culturii şi al petrecerii timpului liber.

Activitatea noilor teatre nu se lasă reflectată în spaţiul unui articol, cu atît mai mult cu cît este schimbătoare ; uneori în bine, alteori... Ne propunem să aducem în discuţie, pe rînd, toate noile lăcaşuri de cultură — reuşitele, avaturile, entuziasmul celor care le însuflă viaţă.

Dan WEIL

Constanţa :

Primul teatru muncitoresc

După actul de constituire, Teatrul muncitoresc al Şantierului naval Constanţa fiinţează de la 20 octombrie 1980. Înfiinţarea teatrului şi spectacolul inaugural cu piesa Tache, Ianke şi Cadir de Victor Ion Popa, în regia actorului constănţean Emil Sassu şi în scenografia Eugeniei Tărăşescu-Jianu, a fost unul dintre momentele importante ale tradiţionalei manifestări culturale-artistice „Pontica '80“ desfăşurate în cadrul Festivalului naţional „Cîntarea României“.

Actul consfinţeşte o realitate de mult ştiută : cei peste cinci mii de constructori de nave îşi cunosc echipa de teatru încă din 1950, cînd a început să prezinte primele scenete chiar în uriaşele hale de pe malul mării. Datorită iniţiativelor muncitoreşti, extinderii activităţilor culturale de masă, în 1952 s-a înfiinţat „Clubul S.N.C.“, într-o clădire din centrul oraşului, dotată, printre altele, şi cu o frumoasă sală de spectacole, cu aproape patru sute de locuri. Astăzi, clubul desfăşoară o activitate multilaterală.

— Avem acum teatrul pe care-l dorim de mult — ne spune electricianul ION DOBRE, direc-

torul clubului. Clubul dispune de bibliotecă şi de cabinete tehnice ; aici desfăşoară o rodnică activitate cercuri de creaţie literară, plastică, muzică, balet, dansuri populare, foto, precum şi un cinematograf şi un miniclub „Femina“.

Am reţinut, din datele prezentate de tînărul director al Clubului S.N.C., că acesta se autofinanţează, avînd un plan propriu de venituri şi cheltuieli, care se îndeplineşte cu succes an de an şi, în plus, creează condiţii practice pentru extinderea activităţilor culturale-artistice.

În aceste condiţii, şi Teatrul muncitoresc al S.N.C. a pornit la drum ca o unitate, de sine stătătoare, cu repertoriu bine stabilit şi cu program permanent de spectacole. Se cuvine să precizăm că noua instituţie este patronată de Teatrul Dramatic din Constanţa. Pe baza experienţei acumulate, Teatrul muncitoresc, de a cărei activitate răspunde actorul profesionist Emil Sassu, şi-a constituit un colectiv de conducere, din care fac parte şi cîţiva profesionişti, printre care şi regizorul Ion Maximilian. Teatrul Dramatic asigură regia, scenografia, decorurile, costumele,

precum: și personalul tehnic de scenă, și, desigur, ajută Teatrul muncitoresc în ce privește fixarea repertoriului și selecționarea actorilor amatori. Calitatea repertoriului și a spectacolelor are, oriunde, o însemnătate primordială, dar cu atât mai mult la Constanța — oraș în care funcționează nu mai puțin de trei teatre profesionale: dramatic, liric și de revistă.

— De fapt, mă ocup de trei ani de această echipă de actori amatori — spune actorul EMIL SAS-SU. Muncitorii de la Șantierul naval iubesc teatrul. Toate spectacolele prezentate de Teatrul Dramatic în și pentru șantier s-au bucurat de succes. Apoi, în ce privește selecționarea celor ce vor să devină actori amatori, nu am dificultăți: mereu vin la club tineri și tinere care-și exprimă dorința de a juca teatru; organizăm periodic concursuri. De mulți ani, există un nucleu stabil, format din oameni dăruți cu talent pentru scenă.

Unul dintre cei mai cunoscuți este tehnologul Nicolae Chirilov, de peste un deceniu animatorul activității teatrale de amatori de pe șantier.

— Iubesc mult teatrul — mărturisește NICOLAE CHIRILOV — și orice clipă de răgaz o folosesc citind dramaturgie, văzând spectacole și, desigur, jucînd cu însumi pe scenă. În actorii profesioniști conștanțeni am avut întotdeauna îndrumători și prieteni de nădejde. Cînd echipa noastră a devenit Teatrul muncitoresc, am socotit aceasta și ca un puternic stimul. Am ju-

cat în spectacolul inaugural cu emoția unei noi și mari răspunderi pentru ridicarea pe o treaptă superioară a tot ceea ce făcusem pînă atunci. Sintem un colectiv tînăr, dar entuziast, avem dorința de a ne perfecționa și avem de la cine învăța. Sint convins că de teatrul nostru se va vorbi deseori, că va deveni cunoscut și apreciat.

Din colectiv mai fac parte: tehnicianul Gelu Ciobanu, tehnologul Paul Burtăa, electricianul Vasile Luca, sudorul Marin Tudor, sudorița Elena Semeniciu, merceologul Albert Ioan, operatorul Constantin Cumpănă, funcționara Emilia Georgescu, Dumitru Trandafir și mulți alții. Vasile Luca semnează și ca asistent de regie la spectacolul Tache, Ianke și Cadir, fiind un real ajutor pentru regizor.

La întrebarea: „Ce preocupări are în prezent Teatrul muncitoresc?“, EMIL SAS-SU răspunde:

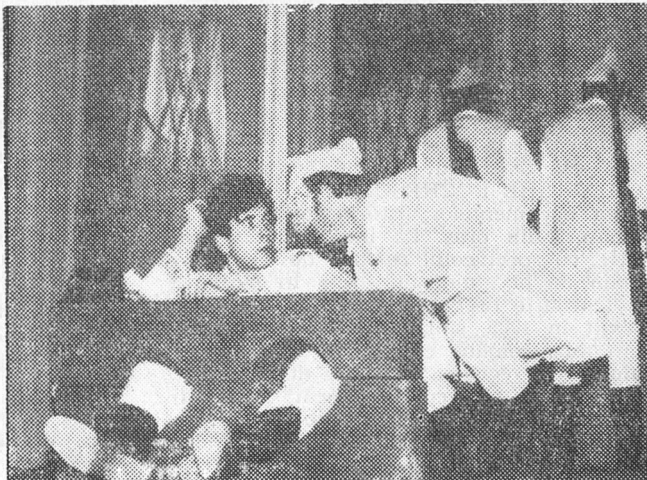
— Ne propunem să prezentăm patru spectacole pe lună la sediu și alte cîteva în deplasare, în unități și comune din municipiu și județ. Am și dat spectacole în comuna Băneasa, la Sanatoriul de la Agigea, la Medgidia — în schimb cu teatrul de amatori de acolo. Avem în pregătire două noi premiere: 4—0 pentru noi de H. Nicolaide și Un băiat de nădejde de Nicuță Tănase și Virgil Stoenescu. În dorința de a avea piese de teatru inspirate din realitățile șantierului, ne-am propus să antrenăm în activitatea noastră dramaturgi conștanțeni, printre care Ion Coja, Sebastian Popescu, Ion Maximilian, Hristu Limona.

Stan VLAD

FOTOCRONICA

TEATRUL POPULAR DIN BUZĂU

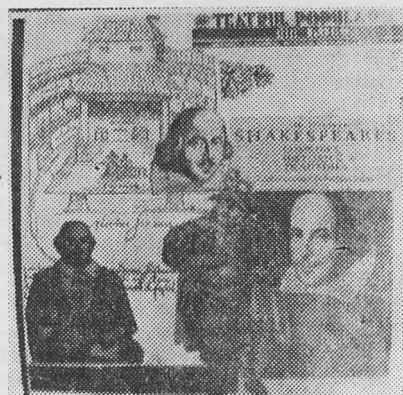
Scenă din spectacolul
„Snoave cu măști“
de Virgil Puicea
și Ion Lucian





Afiș și program editate de teatru

Lugoj :



Un teatru popular cu tradiție

Teatrul popular din Lugoj are o carte de vizită impresionantă : distincții la toate competițiile artistice la care a participat — la loc de cinste, premiile întâi și titlurile de laureat la primele două ediții ale Festivalului național „Cîntarea României“, diploma de onoare a Festivalului jubiliar „Jirasek“ din Cehoslovacia, diplomă de merit în turneele efectuate în Iugoslavia etc., etc. Pe frontispiciul său se află și o înaltă decorație, Ordinul „Meritul cultural“ cl. I, acordat de Consiliul de Stat. Puține colective artistice se pot mîndri cu un asemenea palmares. La toate acestea se adaugă recunoașterea plină de simpatie pe care i-o acordă publicul lugojan.

Cei ce fac astăzi faima Teatrului popular continuă, cu demnitate și perseverență, o tradiție : mișcare teatrală există la Lugoj încă din veacul trecut. Împreună cu directorul teatrului, profesorul GHEORGHE LUCESCU, am refăcut, pe baza documentelor, istoria teatrului de amatori din oraș. Ea începe la 10 mai 1841, cu spectacolul realizat de elevii români de la gimnaziul local. În ianuarie și februarie 1847, pe scena teatrului, construit în 1835, sînt prezentate spectacole în limba română cu piesele **Pădurea Sibiului** și **Preciiosa**. Începînd din deceniul al șaptelea al secolului trecut, la Lugoj își desfășoară activitatea trupa lui G. A. Petculescu, care prezintă și piese ale lui Vasile Alecsandri.

Odată cu începutul secolului al XX-lea, ia ființă Societatea pentru fond de teatru românesc. După primul război mondial, „Asociațiunea română de teatru **Thalia**“ desfășoară o activitate deosebit de rodnică, atît pe linia organizării de spectacole ale artiștilor amatori, cit și în ce privește creația dramatică originală. În decurs de zece ani, Asociațiunea a tipărit, în colecții proprii, aproape trei sute de piese într-un act. În acest timp, s-au jucat piesele **Năpasta** de Caragiale, **Nuntă țărănească** și **Arvinte** și **Pepelea** de Alecsandri, **Mitică Popescu** de Camil Petrescu și multe alte opere din dramaturgia românească.

În viața spirituală a orașului, Teatrul popular este o prezență activă. În ultimii ani, au fost reprezentate piesele **Montserrat** de Emmanuel Roblès, **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu, **Doamna ministru** de Branislav Nușici, **Epoletii invizibili** de Silvia Andreescu și Theodor Mănescu, **Sosesc deseară** de Tudor Mușatescu, **Focurile** de Magda Isanos și Eusebiu Camilar, **Precupeța** de G. Ostafi, **Broadway-melody 1492** de Jura Soyfer, **Să nu-ți faci prăvălie cu scară** de Eugen Barbu, **Ultima oră** de Mihail Sebastian, **Siciliana** și **Adam și Eva** de Aurel Baranga, **Mi se pare romantic** de Radu Coșasu, **Mătrăguna** de Niccolò Machiavelli, **Passacaglia** de Titus Popovici.

La prima ediție a Festivalului național „Cîntarea României“, artiștii amatori din Lugoj au prezentat **Un om, o scenă și un steag** de Dan Radu Ionescu, regizor timișorean. Autor, regizor și scenograf, Dan Radu Ionescu a realizat o emoționantă evocare a figurii lui George Augustin Petculescu, întemeietor al primului teatru în limba română pe aceste meleaguri. La cea de-a doua ediție a aceluiași Festival, în 1979, Teatrul popular a prezentat **Acolo, la marginea țării** în '44, în regia lui Horia Ionescu, obținînd al doilea titlu de laureat și premiul întîii pe țară, iar actorul amator Ioan Schäffer a fost distins pentru interpretare.

În stagiunea 1980—1981, artiștii amatori lugoieni oferă publicului spectacole de ținută: **Ștafeta nevăzută** de Paul Everac (regia, Dan Radu Ionescu), **Nevestele vesele din Windsor** de Shakespeare, și **Mielul turbat** de Aurel Baranga. Totodată, ei se pregătesc pentru cea de-a treia ediție a Festivalului național „Cîntarea României“. „Cele două titluri de laureat, ca și recunoașterea activității noastre de către public și specialiști, ne stimulează și ne obligă la mereu mai mult — ne spune directorul teatrului, prof. Gh. Luchescu. Pentru „Cîntarea României“, pregătim spectacolul cu piesa **Un loc pe terasă de Mihai Ispirescu**, în regia lui Horia Ionescu și scenografia lui Dan Radu Ionescu. Un loc pe terasă este o comedie satirică ce-și propune să dezbată probleme de etică deosebit de importante în perioada actuală“.

Cel mai tînăr actor din echipă are 21 de ani, iar cel mai vîrstnic, 81; unii activează de peste trei decenii, alții au venit în acest an. Îi vom numi, în ordine alfabetică: George Angelescu — metodist la Casa de Cultură „Ion Vidu“; Elena Anghel — telefonistă; Maria Bacău — profesoară; Angelica Barbu — oficianță P.T.T.R.; Constantin Bălan — tehnician; Nicolae Bălțeanu — cofetar; Victor Brînda — chimist; Horia Brudiu — economist; Ioan Cojocaru — folclorist; Florin Ernescu — profesor; Fădor Dragoș — lăcătuș; Eugen Gangan — ceferist; Vasile Gangan — pensionar; Lucreția Ghiura — educatoare; Constantin Ilie — economist; Ovidiu Lăzărescu — medic; Jana Lucaci — casnică; Zeno Maghețiu — profesor; Ivan Maleta — mecanic; Iosif Netzer — electrician; Dumitru Popescu — economist; Ioan Schäffer — textilist; Val Sprinceană — instructor la Casa de Cultură; Iarmila Șincovici — funcionară; Alexandru Virdaru — tehnician; Sabina Zotica — profesoară.

Pe toți i-am văzut jucînd și i-am aplaudat; cu unii dintre ei, am stat mai mult de vorbă. Val Sprinceană este cel mai

vechi în echipă. „La finala primei ediții a Festivalului național „Cîntarea României“, în vara lui 1977, am trăit cele mai frumoase clipe din viața mea de artist amator: mai întîii, pentru că spectacolul în care jucam a obținut premiul cel mare; apoi, pentru că împlineam trei decenii de activitate închinată scenei, cu cel de-al o sută-lea rol interpretat de mine“ — spune el.

În trupă sînt doi actori cu numele Gangan — Vasile, de 81 de ani, și Eugen, fiul său, de 50. De peste trei decenii, tatăl și fiul sînt animatori ai vieții teatrale lugojene: joacă, fac regie, scriu texte, îndrumă și ajută pe alții. Eugen Gangan este și profesor la Școala populară de artă. „Ce proiecte aveți?“ — l-am întrebat. „Multe — mi-a răspuns — și toate privesc teatrul; unul îl voi realiza curînd, ceea ce-mi va aduce o mare bucurie: în trupa Teatrului popular va intra cel de-al treilea Gangan, fiul meu Marius, electronist la întreprinderea de utilaje pentru ridicat și transport. Are 21 de ani, a urmat doi ani cursurile Școlii populare de artă și în prezent joacă teatru în echipa de la C.F.R., pe care o îndrumă bunicul său, Vasile. Curînd va fi pregătit să joace și pe scena teatrului nostru popular!“

În ultimul deceniu la Teatrul popular din Lugoj au luat ființă secțiile germană și maghiară. Maturitatea artistică la care au ajuns artiștii amatori care joacă în limbile germană și maghiară, ținuta spectacolelor pe care le realizează, le asigură mari șanse în competiția care are loc în cea de-a treia ediție a Festivalului „Cîntarea României“. Secția germană, condusă de prof. Ștefan Morwick, pregătește spectacolul cu piesa **Dragoste în patru anotimpuri** de Horst Strasser, actor al Teatrului German de Stat din Timișoara, care-și exercită paralel și atribuțiile de regizor și îndrumător artistic. Actorii secției germane — printre care Klara Ispravnicu, Hans Segedy, Magdalena Segedy, Roland Sigmund — nutresc aceleași dorințe, de a-și vedea talentul și munca încununată de succes. La rîndul său, secția maghiară, condusă de prof. Maria Benczö, pune în scenă piesa **Martorul** de Fülöp Károly, în regia lui Lajos Makra, actor la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara. Atît la propriu cît și la figurat, artiștii amatori ai secției maghiare sînt în... familie: soții Maria și Lajos Benczö, Ildiko și Koloman Gergely, Eva și Szoni Vincze constituie nucleul acestei echipe.

Și pe planul activității teatrale de amatori, românii, germanii și maghiarii din Lugoj trăiesc în bună înțelegere și frățietate, alcătuiind un colectiv harnic și armonios.

S. V.

■ V. MÎNDRA

Eminescu și demnitatea criticii teatrale

(Note de lectură)

Apariția volumului IX al ediției critice Eminescu * atestă nu numai un înalt nivel de muncă filologică. Importanța continuării eforturilor lui Perpessicius, de către o nouă echipă, condusă de Petru Creția, stă mai cu seamă în găsirea unei metodologii, care, ducând foarte departe acribia, asigură totodată un etalaj al textelor, accesibil cititorului. Editorii prozei eminesciene (vol. VII) și, acum, ai publicisticii din prima perioadă (1870—1877), au continuat munca devotată și scrupuloasă a înaintașului, asigurând o inteligibilitate continuă a relației dintre textele de bază și aparatul critic.

Cum, în această etapă dintii a jurnalisticii lui Eminescu, sînt cuprinse multe dintre articolele și cronicile sale teatrale, ni se oferă încă un prilej de a comenta ideile poetului cu privire la dramă și spectacol. Nu credem că mai este cazul să reamintim sensul programatic al ziaristicii teatrolile eminesciene, începînd cu celebrul său articol din „Familia” (1870), despre „Repertoriul nostru teatral”. Despre consecvența și valoarea principală a opiniilor sale, s-a scris în repetate rînduri. Poate că nu s-a relevat, însă, îndeajuns, superba încăpăținare cu care Eminescu și-a păstrat spiritul critic, față de realitatea unei mișcări teatrale bînuite de vînturi nefaste. Departe de a predica lunatic în afara datelor conjuncturale, poetul și-a exercitat misiunea printr-o cercetare exigentă a situației de fapt. Mergînd, așadar, în întîmpinarea disponibilităților reale ale interpreților și

ale publicului, el refuza alegerea căilor celor mai ușoare. Mai cu seamă, respingea prezența în repertoriu a „dramelor de bulevard” (adică a melodramelor de tip Denney), dar și a imitațiilor superficiale după marile tragedii.

Recomandarea repetată a unor autori străini, ca Scribe sau Sardou, alé căror piese se caracterizează printr-o teatralitate temeinic clădită, indică, împreună cu alte semnalizări, o înțelegere clară a necesității de a înlocui simplistele farse „corupte”, învățînd din mers profesionalitatea teatrală și dramaturgică, într-o continuă incurajare a perspectivei dinamice. Cu alte cuvinte, muștrîndu-i pe cei care vor să sară treptele intermediare (ca Bolintineanu, în dramele sale istorice), Eminescu acceptă cu atît mai puțin „offenbachiadele”, altfel spus, ope-retistica de efect facil, cu sau fără muzică.

Aparținînd aceluși grup privilegiat care se formează, printr-o curajoasă provocare a împrejurărilor, sub egida „Junimii”, Eminescu deschide mereu alte fronturi împotriva soluțiilor minimei rezistențe, contra justificărilor de ordin „practic” care deschid calea prostului gust. Partizan febril al pătrunderii în imagistica istoriei naționale, autorul lui *Bogdan Dragoș* denunță, încă în cronicile sale de tinerete, piesele istorice fără de profunzime, în care „umbrele trecutului (...) își aduc strălucita lor esistență, coronate cu hîrtie aurită”.

În articolul din „Familia” (1870), de unde sînt extrase cuvintele mai sus citate, este — în schimb — elogiată „drama „Grigore Vodă” a lui Depărățeanu”, care izbutea, în 1864, o ridicare a acțiunii la semnificații de acuitate filozofică. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1876, comentînd piesa *Moartea lui Constantin Brîncoveanu* de Antonin Roques, Eminescu nu considera că este nepotrivit sarcasmul mînios, pen-

* M. Eminescu : Opere, IX, Publicistică 1870—1877, ediție critică îngrijită de Petru Creția (coordonator), D. Vatamaniuc, Anca Costa-Foru, Eugenia Oprescu ; Ed. Academiei R. S. România, 1980.

tru a condamna deghizarea, sub aparența inspirației patriotice, a unei drame în care „caractere nu sînt — cel puțin reale nu; căci oamenii boiți cu alb și cu negru nu însemnează caractere”... „Situajiuni născute din caractere, asemenea nu sînt”, adaugă criticul, utilizînd elementele unei estetici dramatice pe care laboriosul și informatul adnotator al ediției, D. Vata-maniuc, le pune pe seama lui Rôthscher (după cum se știe, tradus de Eminescu), dar care, împreună cu alte opinii ale poetului teatrofil, derivă și din lectura directă a „Dramaturgiei hamburgheze” (Lessing), în vreme ce anume nuanțe (cele de ordin istorist) descind din cursul despre literatura dramatică al lui August Schlegel.

În mod necesar, dialectica raporturilor dintre public și teatru îl conduce, în repetate rînduri, pe cronicarul de la „Curierul de Iași” la discutarea distanțelor dintre actualitate și repertoriu. Și, ca de obicei, față în față cu manifestările curente ale vieții teatrale, Eminescu nu pierde din vedere virtualitățile estetice ale relației dintre opera dramatică și imediatul real. Amprenta predilecțiilor junimiste iese din nou în evidență. Soliditatea acordată vârstei tinere a teatrului românesc se întemeiază, la Eminescu, pe distilarea severă a valorilor, singura capabilă să asigure dezvoltarea artei scenice și a poeziei teatrale. Prin urmare, el se va opune concesiilor care sacrifică micilor utilități ale clipei edificarea artistică, și — prin urmare — autentică forță educativă a scenei. În ampla și consistenta cronică din 20 martie 1877, depășind cu mult comentariul spectacolului curent, marele poet se ridică împotriva „șarlatanismului intelectual”, acuzînd farsele „cu aluziuni necuîncinoase”, care mutau pe scenă dihonii fără de principii, dintre grupările electorale ale epocii, atacurile triviale, mai ales. Acestei cantonări în straturile superficiale ale actualității, Eminescu îi opune idealul unei „atmosfera artistice” în care spectatorii „să poată privi c-un egal interes zugrăvirea părții eterne din om”. Ceea ce pare să-l stingherească în mod deosebit pe cronicar este conceperea teatrului ca divertisment facil. El se distanțează decis de „o parte din public, aceea căreia-i mai place un repertoriu ce nu-i dă nici de gîndit, nici de simțit”. Pe deplin convins că teatrul se înalță artistic prin cunoașterea aprofundată a lumii reale, și constatînd, în acest spirit, că actorii de comedie ai vremii dovedesc virtuozitate „mai ales cînd piesa se petrece în cercuri sociale bine cunoscute” lor, Eminescu refuză omologarea artistică a pieselor cu respirație scurtă, căci „a pune pe scenă împrejurări și oameni cari

azi sînt pentru a nu mai fi mine înseamnă a da unui institut de cultură sufletească caracterul frivol al unui café-chantant”.

Moralismul clasicizant, cultivat cu rigoare în cercul „convorbiriștilor” ieșeni, capătă, astfel, în cronicile teatrale din „Curierul de Iași”, una dintre cele dintîi aplicații critice la obiect.

Lecția „dramaturgiei de la Hamburg” este vădită și în excesele anti-franceze care pătrund în opiniile sale despre adevăratul clasicism. Cînd, într-o cronică din iulie 1876, afirmă peremptoriu că „farsele lui Molière sînt clasice, pe cînd dramele lui Racine și Corneille, și cum se mai numesc acei iluștri mergători pe catalici nu sînt de fel clasice”, tînărul Eminescu are în vedere mai cu seamă diluarea prin sentimentalitate a retoricii tragice la autorul *Fedrei*. Faptul că, alături de Molière sau Goldoni, el îl recomandă și pe mediocrul Kotzebue se datorează, ca și alte zvicniri ale jurnalisticii sale, servituților unui temperament fugos.

În aceeași perspectivă, a unui clasicism filoshakespearean în linia lui Lessing, se situează și critica acerbă a teatralismului „romantic” în stilul de joc al actorilor, fiind vizată, de fapt, declamația fără acoperire psihologică. Apărînd, în repetate rînduri, „școala dramatică” a lui Millo, Eminescu nu are în vedere elogiul *realismului*, ci tocmai ceea ce a fost caracteristic marelui actor ieșean: direcția clasicistă, fundamentarea interpretării pe „caractere adevărate” și într-o expresie stilizată a *naturalului*. Atunci cînd o actriță de prima mărime, ca Frosa Sarandi, exagerează imitarea cotidianului, înlocuind exigențele *verosimilului* cu transpunerea directă, nefiltrată a realului, criticul Eminescu intervine fără ezitare, pentru a observa cum „coloarea ce o dă caracterelor e prea vie, prea bătătoare la ochi, prea copiată de pe natură”. O asemenea manieră, arată el, „este un defect, căci nu tot ce-i natural e și frumos” (5 decembrie 1876). Între „școala adevărului”, întemeiată pe concentrarea clasicistă a esențelor, și un adevăr „cam prea de-a dreptul”, poetul se declară fără echivoc de partea primei, în acea confruntare dintre clasicism și formele *degenerescente* ale romantismului, caracteristică mișcării teatrale românești din secolul XIX (confruntare pe care unii istorici continuă, cu o stăruință demnă de cauze mai nobile, să o prezinte ca opunînd *realismul*, tendințelor curat romantice). Că nu poate fi vorba, nici la 1850, și nici chiar în 1870, de o direcție realistă în spectacolul de teatru, este limpede pentru orice cunoscă-

(Continuare la p. 52)

■ IONUȚ
NICULESCU

Morala istoriei în piesele lui Ion Brad

Poeții Ardealului, coboritori, în literatură, cu vorba lată și cugetul neînduplecat, sint asemeni oamenilor de la munte vietuind în legea aspră a locurilor lor. Ei sint marcați de un destin literar aparte, trăiesc incandescent sentimentul istoriei, convertindu-l în scrieri viguroase, impregnate de conștiința demnității naționale; fiecare își cunoaște bine moșii, plînge, se bucură, revendică, evocă în numele lor, poemele prind lesne cadență imnică. Un ținut de martiri și-a născut cîntăreții pe măsură. De la Coșbuc, Goga, Blaga, Cotruș pînă la contemporanii Mihai Beniuc, Ion Brad, Ioan Alexandru, poetul transilvan a adus, în cultura țării, un exemplar suflu patriotic. El nu cunoaște „dezrădăcinarea” decît la modul elegiac cu totul efemer; depărtarea îl întoarce cu și mai mare patimă la vatră: Goga, „stînd cu domni la masă”, scrie monografia spirituală a rășinărenilor lui, Blaga gîndea, la Viena, „spațiul mioritic”, Ioan Alexandru, traducînd „Cîntarea cîntărilor”, are viziunea monumentală a sacrificărilor pe roată, iar Ion Brad, ambasador în patria lui Homer, veghea, sub măsline, „nesomnul” cetăților ardelene... (moment fixat în ultimul volum de versuri). Acest ritual cărturăresc, depășind granița literaturii, este însuflețit de noblețea stirpei țărănești, care-i animă pe toți, și care este izvorul venerat al literaturii lor.

Nu avem nici o indicație de întîietate în redactare, privind cele două piese prin care poetul Ion Brad se afirmă deplin în dramaturgie. Succesiunea lor, în revista „Teatrul”, e de ordinul lunilor, dar, în spiritul celor arătate mai sus, poetul dramatic e exprimat, în structura sa genuină, mai ales în drama *Nu pot să dorm*. Gestul dramaturgic e înseriat tradiției — Timotei Cipariu, părintele filologiei noastre, e consăteanul poetului, din Pănade-

Alba! Eroul școalelor române din Blaj (Brad însuși a învățat carte, aici) este evocat la răscrucea pașoptistă, dintr-o marcată dorință de a lumina toată generația de cărturari români, care a tulburat Europa prin spiritul ei justițiar. Căci, prin Timotei Cipariu, căutătorul de „cuvinte bătrînești”, avem arhetipul savantului-luptător atît de propriu Ardealului. Nesomnul cărturarului („nu pot să dorm” — justifică el, cu tîlc, ori de cîte ori e muștrat că nu cunoaște zăbava) este nesomnul națiunii, fără drepturi, în propria-i țară. Metafora trudei înlănțuite pentru cauza națională — truda lui Cipariu, a lui Avram Iancu, Simion Bărnuțiu, Treboniu Laurian, Papiu-Ilarian, George Barițiu, Aron Pumnul, Andrei Mureșanu — are măreția tragică justificată de document: nici un suflet oprimat nu poate dormi, în Ardeal, pînă nu biruie dreptatea istoriei. (Biblioteca lui Cipariu e dominată de statuia muzei istoriei, Clio, muștrată cordial, deseori, în tonalitatea umorului aspru, pentru nedreptățile pe care le tolerează.) Piesă-portret, *Nu pot să dorm* nu este monografia unui (unor) erou (eroi) cu care ne-a familiarizat manualul de istorie. Prin Cipariu și generația lui, se face „portretul” magnificei idei, care a zguduit din temelii veacul al XIX-lea transilvan — *ideea libertății naționale*.

Fiul Tirnavelor știe adînc istoria ținutului său. Personajele, purtătoare de mesaj național, ar fi putut lesne deveni, într-o nedibace țesătură dramaturgică, eroi izolați, exprimîndu-și crezul cu tăria personalității. Dar Ion Brad a înțeles lucrul fundamental: marii bărbați ai Ardealului revoluționar n-au ținut să joace roluri de prim-plan pe scena istoriei; „frăția” capătă aici, în arcul carpatic, grandoare epopeică (date fiind condițiile socio-politice știute), tribunii se caută, și se arată, poporului, împreună, frazele pro-

clamațiilor sînt așternute pe hîrtie în scandare colectivă, în spatele unei semnături oficiale, „în numele poporului“, sînt toți. Acest *spirit de colectivitate*, al fraților de cauză, e cîștigul literar pe care dramaturgia istorică, de inspirație transilvană, îl primește de la scriitorul Ion Brad. Actul al III-lea, petrecut în prezidia Adunării de la Blaj, timp cînd se hotărăște, teoretic, soarta revoluției, și-a găsit locul printre cele mai puternice momente de tumult revoluționar, din dramaturgia istorică nouă.

Exponențiali pentru năzuința populară, eroii, adunați în sala unei școli din Blaj, caută tonul comun al convingerilor politice individuale, ies, cu frățietate, în întîmpinarea — pe temeiul respectului național reciproc — reprezentanților revoluționarilor unguri și sași, găsind, torentului de idei, un făgaș unic, căci fiecare se așază în rînduri, jertfind vanitățile deșarte. Poematică — nici nu se putea altfel —, această adunare a tribunilor exprimă și o permanență general-românească: *cărturarul nu poate avea rădăcini decît în popor*. Jurămîntul revoluționar rostit de Simion Bărnuțiu este tălăzuit de mase cu energia făuritorilor de istorie, semn al deplinei unități de gînd și faptă.

Morala istoriei, prin caracterul ei creator, dă textului solemnitate etică; se scrie astfel pentru „învățătură“ — cu teză limpede, cu caractere puternic individualizate. Este un teatru superior educativ, prin excelența secularei deprinderi transilvane, de a angaja cuvîntul în concret, cu toate sensurile sale. Acesta fiind rigurosul său credo literar, diferența dintre drama istorică și piesa cu replică vivace, inspirată de cotidian, ține numai de tonalitatea stilistică. Piesa *Audiența la consul*, mărturie transfigurată a experienței în diplomatie, degajă tot o morală de esență istorică, și anume eșecul îmbătaților de miraje exotice, eșecul „deșăraților“. Ruperea de concretul istoric, de spațiul natal, de dragul neprevăzutului, văzut la modul turistic, prilejuiește o meditație gravă. Ion Brad povestește, simplu, o dramă fără adîncime, dar dure-

roasă, și expresivă prin tipicitatea ei — „femeia disperată“ ajunge victima propriilor himere, cărora le sacrificase chiar sentimentele materne. Structura piesei lasă publicului libertatea de decizie asupra deznodămîntului; autorul e un bun portretist, care, în linii ferme, nervoase, scoate la rampă variate chipuri de debusolați. Tactul fin al consulului, robustețea morală, sugerată, a ambasadorului, atitudinea fermă și umană a primarului din portul dunărean, sînt punctele luminoase, pe marea dezlănțuită, pe care se află în derivă o ființă ruptă de matca ei. Atmosfera nu este tensionată, nu se spun vorbe grave, se ascultă și se acționează, cu precizia conștiinței puse în slujba idealurilor înalte. Reprezentanții societății noastre ajută, salvează și îndreaptă. Totul, simplu, dintr-o nestrămutată convingere în rostul misiunii celor investiți cu puterea deciziei. Sîntem martorii unei secvențe dintr-un proces al posibilei decăderi umane — secvența recuperării prin omenie, prin larg credit moral, acordat de societatea noastră celor care pot și merită să fie recuperați. Aceasta ar fi, esențial, piesa lui Ion Brad, neclasificată în registrul genului dramatic; poate e, cum s-a spus, un subtil joc pe mai multe game, dar, sigur, citim o pledoarie vibrantă și convingătoare pentru triumful valorilor morale, cîștigate de noi prin revoluționarea conștiințelor. O mare iubire pentru om, manifestată discret, dar energic, este teza textului, o teză formulată limpede, fără ostentație, grație dibăciei dramaturgului de a vorbi, simplu și înțelept, despre lucruri foarte complicate.

Forța metaforei scenice, în scrisul lui Ion Brad, constă în limpiditatea ei, în desăvîrșita stăpînire a sensului etic al situației, fără volute stilistice inutile.

Poetul scrie un teatru direct, pe teme majore, un teatru cînstit față de natura sa, față de cititori și de spectatori, actual în demersul său educativ, de durată, prin deschiderea umanistă asupra istoriei trecute și prezente, și de talent, prin puterea de a contopi toate acestea în valori de viață.

colocviile revistei

TEATRUL

2

Stagiunea, în dezbaterea criticilor

29
decembrie
1980*

Participantî : RADU ALBALA, MARGARETA BĂR-
BUTĂ, CRISTINA DUMITRESCU, ALICE GEORGESCU,
DINU KIVU, MIRA IOSIF, THEODOR MĂNESCU, VIR-
GIL MUNTEANU, RADU POPESCU, MARIUS ROBESCU,
VALENTIN SILVESTRU, NATALIA STANCU, TRAIAN
ŞELMARU, PAUL TUTUNGIU.

Radu Popescu:

Ne-am gîdit să ne întîlnim, acum, la jumătatea stagiunii, ca oameni care co-laborăm, de atîta vreme, la revista „Tea-trul”, spre a ne spune o părere globală în legătură cu acest an teatral, care mie mi se pare că se deosebeşte mult, în bine, de anii precedenţi.

Mai metodic, Theodor Mănescu vă va propune cîteva teme de dezbateră.

Theodor Mănescu:

Am invitat la acest colocviu criticii care colaborează permanent la revista noastră.

Sîntem aproape de jumătatea stagiunii. Tema dezbaterii noastre este un posibil bilanţ al primei părţi a acestei stagiuni,

* **Lucrările primului Colocviu al revistei „Teatrul” au fost publicate în nr. 4/1980.**

din punctul de vedere al criticii teatrale, comparativ cu perioada corespunzătoare a stagiunii precedente : care este momen-tul dramaturgiei, care este momentul re-giei, al scenografiei ; care este momentul criticii teatrale : mă gîdlesc, de pildă, la articolele publicate de Valentin Silvestru în „Era socialistă”, de Natalia Stancu în „Era socialistă” şi în „Scînteia”, la cronicile lui Radu Popescu, care, aproape toate, încep cu o apreciere globală a pulsului stagiunii, ca şi la acţiunile în-treprinse de „Contemporanul”, precum şi de revista noastră, la colocviul din mar-tie 1980 al revistei noastre ; cred că toate la un loc au sensibilizat factorii de decizie din teatre.

Poate nu ar trebui să lipsească din această dezbateră — în măsura în care sîntem în cunoştinţă de cauză — pro-blema editării teatrului, şi, în general, felul cum sînt traduse în viaţă recoman-dările Colocviului de literatură drama-tică de la Cluj-Napoca. Un punct de re-per : recent, s-au decernat premiile Uni-unii Scriitorilor şi premiile asociaţiilor de scriitori.



Natalia Stancu:

Din punctul meu de vedere, fenomenul cel mai spectaculos al acestei stagiuni este aflarea de public către teatru. Rămâne de văzut în ce măsură această receptivitate, această nevoie de teatru a oamenilor se datorează nivelului înalt al stagiunilor precedente sau meritelor stagiunii în curs. De asemenea, rămâne de văzut în ce măsură acest aflor este consecința și a unor împrejurări exterioare artei scenice (cum ar fi nivelul mijloacelor mass media). Dezvoltarea socială, în ansamblu, generează preocupări cărora, poate, teatrul reușește să le răspundă într-o măsură mai mare decât alte arte, sau într-o măsură mai mare decât reușea el în trecut. În sfârșit, rămâne de văzut dacă trăim un moment de vîrf al valorilor artistice sau un moment interesant sub aspectul angajării sociale și politice a teatrului.

Personal, aș înclina către a doua ipoteză. Fără a fi lipsite de interes, sub raportul artei teatrale (cîștiguri semnificative de ordin estetic se înscriu pe linia acumulării în vederea cristalizării unui concept românesc de teatralitate), spectacolele stagiunii acesteia sînt mai relevante ca meditații în probleme sociale, politice, de viață spirituală.

Trăsătura cea mai caracteristică a stagiunii este preocuparea teatrelor pentru valorificarea dramaturgiei originale. Această preocupare se manifestă în două direcții: recuperarea scenică a unor texte mai puțin cunoscute, publicate în volume sau în reviste (de pildă, piesele lui Ion Băieșu, Dumitru Solomon, jucate la Petroșani, la Oradea, la Teatrul Evreiesc de Stat), și mai ales înscrierea în repertoriu a unor texte noi — aspect care reprezintă un act de cultură și de angajare civică și politică. Mi se pare nimerit să subliniez, pentru cititorii noștri, faptul că astăzi scriu, publică și, într-o măsură mai mare ca altădată, sînt jucăți dramaturgi din toate generațiile, de toate orientările, genurile și valorile. Două exemple concludente: am citit în revista „Teatrul” o piesă de Mihail Davidoglu; am aflat că, la Teatrul Foarte Mic și la Naționalul din Iași, vor fi jucate texte de Paul Cornel Chitic. Deși lipsește o generație de dramaturgi (cei foarte tineri, pînă în 30 de ani), paleta creatorilor români (pe

generații, orientări tematice și stilistice, niveluri valorice) este foarte diversă și amplă. Un număr mare de teatre au inclus pe afix piese de Aurel Baranga, Teodor Mazilu, Paul Everac. Acesta din urmă e reprezentat de **Un pahar cu sifon, Ordinatorul, Salonul** — piese relevante pentru vocația autorului de a prospecta pe cont propriu realitatea, de a chema la o dezbatere asupra problemelor de conștiință pe care le cunoaște societatea contemporană. Dumitru Radu Popescu este și el prezent în repertoriul actual, cu piese de puternică originalitate. Sînt în pregătire, în mai multe teatre, **Studiu osteologic...**, **Omul de cenușă**; am văzut **Cuicul și iepurii** la Teatrul din Bacău. Horia Lovinescu este în atenția publicului prin **Jocul vieții...** și **Noaptea umbrelor**. Trilogia lui Sütö András este jucată pe numeroase scene din România. Dramaturgia lui Marin Sorescu (**Răceala, A treia teapă**) beneficiază de același tratament. Am asistat la debutul scenic, în București, al unei importante piese de Theodor Mănescu; scrieri de Mircea Radu Iacoban, Constantin Cubleșan, Nelu Ionescu contribuie la lărgirea ariei tematice a piesei de actualitate. Talentul și implicarea în actualitate ale lui Tudor Popescu l-au făcut foarte popular. Numeroase alte texte publicate în revista „Teatrul” și în volume sînt în studiu la secretariatele literare ale unor teatre. Recent, am avut în mină volumul de teatru al lui Gheorghe Vlad; am citit și o piesă de I. D. Șerban. Leonida Teodorescu, Dan Tărchilă oferă o nouă șansă teatrului pentru copii. Aceasta arată că aproape toți dramaturgii noștri sînt într-un moment creator fertil, propice. Ei scriu intens, mai original și mai divers, cu mai multă personalitate, iar ceea ce scriu este supus, în măsură mai mare decât altădată, judecății publicului larg.

În ciuda denivelărilor, incontestabile, calitatea dramaturgiei ar trebui să fie obiectul unei „mese rotunde” la revista „Teatrul”, pentru că efectiv trăim un moment deosebit, în ce privește angajarea socială și politică a dramaturgului, un spectaculos reviriment al comediei, o notabilă împrosptărire a tiparelor dramei. Pe bună dreptate, Mircea Iorgulescu, într-un articol publicat în „Scinteia”, considera că nivelul teatrului actual e comparabil cu cel al romanului românesc contemporan.

Theodor Mănescu:

La colocviile de critică ale „Scintei”, ar fi bine să participe și critici de teatru, de dramaturgie...

Natalia Stancu :

După părerea mea, de mai multă vreme — inclusiv în această stagiune —, critica a fost solidară cu tot ceea ce reprezintă valoare în dramaturgia românească. Ea a sprijinit, prin exemplul revistelor „Teatrul” și „România literară”, publicarea unor texte, adoptarea lor de către teatre, a sprijinit procesul, mai simplu sau mai complicat, al nașterii spectacolelor, și a contribuit la popularizarea lor. A urmărit — prin colocviile desfășurate sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a comitetelor județene, pentru cultură și educație socialiste, a secției de critică a A.T.M. — debateră substanței lor.

În același timp, cred că actul critic s-a caracterizat și prin judecări de valoare mai curajoase — teren, însă, pe care ar mai fi de făcut multe progrese, atât sub aspectul calității comentariului, al relevanței și aprecierii conținutului ideologic, al descifrării mesajului pieselor, cât și sub raportul analizei, al validării estetice a lucrărilor, al delimitării intențiilor de împlinirea autentică și a originalității, de pasișă și autopasișă.

Consider că lucrurile nu stau la fel de bine în ceea ce privește valorificarea scenică a creației originale. Am asistat la spectacole de succes, pe care unii s-au grăbit chiar să le declare evenimente. Mă refer la spectacolul cu piesa **Concurs de frumusețe** de Tudor Popescu, realizat de Al. Tocilescu la Teatrul de Comedie, la **Ordinatorul** de Paul Everac, la Teatrul Giulești, la **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, montat la Timișoara, la spectacolul realizat de Dan Alecsandrescu la Teatrul Național din Tîrgu Mureș cu **Cartea lui Ioviță** de Paul Everac, la spectacolul de la Petroșani cu **În căutarea sensului pierdut** de Ion Băieșu.

Sînt, încă, montări în care actul de creație teatrală nu este la înălțimea entuziasmului cu care s-a pornit la adoptarea textului. Am scris despre valoarea mediocră a spectacolului **Noaptea umbrelor** de Horia Lovinescu, chiar la teatrul condus de dramaturg; despre spectacolul mediocru realizat la Giulești cu piesa lui Theodor Mănescu, nu am scris. Exemplele ar putea continua. Aceste spectacole nu erau de natură să prezinte textele, să dea o imagine concludentă asupra valorii lor.

Pentru că am vorbit atât de mult despre dramaturgia actuală, mă simt obligată să spun că reprezentarea dramaturgiei românești clasice, în schimb, nu este de natură să ne satisfacă. Ne bucură șansa dată publicului de a se întîlni, masiv, cu dramaturgia lui Caragiale; dar

numai cu **Apus de soare**, la Iași, și cu **Hagi-Tudose, Idolul și Ion Anapoda, Gimnastică sentimentală**, la Naționalul din București, nu se face un repertoriu permanent de dramaturgie românească.

Valentin Silvestru:

Acum sînt cam 16 piese românești vechi pe afiș.

Natalia Stancu:

Oricum, sînt foarte puține, dacă ne gîndim la necesitatea ca fiecare teatru să aibă un **repertoriu permanent** și să prezinte în fiecare stagiune — pentru tineri, mai ales — piese de Hasdeu, Alecsandri, Davila, Delavrancea, marele repertoriu patriotic.

Mi se pare că stăm destul de slab și cu prezența dramaturgiei străine reprezentative pe scenele noastre. Dacă **Așteptîndu-l pe Godot** este o piesă care a rezistat trecerii timpului, **Harold și Maude**, în schimb, este o piesă prăfuită. Cred că dramaturgia italiană, de pildă, nu este reprezentată prea revelator prin piesele selectate, ale lui Aldo Nicolaj. Dramaturgia engleză nu este destul explorată de teatre. Nici dramaturgia de atitudine din țările socialiste nu se face cunoscută în proporția cuvenită și prin cele mai reprezentative titluri.

În ceea ce privește valorificarea talentului creatorilor noștri de teatru, stagiunea actuală prezintă pași înainte, dar și pași pe loc și chiar pași înapoi. Este realmente o plăcere să asisti la premiere realizate de Horea Popescu, Ion Cojar, Dinu Cernescu. Totuși, regizorii acestei generații lucrează puțin; o tendință asemănătoare există la regizorii generației cu care mă simt solidară: Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Dan Micu și alții. Fructificarea talentelor actricești este încă insuficientă și uneori paradoxală.



Radu
Albala:

O completare cu privire la dramaturgia noastră clasică. Am impresia că aici se petrece același fenomen supără-

tor ca și în domeniul editorial. Un cititor român ar trebui să găsească în permanență în librării toate operele clasicii români. Cine are copii la școală, știe ce uriașă dificultate este de a se procura lucrări ale lui Creangă și ale altora. Aceeași situație supărătoare se produce și pe scenă. În vreme ce numărăm 16 piese, eu cred că ar trebui să existe, pe lângă și în București, o permanență a capodoperelor literaturii dramatice românești. Să nu treacă nici un an în care **Apus de soare** să nu fie reprezentată, fie la Iași, fie la Turnu Severin, fie la Petroșani. Să avem întotdeauna în repertoriu piese de clasici români, după cum în librării ar trebui să se găsească oricând aceste opere.

Virgil Munteanu :

De acord cu afirmația Nataliei Stancu privitoare la aflulul publicului către teatru, de acord cu ideea că interesul spectatorilor pentru teatru este în continuă creștere; aș vrea să fac o completare. Numărul spectatorilor de teatru este cu mult mai mare decât cifrele comunicate prin Anuarul statistic al R.S.R. (anuar care, în treacăit fie zis, merită să fie citit și comentat, pentru că oferă date extraordinar de expresive pentru viața noastră culturală), și iată de ce: nu putem ignora că viața teatrală s-a întregit, în ultima vreme, prin apariția teatrelor populare și muncitorești, al căror număr se ridică, în momentul de față, la cincizeci și șapte. Pentru a ne face o idee despre rolul acestor formații cu activitate permanentă, amintesc doar că repertoriul actualei stagiuni a teatrelor populare și muncitorești prevede un număr de două sute șapte premiere; activitatea lor este, cum spuneam, permanentă, astfel că putem socoti, fără teama de a greși, că, prin aceste formații, teatrul cîștigă spectatori de ordinul sutelor de mii. Nu e puțin lucru.



Traian
Șelmaru:

Vreau să spun cîteva cuvinte despre ceea ce aș dori să fie **altfel** în teatrul nostru, de acum înainte. Nu o să intru în amănunte; se face destul de multă cro-

nică dramatică, pentru fiecare piesă în parte. Ce mi-ar plăcea să se mai schimbe puțin? Pornesc de la o observație făcută de Radu Popescu, în ultima sa cronică la piesa lui Tudor Popescu, **Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă**, cu privire la eroul principal, al cărui leit-motiv este „Ce am făcut din viața mea?” Tema aceasta a început să mă plictisească prin repetare. Nu spun că nu este o temă posibilă, și chiar reală, dar s-a cam banalizat. Cunoașteți tot așa de bine ca mine (poate mai bine, unii dintre dumneavoastră) piesele care se scriu. Sînt cîteva teme care se repetă pînă la sașietate. „Ce am făcut din viața mea?” este una dintre ele. Ar putea fi și titlul unui tango.

Al doilea: „necesitatea” de a se lega aspectul uman de o idee politică, și se leagă, de pildă, dragostea ratată cu colectivizarea. M-am amuzat grozav la scenele patetice ale acestui spectacol. Unilateralitatea tematică și artificiozitatea politică — pentru că despre asta e, în fond, vorba — nu pot fi eliminate de azi pe mîine, dar fenomenul ar trebui analizat, ca să se stimuleze o mai mare varietate tematică. Chestiunea se pune nu numai în dramaturgie. Oamenii au nevoie de romantism. Zilele trecute, mă aflam în librăria „Mihail Sadoveanu” și era o coadă de două sute de oameni. Am întrebant: „Ce a apărut?” Mi s-a răspuns: „Un roman de dragoste”. O traducere, evident. Nici măcar titlul nu-l știau, nici nu-i interesa altceva decît faptul că era un **roman de dragoste**.

A treia chestiune: există un fel de epigonism Baranga. E și normal să fie așa, pentru că Aurel Baranga a fost un stilp al dramaturgiei românești. E normal, dar cam, să zicem, abuziv. Fenomenul ar trebui să intereseze critica, critica literară în primul rînd. Realitatea e în schimbare, mai sînt și alte aspecte ale vieții; mă întreb: de ce nu s-or fi abordînd?

A patra problemă ar fi dramaturgia interbelică. Este o chestiune care îmi stă și mie la inimă. S-a pomenit de **Gimnastica sentimentală**. Cred că este un exemplu nu de valorificare, ci de compromitere. Voiculescu a fost un scriitor de valoare, dar piesa e slabă, nerepresentativă. După cum, în cazul lui G. M. Zamfirescu, nici **Idolul** și **Ion Anapoda** nu este; în schimb, nu se joacă **Domnișoara Nastasia**, nu se joacă **Sam**. Nu prin asemenea lucrări nesemnificative se obține valorificarea dramaturgiei interbelice. Există destule lucrări uitate, dar obligatorii într-un repertoriu permanent. Știu că animatorii nu se nasc peste noapte, dar e nevoie măcar de niște oameni care să nu facă repertoriile la întîmplare, să manifeste o judecată de valoare.

Radu Beligan a scris anul trecut un articol în caietul-program al Teatrului Național, care a fost reprodus parțial și în „România literară” și apoi integral în „Flacăra” (deci a apărut de trei ori), asupra mediocrizării. (Dacă-mi amintesc bine, formularea lui era „coaliția mediocrității”.) Vorbea în primul rînd de mediocrizarea spectacolelor Teatrului Național. M-a mirat afirmația că nu poate să facă nimic; adică, își dădea singur un certificat de neputință. Vorbea despre lipsa lui de aderență la opțiunile repertoriale care se fac în Teatrul Național din București; după cum se vede, nu în orice teatru, ci într-un teatru care are o conducere. Apoi, se plîngea de lipsa regizorilor la Teatrul Național. Există în țară destui regizori tineri. Teatrul Național nu poate angaja dintre cei mai buni pe care îi avem? Să sperăm că anul care vine o să ne aducă răspuns măcar la unele din aceste probleme. Vedeți că nu sînt prea pretențios...

Paul Tutungiu :

Cred că fac un serviciu colegilor mei, informîndu-i pe scurt despre situația premierelor. **(Dă citire unei liste de premiere teatrale.)**

După părerea mea, această stagiune, așa cum se înfățișează pînă acum, nu este, pentru unii dintre participanții la această întîlnire, o surpriză, ci este rezultatul unei munci de ani și ani de zile. Sînt critici de teatru care înțeleg să fie nu numai critici, ci dovedesc și vocație de animatori. Sînt oameni care suferă pentru absența teatrului în nu știu care parte a țării, și care se bucură pentru fiecare pas cucerit în dezvoltarea dramaturgiei românești, în formarea publicului de teatru. Există, în mințile unor colegi ai noștri, foarte clară, o „hartă teatrală”, pentru conturarea căreia au depus un mare efort; aceștia ne dau sentimentul că profesiunea de critic de teatru nu este o poziție de expectativă, ci înseamnă participare, angajare practică în dezvoltarea teatrului.

Se observă, pe afișul stagiunii, prezența masivă a unor dramaturgi (dintre care salutară și într-adevăr binevenită este cea a uimitorului talent brusc revelat, Tudor Popescu, care e pe afiș cu vreo cinci piese, dintre care una sau două reluate de cîteva teatre), în timp ce alții sînt aproape absenți: de pildă, **Îngerul bătrîn** de Al. Sever, o excelentă piesă antifascistă, nu a trezit interesul principalelor teatre. Asistăm la venirea spre Capitală a unor dramaturgi; totuși, Dumitru Radu Popescu — căruia i se re-

petă o piesă la Teatrul „Bulandra” — nu a apărut de mulți ani pe afișele bucureștene.

Dacă luăm teatrele ca instituții, vedem că unele devin frunțase; de pildă, Teatrul Giulești evoluează foarte frumos; prin orientarea pe care o are, tinde către condiția de Național. Teatrul Național din Craiova, stimulat de colocviul „Cărgiale” și de alte acțiuni similare, este o întreprindere de spectacole frunțasă, care își justifică în bună măsură denumirea de Național. Nu avem spectacole excepționale — dealtfel, cuvîntul „excepție” apare prea des, prea avem, pe hîrtie, spectacole „formidabile”, „spectacole-eveniment” —, dar avem spectacole bune, serioase. Pe de altă parte, sînt instituții care nu prea evoluează: teatrele din Bacău, Piatra Neamț, bat pasul pe loc; Teatrul „Ion Creangă” se străduie să rămînă în coadă, deși este un teatru bucureștean, și, dacă ar folosi mai mulți colaboratori, și-ar putea salva emblema de „teatru pentru copii și tineret”. Sînt teatre care persistă de multă vreme în anonim.

Chestiunea care se pune criticului teatral care are de judecat stagiunea este dacă el a urmărit spectacolele și este competent să le analizeze. O posibilitate de cuprindere a spectacolelor importante o oferă festivalurile și colocviile organizate de Consiliul Culturii și Educației Socialiste și de A.T.M. Cu ocazia acestor festivaluri, criticul de teatru, care nu poate fi prezent în toată țara, are posibilitatea să vadă o serie de reprezentații grupate pe o tematică anume, și deci să stăpînească datele care-i îngăduie să formuleze o judecată globală.



Valentin
Silvestru:

Mulțumesc cu îndatorință revistei „Teatru”, pentru organizarea acestei mese rotunde, pentru că aici, la redacție, e un loc cît se poate de propice pentru a se lua foaia de temperatură a teatrului românesc.

Revista „Teatrul” a avut, în existența ei, trei perioade. Le semnez, fiindcă ceea ce vorbim acum va apărea în 1981, cînd se împlinește un sfert de secol de la intrarea în arenă a acestei publicații. Prima etapă a fost caracterizată de contribuția mensualului la dezvoltarea este-

ticii teatrale noi și la încetățenirea unor concepte moderne, fără de care era greu să ne mișcăm în dezbaterile și aprecierea fenomenelor artistice. A doua etapă a fost marcată de încurajarea puternică și eficace a tendințelor novatoare în arta teatrală. Revista s-a constituit, în acea perioadă, într-un port-drapel al ideilor înaintate și și-a făcut datoria cu prisosință, adunând în jurul ei dramaturgi tineri, regizori tineri și actori de mîna întâi, determinându-i să depună interesante mărturii de creație. A treia perioadă e aceea pe care o reprezentați dumneavoastră, cu munca dumneavoastră; este perioada în care revista a adus o contribuție hotărîtoare la identitatea mișcării teatrale românești, ca fenomen. Era nevoie de o asemenea contribuție. Toate valorile s-au reunit într-o mișcare — acum în curs de personalizare și omogenizare. De această aspirație spre personalizare și omogenizare se leagă și ideea de a reuni criticii pentru a se examina o stagiune (de fapt, o jumătate de stagiune).

Printre cei care cunosc autentic mișcarea teatrală actuală, cu toate suișurile, dar și dificultățile, criticii sînt și o componentă a ei. Firește, după cum ați văzut chiar de la începutul discuției, avem bagaje de informații de gabarite diverse. Nimeni nu poate afirma că știe tot ce s-a întîmplat în cîteva luni de activitate teatrală; dealtfel, lucrul acesta este imposibil. Chiar informația furnizată cu gentilețe și oportunitate de colegul nostru Paul Tutungiu este amendabilă, nu pentru că revista dumneavoastră ar fi dezinformată sau numai parțial informată, dar pentru că, în genere, în mișcarea teatrală, în momentul de față, nu există o informație completă și exactă. Orice teatru poate furniza la telefon informații despre sine, ce pot fi combătute pe loc; de exemplu, sînt anunțate premiere care nu au avut (încă) loc, iar altele, care au avut loc, nu sînt anunțate. Se amestecă cifrele, anii, stagiunile, titlurile, aceeași premieră apare notată și în anul trecut, și în cel curent etc. Din nefericire, și documentarea noastră pe perioade mai largi este tarată de asemenea incongruențe. De aceea, o dezbateră de ansamblu, asupra tuturor aspectelor posibile, nu poate duce la rezultate prea fericite — din punctul dumneavoastră de vedere, care ați organizat-o. Eu optez pentru discutarea unei idei, a unei trăsături, a unui fenomen — ceea ce ne-ar ajuta să nu ne pierdem în generalități și ne-ar afla, cred, mai pregătiți.

Anul 1980 este cel mai bogat an teatral al deceniului opt; partea întâi a stagiunii mi se pare cu totul reprezentativă pentru potențele noastre în materie de dramaturgie, de artă teatrală.

Există un număr mare de piese românești bune și foarte bune, o propensiune spre reevaluarea dramaturgiei românești mai vechi (mă refer la piesele scrise înainte de anul 1944), cărora li se adaugă și operele ce se clasicizează în contemporaneitate: **Sfîntul Mitică Blajinul, Interviu, Opinia publică, Proștii sub clar de lună, Acești ingeri triști**. Faptul că și atare lucrări sînt reevaluate și prezentate în viziuni noi, sensibilizînd publicul actual, ne face să inserăm și unele creații din vremea noastră în ceea ce numim fondul peren al dramaturgiei naționale. Capitolul reevaluărilor rămîne, firește, deschis; doar avem în urmă cîteva mii de piese. Firește, niciodată nu ne vom putea declara satisfăcuți cu situația capodoperelor și a pieselor de odinioară ce ar trebui să fie puse în scenă. Totuși, nu trebuie să criticăm absolut toate rămîinerile în urmă, mai ales acolo și atunci cînd există tendința vizibilă de a le înălătura. Dacă în altă stagiune am avut două-trei piese mai vechi puse în scenă, acum, cînd sînt vreo 16, nu cred că e cazul să adresăm criticile noastre cu aceeași virulență celor care fac ce trebuie. Cum se întîmplă și la școală, elevul corect care vine primul este certat de profesor pentru absența celorlalți...

Natalia Stancu:

Eu am criticat faptul că, după trei ani de cînd, atît în presa centrală de partid cît și în revistele literare județene, ridicăm problema repertoriului permanent de dramaturgie națională, subliniind obligația de a valorifica dramaturgia națională, legată de misiunea educativă a teatrelor, a Teatrelor Naționale în primul rînd, după ani de zile de propagandă culturală, în care timp s-au luat și măsuri administrative, mișcarea este încă prea înceată și nu creează perspective.

Valentin Silvestru:

Nu am aceeași părere, și reiau ideea mea că un teatru, o mișcare teatrală nu poate fi criticată, tot timpul, pentru toate neîmplînirile: că nu se joacă destule piese românești, că nu sînt destule piese străine, că nu sînt piese clasice, că nu sînt comedii, farse ușoare, tragedii grele, tragedii antice. Aș ajuta mai curînd la desfigurarea repertoriilor și instituțiilor, la deprecierea orientărilor. Nici un teatru nu-și poate organiza activitatea conformîndu-se **tuturor** observațiilor criticilor, istoricilor, factorilor de decizie. Observațiile, luate în parte, pot fi îndrep-

tăpite, dar ca fiecare teatru să răspundă tot timpul tuturor comandamentelor...

Propun să facem efortul de a observa cu atenție unde există într-adevăr rămăneri în urmă, și unde avem unele cîștiguri ce merită să fie subliniate, și tendințele respective, încurajate.

În materie de montări Caragiale, am ajuns la un moment interesant. În 1979/1980, am avut pe scenă toate piesele lui Caragiale, unele chiar în mai multe exemplare scenice. La sesiunea anuală a Societății „Caragiale”, la Craiova, s-a remarcat cu bucurie că ne aflăm într-un moment de afirmare a uriașului clasic pe mai toate scenele românești. În acest compartiment există, deci, o situație pozitivă, nu criticabilă. Dar strigăm imediat: unde sînt piesele lui Delavrancea? Și iată că se joacă **Apus de soare** și **Hagi-Tudose**, două piese de rezistență, la două Teatre Naționale; nu vād de ce am critica acum faptul că Teatrul Național nu joacă operele clasicele noastre. S-au descoperit două piese de V. Voiculescu, mai bune sau mai rele, **Gimnastica sentimentală** și **Demiurgul** (surprinzătoare piesă antifascistă, de anticipație, prezentată la Botoșani). S-a făcut încercarea de a-l înfățișa pe Alecsandri — la Teatrul „Ion Creangă” — într-o formulă accesibilă copiilor. S-au pus în scenă **Jocul de-a v-a-canța** de Mihail Sebastian, la Brașov, și **Ciuta** de Victor Ion Popa, la Bîrlad, **Domnișoara Nastasia** de G. M. Zamfirescu, la Galați, și altele. E îmbucurător că Televiziunea, în cele patru cicluri de teatru, aduce în atenție, printre altele, și piese românești de odinioară, pe care le vād milioane de oameni. Nu e deloc puțin lucru. E drept că, din păcate, unele sînt prezentate în modalități scenice de la vremea scrierii lor. Dacă Alecsandri ar fi văzut cum a fost tratată **Sinziana** și **Pepelea**, ca o feerie pentru nevirstnici, cînd ea s-a vrut o parodie politică, s-ar fi arătat grozav de nemulțumit. Totuși, reprezentarea, aici, a vechiului repertoriu rămîne un fapt de cultură.

Virgil Munteanu:

E adevărat că prima parte a stagiunii a adus și premiere cu piese românești clasice și dintre cele două războaie mondiale. Dacă avem în vedere că programul stagiunii îl fac nu numai premierele recente, ci și reluările din stagiunile anterioare, numărul spectacolelor în această categorie de piese este mult mai mare decît s-a spus aici. De asemenea, e adevărat și e îmbucurător că întreaga dramaturgie a lui Caragiale se joacă pe scenele țării. E foarte bine că se joacă **Ciuta**, **Sosese deseară**, **Gaițele**, **Titanic-Vals**, **Tache**, **Ianke** și **Cadîr**, **Hagi-Tu-**

dose, **Idolul** și **Ion Anapoda**, **Domnișoara Nastasia**, **Micul infern**, **Gimnastica sentimentală** și altele. Observația Nataliei Stancu, observație cu accent critic, capătă conținut, însă, dacă cercetăm repertoriul căutînd marile opere ale dramaturgiei noastre clasice. Din acest punct de vedere, programul primei părți a stagiunii nu poate satisface. Nu se joacă **Vlaicu-Vodă**, nu se joacă **Despot-Vodă**, nu se joacă **Răzvan** și **Vidra**, **Viforul**, **Lucefărul**, dramele istorice ale lui M. Sorbul, N. Iorga, V. Voiculescu, Ion Luca, Victor Eftimiu, ca să mă opresc doar la cîteva exemple. Nu e bine. Nu avem de ce să fim satisfăcuți, dacă ne gîndim că marile opere ale dramaturgiei istorice naționale lipsesc de pe afișul teatral de cîteva stagioni în șir, dacă ne gîndim că sute de mii de școlari nu au șansa să vadă, la vremea cuvenită, reprezentării cu aște opere.

Valentin Silvestru:

E, desigur, o neînțelegere, sau poate o eroare de audiere. Eu n-am cerut să ne exprimăm satisfacția **deplină și totală**, ci să formulăm judecăți nuanțate și la obiect, să sesizăm ce s-a dobîndit în direcția repertorială amintită, sporul realizat, să nu ne exprimăm continuu, în mod egal, nediferențiat și scilicitor toate observațiile posibile asupra a tot ceea ce poate fi observat. Socot, de pildă, că acțiunea, necesară, de repunere în circulație a unor piese românești uitate, ignorate ori puțin jucate are acum un curs mai viu decît în alte stagioni.

În ansamblu, cred că trăim un moment teatral pozitiv, care își pretinde recunoașterea și comentariile adecvate: dramaturgia națională este în plenum ei pe scenele românești, iar spectacole cu piese românești de actualitate sînt acceptate, cu mare adeziune, de public și de critică. Acesta este un lucru important. Faptul că nu se găsesc bilete cu săptămînile la unele spectacole cu piese românești de astăzi arată o anumită mutație, în ceea ce privește dramaturgia, publicul, chiar și critica, într-un fel.

Radu Albala:

Aceeași situație este și în provincie?

Valentin Silvestru:

Vorbesc despre situația mișcării teatrale, în totalitatea ei. Nu mă pot opri să remarc faptul că sînt frecventate și lu-

crări de mîna a doua și a treia; nu avem, însă, acum, decît relativ puține bagatele literare autohtone. Erau stagiuni în care autorii români, copiind scriitori străini de mare succes, se străduiau să obțină izbînzii cu fel de fel de piesulițe și bucățele literare. Fenomenul e în evoluție în stagiunea în curs: un semn bun.

Există autori care au dat concomitent mai multe piese — ce se reprezintă simultan — ceea ce dovedește nu numai prolificitatea lor (fenomen firesc: cine este rodnic, să-și arate rodnicia, și cine este steril, să-și arate sterilitatea, că altceva nici nu are de făcut), ci înseamnă și că teatrele au capacitatea de a absorbi aceste piese, ele, aceste piese ale aceluiași autor, fiind impuse de o anumită necesitate. Nimic altceva nu le-ar putea impune. Nici chiar cel mai colțos dramaturg.

Numărul relativ mare de piese seminate de Paul Everac se justifică prin conținutul și uneori meritele lor. Acest autor (vorbesc de dramaturg, nu de om) n-a scris niciodată bagatele, și e improbabil că va scrie vreodată fleacuri (vorbesc numai de piese). În orice text al său există ceva care reprezintă un gînd al nostru de astăzi, ceva din lumea de astăzi; și pe linie etică ele spun ceva. Sint apoi, în circulație, cîteva piese de Tudor Popescu, scriitori care mi se pare, de pe acum, reprezentativ. După ce satira românească a pierdut doi autori fundamentali, Mazilu și Baranga, m-am întrebat cine le va prelua ștafeta. E important să avem satiră, bună și veselă, acidă, civică; e o tradiție a culturii românești. Noi sîntem un popor vesel, care știe să-și spună incisiv părerea despre ceea ce-l contrariază.

Cred că, în genere, se pun azi la dispoziția literaturii noastre dramatice cele mai bune forțe regizorale, actricești, scenografice; acestea vin spre dramaturgia națională deoarece au simțit că publicul crede în ea și că este o dramaturgie de conștiință, de convingere, valoroasă. Asistăm relativ frecvent la debuturi (la București a debutat Adrian Dohotaru, iar la Sibiu și Pitești, Mircea Săndulescu); deși, firește, nu avem atît de mulți debutanți cît am dori.

Theodor Mănescu:

Dacă există o adeziune a publicului la spectacolele cu dramaturgie română contemporană, acesta este și rezultatul faptului că, spre deosebire de acum 20—30 de ani, între ceea ce se spune pe scenă și ceea ce gîndește publicul nu există prăpastie; ce gîndește publicul se spune în bună măsură pe scenă.



Dinu Kivu:

Pornesc de la ceea ce a spus Natalia Stancu despre adeziunea masivă a publicului la teatru. Sint sectoare de plan unde directorii de teatre obișnuiau să prevadă minusuri de încasări și de spectatori, și, dintre acestea, cel al dramaturgiei românești de actualitate era una dintre „zonele de deșert” cele mai consecutive; dimpotrivă, acum se face coadă la bilete la piese românești contemporane. Și aici mă alătur lui Theodor Mănescu în a spune că mi se pare explicată și evidentă relația dintre acest aflus și momentul actual al dramaturgiei românești contemporane, pentru că dramaturgia rostește adevărurile cele mai importante, cele mai intime ale omului obișnuit, lucru pe care nu-l făcea cu mai mulți ani în urmă, cînd, de obicei, se rezuma la a ilustra niște articole de fond, fără să scormonească mai departe, să descopere dileme, pe care articolul de fond respectiv nu le surprindea. Dramaturgia românească vorbește astăzi omului de pe stradă despre problemele lui adevărate, și o face cu sinceritate (desigur, cu o calitate a realizării discutabilă de la caz la caz). Cred că izbutește aceasta mai bine decît mass media, mai bine decît televiziunea și decît cinematograful, cu unele excepții.

Mă disociezi, într-un fel, de Traian Șelmaru, pentru că eu, cel puțin, mă bucur din plin pentru reprezentarea masivă a unui dramaturg ca Tudor Popescu, pe scenele noastre, în aceste cîteva luni, fiindcă Tudor Popescu, cu minusurile și cu plusurile sale calitative, dă exact temperatura teatrului românesc de astăzi. Tudor Popescu scrie imperfect, dar scrie despre ceea ce îi interesează pe spectatori, iar aceștia vin în număr mare la piesele sale și îl aplaudă fără rezerve. Cum vin și la **Ordinatorul** sau la **Paharul cu sifon** ale lui Paul Everac. Și Everac, și Theodor Mănescu, și Tudor Popescu, vorbesc oamenilor din sală despre problemele lor, și aceasta cucerește publicul; e ciștigul cel mai important, în această jumătate de stagiune.

Dacă ne bucură la capitolul reprezentării pieselor românești, stagiunea este, pînă la ora actuală, încă neprofilată în ceea ce privește repertoriul universal de

reală valoare. În afară de patru-cinci titluri — **Medeea**, **Caligula**, **Maestrul și Mara**, **Noi, subsemnații**, **Voluptatea onoarei** — nu cred că mă mai pot referi la vreun titlu important, într-o montare meritorie. Cred că, în această privință, teatrele noastre au pierdut pasul. Este adevărat că ar trebui discutat aici și despre politica traducerilor, care rămâne foarte mult datorare cerințelor culturii noastre, de a cunoaște și de a intra în contact cu valorile reale, certe, ale teatrului mondial.

Theodor Mănescu:

Ar trebui cercetat și mecanismul traducerilor. E un mecanism subtil...

Dinu Kivu:

Cartea de teatru, la rindu-i, este datoare, ca prezență, în această stagiune, imens, publicului, cititorului de teatru românesc și universal. Un caz flagrant: nu mai avem, de 23 de ani, nici o ediție completă Shakespeare. Un tânăr regizor care vrea să-l citească pe Shakespeare de la A la Z nu are unde să-i găsească piesele, decît poate într-o bibliotecă. Este foarte trist acest fapt. Același lucru se întîmplă cu Molière și cu mulți alții.

Vreau să mă refer, în trecere, și la critica teatrală, la felul cum s-a manifestat în această perioadă. Cred că asistăm la un fenomen caracteristic etapei actuale a mișcării noastre teatrale: dinamizarea ei sub influența criticii. Dar această dinamizare este mai mult efectul unei intervenții directe a criticii în viața teatrală — mă gîndesc, în primul rînd, la colocvii și la festivaluri și mai puțin al scrisului, care rămîne încă la nivelul consemnării. Pe de altă parte, se manifestă într-un volum foarte redus; critica de teatru este Cenușăreasa criticii, în presă, ca bogăție a semnăturilor.

Revenind la aceste festivaluri și colocvii de care vorbeam, eu le simt necesitatea în modul cel mai concret; sînt printre puținii critici liber-profesioniști, și mă bucur de asistența binevoitoare a revistei „Teatrul” și a A.T.M., care-mi înlesnesc urmărirea fenomenului teatral în provincie. Aceste festivaluri sînt realmente un prilej extraordinar de documentare, și puține țări din lume se pot mîndri cu o asemenea organizare judicioasă și ritmică, pe întreaga hartă a teritoriului, cum se întîmplă la noi. Aceste festivaluri îmi dau mie, dumneavoastră

tuturor, precum și oamenilor de teatru, posibilitatea de a lua aproximativ exact pulsul teatrului la momentul respectiv.

Unul dintre cele mai reușite și mai oportune a fost festivalul de la Timișoara, care, într-adevăr, ne-a oferit un mănunchi de piese și spectacole românești contemporane reprezentative pentru acest moment al dramaturgiei; și am putut observa concret miracolul prezenței publicului la spectacole, public care (de la chelnerul de la hotel, pînă la liftieră) făcea presiuni emoționante asupra noastră, a oaspeților, bănuți de „trecere”, ca să facă rost de bilete.

Nu sînt pe deplin lămurit asupra rigurozității criteriilor de participare la aceste festivaluri. Mi se par oarecum labile.

S-a vorbit despre prezența slabă și sporadică pe scenă a unor dramaturgi de valoare, și a fost pomenit Al. Sever, reproș căruia mă alătur cu toată convingerea. Sever este unul dintre bunii noștri dramaturgi, insuficient jucat însă. Nu pot să înțeleg de ce **Ingerul bătrîn** nu a fost reținută de nici un teatru de vază. Continuînd cu exemplul lui Al. Sever, vă întreb: de ce o piesă jucată cu tot succesul, și premiată în „Cîntarea României” — **Descăpăținarea** —, nu mai e pe afișul Teatrului Giulești? Dacă o piesă este atît de bine primită de public, de critică (unanimă în a-i recunoaște valoarea ca dramaturgie, dar și ca spectacol), e normal ca ea să intre într-un soi de repertoriu permanent, pentru cel puțin șase-șapte ani.

Traian Șelmaru:

O precizare, doar: nu am fost bine înțeles; nu am vorbit împotriva dramaturgiei lui Tudor Popescu, ci despre problema unei anumite unilateralizări a dramaturgiei noastre. Am dat un exemplu, și pot să mai dau.



**Cristina
Dumitrescu:**

Voi porni și eu de la observația reconfortantă asupra locului important pe care îl ocupă azi dramaturgia națională; un loc important nu doar cantitativ, ci și prin substanță, prin idee.

Sînt și eu convinsă că succesul de care se bucură dramaturgia originală, mai mult decît oricînd, se datorează faptului că piesele spun ceva, nu se învîrt în jurul unor false probleme și nu-și propun să amplifice disproporționat cazuri mărunte.

Definitorie, pentru piesa românească actuală, este ideea de dezbatere. Dacă cineva ar contabiliza folosirea cuvîntului „dezbatere” în cronicile de teatru din ultimii zece ani, am constata că în definirea pieselor se folosește foarte des expresia „dezbatere de idei”. Cred că abia acum putem vorbi într-adevăr despre niște piese — sigur că nu capodopere, sigur că nu perfecte, sigur că nu pentru eternitate — dar în care dezbaterea deschisă, viabilă și ca punct de pornire, și ca modalitate de desfășurare, este o realitate.

Theodor Mănescu:

În teatru e bună dezbaterea, dar nu fără devenire, nu fără situații teatrale, nu fără peripeții. E bună „metafizica”, dar nu fără „fizică”.

Cristina Dumitrescu:

Un debut din acest an, al lui Adrian Dohotaru, cu **Anchetă asupra unui tînăr carc nu a făcut nimic**, mi se pare foarte interesant ca exemplu de dezbatere reală, în care se înfruntă niște puncte de vedere, iar autorul nu se simte obligat să ne arate cu degetul cine greșește și cine are dreptate.

Un alt fapt demn de semnalat este o puternică înviorare a vieții teatrale din provincie. Dacă vom lua la rînd textele românești care au avut anul acesta mare succes în București, care au fost discutate, pro și contra, intrînd în atenția și a publicului și a criticii, vom constata că multe au avut premiera în provincie, fiind propuse circuitului teatral, atenției spectatorilor, de către teatre care nu au așteptat verdictul Bucureștiului pentru a le prelua. Aceasta se datorează și colocviilor care se organizează în diverse orașe ale țării, din ce în ce mai bine gîndite, din ce în ce mai statornicite în viața teatrală.

Referitor la literatura străină pe care o promovăm : de multe ori, alegerea este arbitrară. Mă refer nu la capodopere, la

texte de valoare recunoscută din deceniile trecute, ci la informarea spectatorului român, despre ceea ce-l preocupă pe spectatorul din alte țări, în acest moment. E excelent că au fost puse în scenă două piese de Ghelman ; probabil că orice om de teatru sovietic, întrebât ce i se pare reprezentativ pentru teatrul țării sale, astăzi, va cita, printre primele, numele lui Ghelman. Dar nu mi se pare demn de a fi lăudat spectacolul de la Teatrul „Nottara”, **Noi, subsemnații**, care nu este relevant în nici un fel.

Un capitol despre care nu s-a vorbit este teatrul radiofonic și de televiziune. Nu spun nici o noutate, Radioteleviziunea are posibilități uriașe de popularizare a unui text. Nu cred că este desăvîrșită activitatea teatrală, nici la radio, nici la televiziune, dar sînt semne de mult mai atentă structurare a programelor, de precizare a opticii repertoriale. În ceea ce privește radioul, pot să afirm cu certitudine că se observă preocuparea de a direcționa activitatea redacției de specialitate. Există o rubrică de revalorificare a unor texte ne jucate, sau jucate în urmă cu decenii, sau necunoscute, unele dintre ele publicate, altele, nepublicate. Există, de asemenea, preocuparea de a selecta din literatura actuală a țărilor socialiste — și nu numai socialiste — texte care ne îngăduie să cunoaștem aceste literaturi dramatice.

Și la televiziune se înregistrează anumite progrese. Vreau să consemnez emisiunea „Pagini din istoria teatrului românesc”, care a debutat în urmă cu o lună și jumătate-două luni, o emisiune absolut necesară, în principiu, și realizată, cred, meritoriu.

Valentin Silvestru :

Apreciez din toată inima inițiativele teatrale ale TV din această toamnă : „Pagini din istoria teatrului românesc”, „Profil teatral” (care își propune să prezinte în fiecare lună un teatru), integrala Shakespeare, integrala Caragiale. Din nefericire, după ce a început foarte bine, „Pagini din istoria teatrului românesc” a devenit un fel de spațiu amorf, din punct de vedere artistic. Ceea ce ni se arată ca fragmente este cu totul nerepresentativ pentru potențialul actual al teatrului românesc. Nu sînt secvențe de film de arhivă, ci emisiuni făcute astăzi, care ar trebui să fie lucrate, cu regizorii

și cu actorii de astăzi, ca spectacole ale vremurilor noastre. Așa cum e realizată, de către un regizor, după părerea mea, neavizat, induce în eroare. Latura de comentariu și de prezentare cade în subsidiar, și sînt acordate zeci și zeci de minute unor secvențe fastidioase, în afara preocupărilor noastre, a parametrilor artistici de astăzi. Apreciind încă o dată, pe deplin, inițiativa în genere, formula, comentatorul, sînt nevoit să observ că felul cum sînt puse în scenă piesele evocate este contrariant. Nemaivorbînd de faptul că mai multe epoci sînt ilustrate cu momente dintr-un singur spectacol al Naționalului bucureștean.

Paul Tutungiu:

O paranteză: trebuie să acredităm, prin scrisul nostru, și în conștiința altor colegi, de breaslă și ne-breaslă — de viață, ca să zic așa —, ideea că stagiunea nu mai înseamnă, de multă vreme, Bucureștiul, stagiune teatrală înseamnă întreaga țară, la care se adaugă Bucureștiul. Dovadă, și faptul că multe piese contemporane foarte bune au premiera absolută în provincie. Iată că, și din punctul de vedere al literaturii, inițiativa aparține provinciei. A nu cunoaște provincia înseamnă a nu cunoaște pulsul real al fenomenului teatral.

A doua chestiune: în afară de revista noastră, care acoperă cit poate mișcarea teatrală, și de „România literară“, unde scrie tovarășul Silvestru, unele publicații centrale par să ignore manifestările teatrale din provincie.

Theodor Mănescu:

Dimpotrivă — este de constatat și un reviriment al Bucureștiului. Nu al tuturor teatrelor bucureștene, dar există câteva teatre despre care poți să discuți și pro și contra, dar nu se poate spune că nu au devenit centre de interes ale mișcării teatrale. De exemplu, Giulești, Teatrul Mic. Centrul de interes se plasează și în București, acum. O precizare: în 1980, revista noastră a publicat cronici la circa 170 de premiere.



Marius Robescu:

M-am simțit puțin derutat de multitudinea de probleme: și problema dramaturgiei, și echilibrul dintre dramaturgia originală și dramaturgia clasică — acestea sînt chestiuni care nu privesc numai jumătate din stagiunea în curs, ci le-am auzit dezbătute de foarte multe ori. Mă gîndeam că ar trebui să privim jumătatea de stagiune la care am asistat cumva mai „la obiect“, adică să ne referim pur și simplu la spectacole, și nu la chestiuni atât de importante și de natură mai generală, cum spuneam. Or, din acest punct de vedere, subiectiv vorbind, mie mi se pare că jumătatea de stagiune care s-a scurs este promițătoare; am asistat la două-trei spectacole importante, nu știu dacă neapărat mari spectacole ori revirimente: spectacolul de la Teatrul Mic cu **Maestrul și Margareta** — care a cucerit aprecierile unanime ale cronicarilor și publicului — și spectacolul de la Național cu **Caligula**, un spectacol foarte bun, ținînd seama de întîrzierea cu care se joacă la București această — v-o spun cu toată convingerea — capodoperă. Am mai văzut, la Festivalul de la Timișoara, **În căutarea sensului pierdut**, care mie mi-a împus un regizor, iar spectacolul, ca atare, îl socotesc cu totul deosebit. L-aș trece printre virfurile stagiunii. Nu știu dacă în prima jumătate a stagiunii trecute a fost un număr de premiere bune echivalent.

Au mai fost, desigur, și spectacole făcute de profesioniști în toată puterea cuvîntului: cel semnat de Tocilescu, la Teatrul de Comedie, cu **Concurs de frumusețe** de Tudor Popescu; aș califica drept bun și spectacolul făcut de Valeriu Moiescu la Teatrul „Bulandra“, cu o piesă de Pirandello, poate mai puțin semnificativ, dar dovedind un regizor de finețe și cu o bună stăpînire a mijloacelor profesionale.

N-aș vrea să uit să vorbesc despre teatrul lui Mazilu. După moarte, Mazilu începe să se impună pe măsura marelui dramaturg care a fost. Piesele lui se joacă actualmente în cinci teatre. Cred că în stagiunea în curs, opera lui se va revela la valoarea pe care unii dintre noi — majoritatea cronicarilor, de fapt — i-au recunoscut-o, în dramaturgia noastră.

În concluzie, socot că am avut o primă parte a stagiunii pe care aș califica-o drept mai mult decît satisfăcătoare;

dacă vom avea și în a doua jumătate încă trei spectacole mari, de aceeași valoare, cred că stagiunea 1980/81 va fi una dintre cele mai bune stagiuni, cum spunea tovarășul Silvestru, poate cea mai bună din deceniul pe care l-am străbătut.



Alice Georgescu:

Aș fi vrut să mă opresc un moment asupra problemei dramaturgiei contemporane străine; dacă prima parte a stagiunii am marcat-o ca un moment de excepție în ceea ce privește prezentarea dramaturgiei originale — nu am mai asistat la o stagiune în care să se joace atât de mult teatru românesc actual —, în privința dramaturgiei contemporane universale, situația nu este prea strălucită. Mă refer la faptul că se joacă piese cum a fost recenta premieră de la Teatrul de Comedie, **Harold și Maude**, a unui oarecare Higgins, sau la faptul că Edward Bond este tradus, dar nu se joacă, încă, ori că lui Kroetz nu i se joacă decât o piesă. Mă întreb dacă momentul de vîrf al dramaturgiei românești contemporane — dealtfel real — nu apare mai luminat din cauza absenței unor titluri într-adevăr importante din dramaturgia universală. Este foarte frumos că se joacă atât de multă dramaturgie românească, dar mă întreb de ce nu se acordă mai multă atenție și dramaturgiei universale. Nu este vorba numai de clasici, care și ei sînt puțin jucați, ci și de dramaturgi contemporani din alte țări.

Mira Iosif:

Titluri importante au intrat totuși în repertoriu: **Woyzeck** de Büchner se pregătește la Giulești, **Faust** de Goethe se pregătește la Sibiu...



Margareta Bărbuță:

...**Don Carlos**, la Iași. La „Bulandra“ va apărea în premieră un contemporan spaniol. Să nu uităm, însă, că discutăm

prima parte a stagiunii, în care teatrele sînt obligate, prin regulamentul de funcționare, să înceapă cu premiere contemporane românești. Să nu facem o vină politicii repertoriale a teatrelor, în momentul în care trebuie să ne bucurăm că nu au respectat doar formal o obligație, ci au reușit o reprezentare bună și bogată a dramaturgiei românești. Pentru că altădată s-au jucat multe, dar nu erau întotdeauna bune, și aceeași piesă se găsea la douăzeci de teatre; au fost stagiuni în care o comedie de Baranga intra la 16 sau la 20 de teatre, pentru că nu era alta, sau chiar o piesă de Davideglu sau de Lovinescu...

Deci, stagiunea aceasta este bogată nu numai cantitativ, dar și calitativ; este un lucru pe care e bine să-l salutăm. Că vor veni și piesele străine, vor veni sigur, cu toate lipsurile în buna orientare a teatrelor — care sînt foarte puțin informate despre faptul că la Direcția teatrelor există un număr de piese străine traduse, chiar și din Africa și din America Latină; dar ele nu ajung la teatre, pentru că nu există posibilitatea tehnică de a se multiplica niște texte. Este o situație regretabilă. Un traducător care vrea să aducă la cunoștința publicului ceea ce traduce, își multiplică singur piesa. Pe fondul acestei lipse de „concurență“, Andrei Băleanu traduce **Harold și Maude** pentru propriul lui teatru, și piesa se joacă... Nu există posibilități de informare egale pentru toate teatrele. Cine este mai bătaios, mai interesat, mai activ, intră la Direcția teatrelor, fură sau capătă un text, îl dactilografiază, și-l aduce înapoi...

Theodor Mănescu:

Totuși, așa cum Marius Robescu a introdus un punct de vedere interesant, calificînd concret unele spectacole, și necesitatea de a ne compara tot timpul cu ce este mai bun în dramaturgia străină reprezintă o bună bază de discuție. De a ne compara și pe scenă, nu numai la lectură; comparîndu-ne, vom ști exact și locul pe care ne aflăm.

Virgil Munteanu:

Teatrul Național pleacă într-un turneu la Paris, unde va juca **Generoasa Fundație** și **Scrisoarea pierdută**, piese bine cunoscute, dar e regretabil că nu are inițiativa și dorința de a prezenta acolo, unor oameni de specialitate, printre alți spectatori, o piesă românească contemporană.

Margareta Bărbuță:

Ar trebui să acordăm mai mare atenție faptului că piesele românești s-au impus și prin calitatea spectacolelor : o seamă dintre cei mai buni regizori, dintre regizorii tineri, s-au apropiat de dramaturgia originală contemporană și s-a produs o întâlnire fericită, creatoare, între regia tină și dramaturgia contemporană românească. Pe această bază, și datorită adevărului pe care îl conțin piesele, s-a produs și întâlnirea, de asemenea, fericită, a dramaturgiei originale contemporane cu publicul. Aș vrea să cred că și în țară se petrece același lucru. Știu că, la unele dintre piese, publicul vine cu plăcere și ascultă cu interes.

Numai de-ar ține ! Pentru că începuturi bune au mai fost — e adevărat, nu chiar la nivelul acesta —, dar pe parcurs teatrele încep să obosească, intră în repertoriu și piese așa-zis de serviciu, unele străine, altele mai puțin străine, iar pe urmă, eventual la finalul stagiunii, constatăm că promisiunile făcute la începutul ei nu prea s-au îndeplinit.

Decamdată, confruntind ceea ce s-a petrecut cu declarațiile făcute înainte de primul gong, de o seamă de directori, regizori, actori, observ că se potrivesc în bună măsură. Rămîne să vedem cum vor reuși să-și îndeplinească mai departe angajamentele și îndatoririle asumate.

Despre clasiții români : cred că nu ar fi rău să ne gîndim la modul în care opera lor este valorificată în cadrul învățămîntului de teatru. Unii tineri regizori au spus că nu știu să pună în scenă o piesă istorică clasică românească ; am întâlnit tineri actori care nu mai știu, pentru că nu au învățat suficient, să rostească versuri din dramaturgia noastră clasică. Aceasta ar fi și o sugestie : ca una dintre întîlnirile noastre viitoare să aibă drept obiect și Institutul de teatru, tinerii care absolvă Institutul.

Activitatea noastră de critici se exercită în principal asupra valorii estetice a pieselor și spectacolelor. Acesta este domeniul firesc al magistraturii noastre. Dar n-ar fi rău să ne ocupăm mai mult decît o facem și de anumite probleme de orientare, de analiza ideologică a pieselor și spectacolelor. În acest început de stagiune, am asistat la unele fenomene cam ciudate : unele piese sînt apreciate într-un fel, într-un județ al țării, și altfel în alt județ. Firește, în aprecierile estetice este bine să existe diferențe, dar deosebiri de interpretare, din punct de vedere ideologic, sînt de așa natură încît o piesă se joacă într-o variantă într-un loc și într-altă variantă în alt loc, ba, într-un al treilea, aceeași piesă este

considerată o eroare... Nu ne călăuzim, oare, după aceleași principii ideologice ? După aceeași filozofie ?

Ar fi cazul ca într-o asemenea dezbatere să discutăm și aceste probleme.

Theodor Mănescu:

Acesta este și un păcat al unor cronici literare, care eludează aproape tot ce este politic și ideologic în cărțile pe care le comentează.

Margareta Bărbuță:

Apropo de analiză ideologică : Mircea Iorgulescu afirmă că dramaturgia, în sfîrșit, a început să se apropie, literar și tematic, de valoarea romanului ; eu aș zice că lucrurile stau invers. Dramaturgia a atacat cu mai mult curaj o seamă de probleme politice și sociale actuale, de care romanul nu s-a apropiat încă, pentru că romanul, printr-o masivă orientare a prozatorilor, a atacat cu vehemență „obsedantul deceniu“. S-a considerat că aceasta este marea biruință a romanului social românesc, în timp ce dramaturgia se apropiase mai devreme, nu numai de problemele celui deceniu, ci și de realitatea noastră actuală. Iar în ceea ce privește dramaturgia istorică, ea merge mai adînc în analiza artistică a împrejurărilor evocate. Din acest punct de vedere, nu aș pune dramaturgia mereu în coada prozei. Criticii literari au alte criterii, care nu funcționează cu destulă acuratețe în analiza dramaturgiei, pe care ei o cunosc prea puțin.

Mai sînt și altele de discutat ; nu putem să rămînem indiferenți la ceea ce se întîmplă în momentul de față în țară, cu o seamă de colective artistice desompletate prin plecarea unor tineri actori la București. S-a vorbit despre spectacolul remarcabil cu piesa **În căutarea sensului pierdut**. Va rămîne un moment în istoria teatrului din Petroșani, dar nu va avea ecou de durată în rîndul publicului.

Pentru că vorbeam de eficiență, ar trebui să știm mai mult despre efectul actului teatral asupra publicului ; și să ținem seama de aceasta, chiar în aprecierea opțiunilor repertoriale, în aprecierea unor spectacole. Nu ar trebui să avem în vedere faptul că teatrul nu este o artă în sine, că el nu se poate naște în afara unor condiții economice, organizatorice ?

Mira Iosif:

Aș dori să întăresc avertismentul Margaretei Bărbuță. Să urmărim cu atenție dinamica vieții teatrale pe întreaga noastră hartă. Nu e vorba de succese și de lipsuri, de „lovituri” și „căderi”, în mentalitatea teatrului comercial, ci, în lumina cerințelor programatice la care m-am mai referit, de realizări consecutive și de neajunsuri perpetuate. Sîntem adesea prea nepăsători, și la fel de risipitori cu bogățiile de care teatrul nostru dispune. Presa centrală duce adevărate campanii împotriva risipei; de materiale, firește. Noi, despre risipa de energie umană, despre ușurința cu care vînturăm zestrea de talente, idei și inițiative, bunuri artistice cîștigate în ani de trudă și eforturi scurgîndu-ni-se printre degete, ca nisipul — nu prea vorbim. Uităm să ne întrebăm ce fac sumedenie de tineri regizori, cărora, cu ani în urmă, le-am acordat încredere, polițe în alb, iar azi ei se plimbă prin București, în timp ce pe multe scene din țară, semnează spectacole destui neche-mați. Uităm să-i tragem la răspundere pe tinerii, frumoșii și talentații absolvenții ai I.A.T.C., cărora, iarăși, la reprezentările de absolență, le acordăm diplome de merit și nenumărate premii „cu cunună”, fără să-i penalizăm din absenteismul lor pronunțat și cronic! Obținerea „negației”, detașările, aranjamentele „provisorii”, permanentizate pe scenele din București, privează scenele țării de succese și elanuri, nemaivorbind de alte prejudicii imense. E adevărat că pe scenele de la Giulești, de la „Nottara”, de la Mic, se afirmă cu generozitate, cu strălucire chiar, reprezentanți foarte tineri ai noii generații de actori. Dar Dinu Manolache, Rodica Negrea, Răzvan Vasilescu (ca să-i citez pe cei mai cunoscuți, lista fiind foarte lungă și, din păcate, pe ea nu figurează numai talente) n-au jucat nici măcar o stagiune pe scenele unde au fost repartizați!

În același timp, nu acordăm destulă încredere tinerilor animatori dornici să se afirme, și nu în București; am părăsit, se pare definitiv, tradiția care, la vremea respectivă, a dat uimitoare rezultate, de a trimite un regizor și cîțiva interpreți, deci **nucleul unei echipe**, într-un teatru din țară, în vădite scopuri regeneratoare.

Valentin Silvestru:

Stagiunea curentă arată că teatrul a căpătat o pondere nouă în cultura româ-

nească, în raport cu o perioadă anterioară. Aceasta s-a întîmplat în primul rînd datorită opțiunilor repertoriale, însemnate, și în materie de dramaturgie originală — ea însăși, mult mai aproape de tonusul general al literaturii române în etapa actuală — și în materie de piese străine (cite au fost, nu toate mulțumitoare, desigur, dar cite au fost), și, mai ales datorită realizărilor scenice: convenția teatrală e mai bogată, metaforele sînt mai consistente, modalitățile, mai pregnante. Varietatea spectacolelor se înscrie pe o claviatură mai largă.

Cîte spectacole bune și foarte bune se pot observa în acest început de stagiune? Consider ca etaloane ale potențelor teatrului românesc: **Maestrul și Margareta**, la Teatrul Mic; **Caligula**, la Național; **Concurs de frumusețe**, la Teatrul de Comedie; **Noaptea pe asfalt** (cel mai bun spectacol de pînă acum al regizorului Tudor Mărăscu — deși nu reprezintă efortul său maxim) și **Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă**, la Teatrul Giulești; **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, la Naționalul din Timișoara; **În căutarea sensului pierdut** de Ion Băieșu, la Teatrul din Petroșani; cu toate rezervele pe care le-am formulat și în cronică, **Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic**, la „Bulandra”; **Hoțul de vulturi**, la Teatrul din Galați; **Apus de soare** (întro formulă interesantă, diferită de cea tradiționalizată) la Teatrul Național din Iași; **Hagi-Tudose**, la Teatrul Național din București, **Mormîntul călărețului avar** de D. R. Popescu, la Brașov.

Este mare sau mic, numărul acestor spectacole? Eu pretind că e satisfăcător. Dar avem 43 de teatre, care au dat, în prima parte a stagiunii, un număr mare de premiere. A putea remarca doar un număr restrîns de piese bune și foarte bune nu reprezintă o certificare a valorii întregii stagiuni. Sîntem în situația de a observa că majoritare sînt spectacolele neimportante, anoste, terne, în mare dezordine stilistică, semnate de ambuscați, fie că sînt autori-regizori care nu se pricep, fie că sînt actori-regizori, de obicei mediocri, fie că sînt persoane care nu au nici un fel de calificare artistică, și li se dă pe mînă să facă un spectacol — chiar și la cite un Teatru Național. Am mai spus o dată: ca să conduci o motocicletă pe drumurile publice, îți trebuie un permis, pe care-l obții în urma unui examen, unde dovedești că te pricepi destul pentru a nu omorî pe nimeni. Ca să ți se dea un buget, o trupă, căreia îi cheltuiești zilele și nopțile, trei pînă la șase luni sau chiar un an, un teatru, cu tot ceea ce înseamnă el — deci, un fragment de cultură românească, într-o perioadă istorică —, nu ți se cere, uneori, nimic. Ceea ce e inadmisibil. De aceea numărăm în fiecare stagiune multe înjghebări pre-

care și multe încropeli, ce nu au nimic de-a face cu stadiul real în care se găsește teatrul nostru.

Margareta Bărbuță:

După ce criterii un teatru invită un regizor să pună o piesă în scenă? De multe ori, ne invită un regizor profesionist, ci...

Valentin Silvestru:

La Teatrul din Constanța s-a ajuns la concluzia că, întrucât regizorii de acolo nu dau satisfacție actorilor — cel puțin, așa mi s-a spus —, actorii sînt nevoiți să ia locul regizorilor; și am văzut în ce mod și cum și n-am fost convinși de soluție. De asemenea, la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, în afară de Dan Alecsandrescu, nu mai e angajat alt regizor calificat, și aici sînt felurite încercări care nu vor da roade. Pe diverse căi, impostorii se insinuează în domeniul cel mai sensibil al vieții teatrale. Critica e obligată să ia atitudine. Nu-i adevărat că actorii se văd mai bine în spectacole făcute de actori. Acolo unde sînt spectacole bune, semnate de regizori adevărați, se vede cel mai bine actorul: Ovidiu Iuliu Moldovan, la Teatrul Național, Dan Condurache, la Teatrul Mic, Teofil Vălcu, la Teatrul Național din Iași, și alții, s-au relevat, în acest început de stagiune, în spectacole reprezentative, cu regii profesionale. Spectacolele terne, făcute de oameni fără meserie, nu relevă niciodată actorul, chiar dacă el are, o clipă, sentimentul că a fost pus în postură de vedetă.

Au apărut și un număr important de scenografi care merită toată atenția: Andrei Both, Liana Manțoc, Daniela Codarcea, Anca Păslaru, Gloria Gămulea-Iovan și alții. (Noi scriem mai puțin despre scenografie, fie că nu avem loc, fie că nu avem tragere de inimă.) Dar, în același timp, scenografia este semnată din ce în ce mai mult de regizori care au sau nu au pricepere; îndeobște, nu au pricepere. Alteori, scenografia este semnată de actori, sau nu e semnată. Apoi, așa, ne întorcem la timpul lui Caragiale, care critica faptul că două piese diferite se pun în același decor, care se potrivește ca nuca-n perete. Fenomenul desfigurării

scenografiei este din ce în ce mai frecvent. Costumele sînt din ce în ce mai unite și mai dizgrațioase. Publicul poate să treacă cu vederea, dar, intuitiv, încearcă o dezamăgire.

Din acest punct de vedere, critica se găsește încă în defecțiune; mă includ, firește, și eu. Nu examinăm destul situația teatrelor, cum evoluează ele, care este viața instituției teatrale, nu ne ocupăm îndeaproape de viața cîte unei instituții. Revista „Teatrul” a avut inițiativa de a sta de vorbă cu creatori dintr-un teatru, despre teatrul lor. O inițiativă frumoasă, dar aprecierile sînt îndeobște ale membrilor colectivului asupra propriei lor munci; nu se consemnează și felul cum vede redacția această muncă.

Alte teatre cunosc un anume reviriment, o revigorare, un moment bun: Teatrul Național din București, prin cîteva dintre spectacole și prin repertoriu, Teatrul Giulești, Teatrul Național din Timișoara, teatrele din Pitești, Sibiu, Brașov par a avea o bună orientare. Ar mai putea fi citate și alte cîteva. Destul de multe, nu.

A discuta viața unei instituții înseamnă a contribui concret la îmbunătățirea acelei vieți, fiindcă nimeni, în afară de critici, nu studiază public viața unei instituții pe toți parametrii ei.

Un cuvînt despre critici și critică. Prezența noastră, a criticilor teatrali, este foarte însemnată, așa spune că este chiar hotărîtoare, în orice împrejurare în care se discută problemele teatrului românesc. Festivalurile, colocviile din țară, care au o importanță deosebită, se sprijină în principal pe inițiativa și pe contribuția de idei și organizatorică a criticilor teatrali. Anul acesta s-a ținut un reușit colocviu la Botoșani, un excelent colocviu de comedie la Galați, și unul dintre cele mai bune colocvii și festivaluri la Timișoara, Festivalul dramaturgiei românești de actualitate. Tot la Timișoara s-a constituit, pentru prima dată, și un cenaclu de dramaturgie pentru tinerii scriitori; inspirîndu-ne din acțiunea revistei „Teatrul”, am propus doi tineri autori, care au fost luați în discuție. După lectură, una dintre piese a fost adoptată de Teatrul Național. Am introdus, în cadrul debaterii de idei necesare mișcării teatrale, o formulă nouă: seminarul de dramaturgie și teatrologie consacrat unor personalități și unor opere fundamentale, în așa fel încît producția literară contemporană să fie cît de cît ierarhizată, clasificată. „Seminarul Mazilu”, făcut împreună cu autorul la Cluj-Napoca, a fost remarcabil; „seminarul D.R. Popescu”, de la Focșani, a fost impunător, a trezit un mare interes. Vom continua cu un „seminar Sorescu”,

condus de Romulus Guga, și așa mai departe — dacă vom avea, firește, și sprijin material. Dorim să facem asemenea seminare în orașe fără teatru, pentru că opinia publică locală se sensibilizează și ea, intelectualii locali, tineretul se apropie astfel mai mult de teatru.

Dar critica nu este numai implicare în manifestarea de cultură teatrală. După cum s-a observat, ea pretinde și atitudine la zi, concretă, curaj. Critica este factorul care veghează în principal asupra bunei desfășurări a treburilor teatrale. Așa este la noi, și este bine. Din nefericire, cantitatea de **critică** în articole, în cronici, este foarte redusă. O spun cu părere de rău.

Înainte de a veni aici am studiat, pentru altă împrejurare, o seamă de cronici din ziare și reviste. Încet-încet, ne tragem spre constatări, spre consemnări, și mai ales spre aprecieri. Dar, în ceea ce privește luarea de atitudine, aceasta este în minoritate. Mai mult decât atât, a apărut în critica românească un exces de adjective la superlativ: sînt ațiși „memorabil“, „surprinzător“, „excepțional“, „extraordinar“, încît începi să te întrebi dacă nu trăim un fel de halucinație. Sînt oameni care dau certificate de perfecțiune oricărei înjghebări, chiar modeste. Un tinăr coleg declara, într-o recenzie, că la un spectacol „i s-a tăiat respirația“; citindu-l, m-am gîndit o clipă că sînt montări care ar putea răni rîndurile criticilor noștri, dacă mulți dintre ei simt asemenea simptome de sufocare.

Decăderea spiritului critic în critică este un lucru îngrijorător, și dacă veți dori să mai faceți o masă rotundă, ar trebui să examinăm chiar starea breslei. Colocviul criticilor va trebui să pună pe tapet această problemă. Scara de valori, ierarhiile, noi le facem, și răspunderea noastră este foarte mare — și în fața publicului de azi și față de viitor.

O apreciere generală în legătură cu revista „Teatrul“: în ceea ce privește cronica teatrală, revista se găsește într-un moment bun, desfășurînd o muncă de cuprindere a teritoriului, de consemnare a realizărilor; este o muncă bună și cu diagnostice adesea demne de luat în seamă. Aveți colaboratori numeroși, îmi pare bine să observ acest lucru, sînt mai mulți astăzi decît ieri, sînt nume noi, cîțiva tineri. Aveți cîțiva oameni care stăpînesc condeiul critic cu autoritate, și-au cîștigat respect în lumea teatrală și sînt urmăriți, citați, fișați. Un oarecare eclectism există; poate că e și inevitabil; necesară ar fi direcția estetică, pe care revista ar trebui să și-o precizeze în formule mai certe.

Ați luat inițiativa, în ultima vreme, de a reveni la o veche și foarte bună tradiție a revistei „Teatrul“, aceea de a pune în capul rubricii de cronici un punct de ve-

dere al redacției, un fel de sinteză a momentului. E în genere foarte bine scris și reprezintă o opinie. Poate că în rubrica aceasta de cronici, atît de diversă, necesarmente variată, s-ar putea introduce ceva ca să se precizeze direcția orientativă a revistei: ce urmează într-o perioadă dată, ce ar dori să pună cu precădere în atenția opiniei publice?

A trecut vremea cînd se spunea: dacă criticul scrie „de bine“ despre cutare spectacol, înseamnă să nu ne ducem să-l vedem, și viceversa. Cunoșc multă lume care se duce să vadă spectacolul recomandat de criticul în care crede. Există acest fenomen de personalizare, și cred că ne găsim și într-un moment bun al criticii, cu condiția să ridicăm cota calitativă a acțiunii noastre la nivelul exigențelor noi. Spectatorii vād mai pătrunzător decît noi și, dacă le dăm verdicte unilaterale, ne părăsesc. Critica se cere a fi un factor eficient în mișcarea teatrală românească.

Theodor Mănescu:

După cum se vede, rezultatele primei părți a stagiunii sînt, în general, îmbucurătoare. Este adevărat că dumneavoastră, criticii, ați avut o contribuție deloc neglijabilă. Totodată, însă, acestea sînt, înainte de orice, roadele unui sporit grad de angajare, de mobilizare, a conducerilor teatrelor, regizorilor, actorilor, secretarietelor literare, a comitetelor județene de cultură și educație socialistă. O importantă muncă de îndrumare și orientare a desfășurat direcția de specialitate din Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Un mare rol pozitiv au avut consfătuirile pe țară, cu activul cultural, cu oameni de teatru, organizate de conducerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste.

În ultimă instanță, acestea sînt roadele climatului instaurat de partid, de conducerea partidului, pentru întreaga activitate de creație, științifică și artistică, climat caracterizat prin libertate, angajare, responsabilitate.

Mira Iosif:

Sîntem în consens: stagiunea e remarcabilă, succesele ei clare impun spectacole de durată, ce își vor prelungi semnificațiile dincolo de acest an. Aceste succese nu sînt întîmplătoare, iar pe noi, criticii, trebuie să ne bucure, în primul rînd, faptul că acum asistăm la realizarea **saltului calitativ** așteptat, dar în pregătirea căruia contribuția noastră n-a fost mică. Aș zice că dimpotrivă. Vād în această stagiune

răspunsul, mai bine zis o serie de răspunsuri, variate, ferme și extrem de personalizate, la cerințe formulate în ultimii ani, în diversele și consecvențele acțiuni complexe de teorie și practică la care am asistat cu toții — de ce să n-o recunoaștem, noi, criticii, organizându-le; la colocviile și festivalurile în care se materializează programul ideologic și estetic al teatrului românesc. Pledoaria obstinată pentru a impune piesa originală de valoare literară și curaj civic a dat în sfârșit câteva dintre roadele de mult așteptate. Regizorii, cei tineri îndeobște, și-au asumat misiunea de a le tălmăci scenic, și, iată, am asistat la un adevărat asalt al dramei originale, la o impunătoare paradă a piesei românești. Realizatori: Dinu Cernescu, Tudor Mărăscu, Nicolae Scarlat, Alexandru Tocilescu, Mircea Marin, Alexandru Colpacci, Florin Fătuțescu, care, în condiții nu totdeauna ușoare, au izbutit să dea acestor lucrări, de cele mai multe ori, forța teatrală necesară. Important mi se pare caracterul polemic al acestor spectacole, implantarea lor în prezent, cu mijloace ofensive, scena devenind, într-adevăr, o tribună de educație civică.

Concurs de frumusețe de Tudor Popescu, pe scena Teatrului de Comedie, cu virtuți de pamflet, **Ordinatorul** de Paul Everac, **Noaptea pe asfalt** de Theodor Mănescu sau **Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă** de Tudor Popescu la Giulești, sint spectacole care, prin imagini adecvate, propagă convingător idei majore ale codului nostru etic, și în același timp au o calitate fundamentală: nu dau numai răspunsuri, pun și întrebări, obligă publicul să reflecteze. În nici unul dintre aceste spectacole nu găsim scene gratuite, joc lipsit de suport ideatic. Alte reprezentații produse în acest răstimp răspund și ele unor cerințe de multă, foarte multă vreme formulate, în scris sau oral, de critica noastră: emit idei cu o puternică forță de radiație; imaginea teatrală nu este privită ca mijloc în sine, ci devine instrument sensibil al analizei sociale, al investigației psihologice. Mă gîndesc la **Caligula** de Camus, la **Maestrul și Margareta** după Bulgakov, care au prilejuit spectacole importante din această primă parte a anului. Prin transpunerea fascinantă a lui Bulgakov, Cătălina Buzoianu a realizat un mare spectacol, riguros cult prin sincretismul teatral, dar, mai ales, un act de cultură important, prin ideea coordonatoare: condiția artistului în lumea contemporană. **Caligula**, spectaculoasa montare a lui Horea Popescu la Național, exploatează resursele artei actorului și ale mecanicii scenice, într-o frumoasă asamblare a elementelor vizuale și sonore, pentru a oferi în primul rînd o exegeză, un eseu pe probleme grave, indispensabile formației intelectuale, și familiare nu numai spectatorilor crescuți

între cele două războaie mondiale. Insist acum asupra valorilor ideatice, asupra temelor de reflecție, la care incită aceste reprezentații, și nu numai asupra instrumentației folosite, care impune din nou, în lume, școala noastră de regie.

Reușitele actricești, și ele remarcabile, și nu puține, ale perioadei analizate, prezintă, de asemenea, succesul unui program: ele confirmă forța, resursele parcă inepuizabile ale școlii românești de actorie, revitalizate prin asumarea unor sarcini scenice de anvergură. Mă refer, în primul rînd, la rolurile din drama românească, care au prilejuit unor interpreți adevărate creații; îi citez, la întîmplare, pe Leopoldina Bălanuță, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Corneliu Dumitraș, Corado Negreanu, Dorina Lazăr, Cornel Vulpe, Florian Pittiș, Cornel Coman, Mihai Gingulescu, Dorel Vișan; toți aceștia, și nu numai ei, au îmbogățit „starea civilă” a teatrului nostru cu personaje memorabile. Prin actori s-au exprimat în principal și ideile celorlalte reprezentații amintite: Ovidiu Iuliu Moldovan, în **Caligula**, Ștefan Iordache și Valeria Seciu, în spectacolul Bulgakov, apoi Gheorghe Cozorici, Silvia Popovici, Octavian Cotescu, Mitică Popescu, Nicolae Dinică au creat roluri care, neîndoios, le marchează cariera. E reconfortant și faptul că nume noi, actori tineri au țîșnit în aceste spectacole, în prima linie, jucînd cu strălucire. Mă gîndesc la Dan Condurache, la Gheorghe Visu și la Dragoș Păslaru (care, într-un spectacol inegal și chiar oarecum superficial, ca **Noi, subsemnații** pe scena de la „Nottara”, a izbutit să contureze un personaj tulburător prin adîncime psihologică și prin ideea pe care o personifică). O primă concluzie se degajă clar: parafrazînd o celebră formulă, aș spune „cîtă idee, atîta reușită”. Și dovada „per contrario”: caracterul neinteresant al eforturilor actricești și zădărnicia, într-un sens mai larg, a investiției de taler făcute de Sanda Toma și George Mihăiță în **Harold și Maude**, sau de Virgil Ogășanu și Mircea Diaconu în **Voluptatea onoarei**, spectacole ce nu izbutesc, în ciuda unui profesionalism cert, să intereseze, să genereze ecouri și semnificație.

Radu Popescu:

Iată că, fără să ne dăm seama, au trecut trei ore și jumătate, de cînd am început să ne spunem părerile și să schimbăm idei, cu privire la această stație teatrală 1980—81, care a ajuns la jumătatea drumului. Totuși, avem cu toții sentimentul că ar mai fi multe de spus, deși, nici pînă acum nu cred că ne-am repetat, că am rămas fixați pe

numai câteva considerente și puncte de vedere, că ne-am învîrtit în cerc: ba, s-ar putea spune chiar că am depășit cu mult cerul unei discuții legate strict de obiectul său imediat. Am fi înclinați să continuăm, dacă, oameni de meserie, nu am fi temperați, frînați, de gîndul că toate părerile noastre urmează să se materializeze în pagini de revistă, ale revistei noastre, care nu pot fi nenumărate, și nici măcar mult prea numeroase. V-aș propune, așadar, cu gîndul la tirania necruțătoare a secretarului de redacție — singura tiranie pe care nimeni n-o va doborî, vreodată —, să punem punct conversației noastre: punct tipografic, desigur, dar cu paranteza, subînțeleasă între noi: „va urma...”

...Căci mai sînt multe de spus, cu privire la această primă jumătate a stagiunii '80—'81: multe, multe, cu caracter pozitiv, elogios, și destule, prea destule, cu caracter critic. Dar cele dintîi, considerentele cu caracter pozitiv, se impun, ni se impun, se impun oricui. Așa cum fiecare dintre dumneavoastră n-a întîrziat s-o spună și s-o argumenteze, nici nu-mi amintesc de o stagiune care să fi călcat atît de hotărît și de consecvent „ou dreptul”, ca stagiunea actuală. Din cele trei puncte de vedere, care sînt și rămîn decisive: repertoriu original, repertoriu universal, și debit, ritmicitate. De departe, afirmarea repertoriului original, a dramaturgiei românești — sub forma ei cea mai importantă, ardentă din toate punctele de vedere, dramaturgia de actualitate — au dominat prima jumătate a stagiunii, dîndu-i acesteia o caracteristică nouă și substanțială, precum și un nivel înalt. Opt, nouă premiere originale, în aceste trei luni, numai la București, mai multe, încă, în teatrele din țară — iată ceva care nu e obișnuit, ba e chiar cu totul neobișnuit, o realizare cum eu nu-mi amintesc să se mai fi produs în ultimii douăzeci și cinci de ani. Ritmicitatea — continuitatea și cadența egală — este dovedită de aceste cifre, cărora trebuie să li se adauge și cele patru, cinci premiere de repertoriu străin, care au avut loc pînă astăzi. Poate că astăzi, aci, s-a spus mai mult bine despre întregul fenomenului decît ar rezulta din suma tuturor acestor opere ale

dramaturgiei originale, considerate în parte. Dar, trecînd peste reacția sentimentală, atît de firească, cred că tocmai întregul, fenomenul global, contează, acest fenomen care a schimbat radical situația dramaturgiei originale contemporane, cu concursul vechi și constant al tuturor factorilor (critică dramatică, foruri conducătoare, administrație, organizare etc.) care contribuie la realizarea acțiunii teatrale. Acest fenomen răsfrînge asupra activității teatrelor o lumină, în acest moment, deosebit de favorabilă, ba chiar măgulitoare, și, în definitiv, în mare măsură, meritată, dat fiind că, totuși, ele, aceste teatre, sînt instrumentul de afirmare și de comunicare al dramaturgiei. Această lumină nu trebuie, însă, să devină orbitoare, și dacă face să pălească o mulțime de lipsuri, de racile, prezente, active, și chiar virulente în mișcarea noastră teatrală, nu poate să le facă nevăzute, absolvite, uitate. Asupra acestora ar trebui să concentrăm observațiile noastre, chiar dacă fără nici o plăcere.

Mai departe: mi se pare că părerea dumneavoastră, aproape unanimă, concordă cu părerea mea, că introducerea repertoriului străin în această stagiune a fost, atît ca alegere, cît și ca realizare, cît se poate de onorabilă, și chiar mai mult, în unele cazuri. Cu atît mai strident răsună, în acest registru, nota Teatrului de Comedie, cu soluțiile sale de mazăre, ca mai totdeauna.

Noi am vorbit, azi, destul de insistent despre critica dramatică, despre rolul ei, și nu cred că s-au exprimat, aci, decît opinii judicioase, opinii de adevăr, de adevăr cît se poate de adevărat. Am vorbit mai puțin, însă, despre rostul criticii, despre statutul, și chiar, dacă vreți, despre destinul ei. Dați-mi voie să afirm că raporturile criticii dramatice cu teatrele, cu toate forurile implicate în mișcarea teatrală, și, cu prioritate, cu publicul, trebuie să fie cu totul altele, și să vă sugerez necesitatea unor susținute discuții asupra acestei probleme, și nu numai între noi.

La toate acestea m-am gîndit cînd v-am solicitat să cădem de acord ca înțîlnirea noastră de astăzi să se încheie cu un „va urma”.



Trinculo
(Furtuna
de Shakespeare)



RADU BELIGAN

chipuri scenice

Dubedat
(Medicul în dilemă de G. B. Shaw)

DOUĂ ÎNTRUCHIPĂRI ALE DUHULUI SATIREI



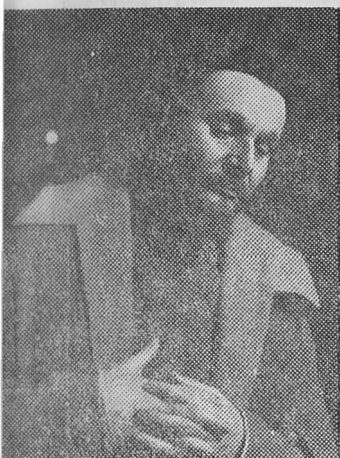
GOGOL
(Hlestakov,
Revizorul)



CARAGIALE
(Agamiță
Dandanache,
O scrisoare
pierdută)



o galerie de mari actori români



**Doctorul
Șmil**
(Apus de
soare
de
Delavrancea)



Robespierre
(Danton
de Camil
Petrescu)



PERSONAJE DIN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ

Chitlaru
(Opinia
publică
de Aurel
Baranga)



Miroiu
(Steaua
fără
nume
de Mihail
Sebastian)



Ciriviș
(Capul
de rățoi
de G. Ciprian)



ROLURI DIN
MARELE
REPERTORIU
UNIVERSAL



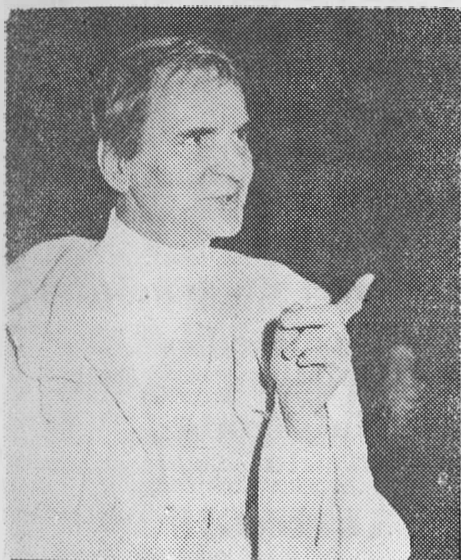
GOLDONI
(Filipetto, Bădăranii)

SHAKESPEARE
(Richard al III-lea)

CEHOV
(Tuzenbah, Trei surori)



**Romulus (Romulus cel Mare
de Dürrenmatt)**

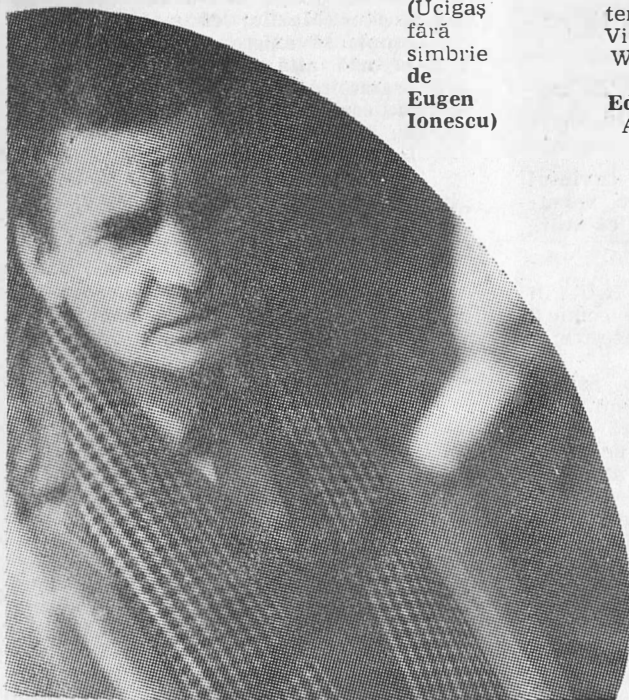


**PERSONAJE
DIN LITERATURA
DRAMATICĂ MODERNĂ**



**Cherea (Caligula
de Camus)**

**Béranger
(Ucișă
fără
simbrie
de
Eugen
Ionescu)**



**George
(Cine se
teme de
Virginia
Woolf ?
de
Edward
Albee)**



O convorbire cu HORIA LOVINESCU



despre

- parabola căişorilor de iarmaroc
- şiretlicurile meseriei de dramaturg
- spectacolele „muzeistice“
- funcţia socială a teatrului

realizată de PAUL TUTUNGIU

— Stimate maestre...

— O primă observaţie : detest termenul de „maestre“. Nu sînt destul de bătrîn ca să mi se dea ca premiu de consolare, nici nu sînt un maestru, ca să-l merit „pe bunelea“. Aşa că, dacă vrei să mă iei cu „tovarăşe Lovinescu“ sau cu „Horia Lovinescu“, e mult mai bine...

— Mă obligaţi să vă dau un premiu pentru modestie.

— E vorba nu de modestie, ci de măsură ; dacă pînă şi Arghezi refuza să fie numit „maestre“...

— Arghezi a subminat cuvîntul „maestre“, redefinindu-l cu versurile „vorba asta scurtă / e ca scărpinarea porcului pe burtă“.

— N-ai observat că pînă şi felul în care se pronunţă acest cuvînt e comic ? Cu un fel de behăială : „maheestre“ ?

— Bine, Horia Lovinescu. Să începem prin a reaminti faptul că această convorbire a noastră a fost întîrziată cu cîţiva ani, poate şi din vina noastră, poate şi din vina dumneavoastră... În urmă cu doi ani, avusesem întîlnire pe plaja de la Neptun, din faţa Casei scriitorilor...

— Da, dar eram în vacanţă...

— ...după aceea, întîmplările s-au înlănţuit astfel încît n-am putut fi un infailibil „captator“ de vieţi spi-

rituale ale dramaturgilor... Aş vrea să începem printr-o întrebare pe care mi-o pun de fiecare dată cînd întîlnesc un dramaturg : dacă scriitorul, ca dramaturg, se naşte cu această vocaţie pentru genul dramatic sau, pur şi simplu, abordarea dramaturgiei este o chestiune de opţiune. Mi-am răspuns (dacă nu mă înşel, într-o convorbire cu Teodor Mazilu) că s-ar putea întîmpla să existe adevăruri care nu suportă altă exprimare decît arta dramatică. Era tot o opinie... Unii au cochetat cu poezia în tinereţe, au publicat şi ceva proză, dar, pînă la urmă, au rămas definitiv în dramaturgie. Alţii scriu concomitent dramaturgie, proză, eseu, poezie. În legătură cu dumneavoastră, nu am făcut nişte investigaţii speciale în bibliotecă, ca să văd dacă, pînă acum, numele dumneavoastră este legat şi de alte genuri ale literaturii... Şi nici nu ştiu cît sinteti de dispus, în clipa în care stăm de vorbă, să vă investigaţi propria viaţă, în căutarea poetului sau eseistului Horia Lovinescu.

— Nu am motive să fiu foarte bine dispus, la ora actuală. Trebuie să recunosc că viaţa are, totuşi, din cînd în cînd, şi părţi amuzante. Dumneata vii să avem această întrevedere, această discuţie, într-un moment în care mi-am jurat mie însumi să renunţ să mai scriu teatru ; aşa încît trebuie să recunoşti că lucrurile au oarecare haz...

— Foarte mare, chiar...

— Da ! De ce vreau să renunț să mai scriu teatru ? Poate că ar trebui să intru în multe amănunte, unele prea intime. M-am plictisit de scris teatru, nu de spectacol. Nu de arta teatrală, ci de dramaturgie. Vezi, începi să ai, la un moment dat, senzația că te învîrți într-un cerc vicios. Consacrîndu-te ca autor dramatic, începi să ai obligația să dai cîte o piesă de teatru în fiecare stagiune sau măcar la două stagiuni, și atunci ai senzația acestei învîrtiri în cerc, începi să te asemeni cu cășorii de la iarmaroace, care se învîrtesc atîta în jurul axului respectiv că, pînă la urmă — nu-i așa ? — presupun că suferă, și ei, de o plictiseală enormă, față de lucrul pe care-l fac. Asta ar fi una dintre explicații. Aș mai adăuga că ezit să mai scriu teatru, în viitorul apropiat, pentru că, în momentul de față, interesul publicului, în ceea ce privește dramaturgia, se îndreaptă, în mod deosebit, spre textele legate de o actualitate strictă, și, ca să zic așa, concretă, și structura mea nu este făcută pentru perceperea acestui gen de actualitate; nu spun că nu mă interesează ca om și cetățean; nu mă stimulează, ca scriitor. Prefer subiectele cu deschidere mai largă; ambiția aceasta apare desigur foarte mare și nu înseamnă că eu o și realizez, dar de nutrit o nutresc. Pe de altă parte, viața noastră se desfășoară atît de rapid, atît de vertiginos (și schimbările sociale, și schimbările morale), în cît teatrul stricte și imediatei actualități, al criticii cotidiene, în special, este o necesitate acută, pentru că asta îl interesează pe om, are priză directă asupra lui. Trebuie să recunoaștem, publicul vine la teatru cu satisfacție cînd aude vorbindu-se pe scenă, de pildă, nu știu ce, despre faptele cutărui președinte de gospodărie colectivă...

— ...pe care-l cunoaște personal...

— Pe care-l cunoaște, președinte care a furat niște bani sau nu și-a făcut sarcinile de plan ; sau despre vînzătoarea cutare, care nu dă gramajul exact ; sau că pe piață nu se găsește ceva sau altceva. Ei bine, publicul este foarte interesat de lucrurile astea, vrea să le audă spuse. Eu recunosc că este bine, că este necesar, că este util, ca aceste lucruri să fie spuse pe scenă, dar această necesitate obiectivă nu intră în preocupările mele fundamentale, dacă termenul nu pare pretențios. Asta ar fi un al doilea motiv care mă face ca, în momentul de față, să renunț la teatru.

— Cînd ați ajuns la convingerea că... trebuie să faceți o pauză ?

— S-a infiltrat, în timp... Am ajuns la o vîrstă cînd îți faci niște socoteli cu tine

însuși, și sentimentul acesta de oboseală, de plictiseală, mai degrabă, de blazare, dacă vrei, de rutină care poate să intervină în munca ta a devenit destul de important ca să iau această hotărîre. Asta nu înseamnă că n-aș vrea să mai scriu niciodată teatru. Dacă o să găsesc o temă care să mă intereseze în mod deosebit, indiferent dacă acest lucru va interesa sau nu un teatru, sigur că voi scrie piesa, mai ales dacă — și aici revin la o idee pe care ați spus-o mai înainte — acea temă poate fi exprimată mai bine pe scenă decît în proză, mai bine în dramaturgie decît în roman sau în poezie.

În legătură cu debutul meu, sau cu propensiunea mea pentru literatură, dacă a existat vreodată în mod autentic, trebuie să fac o mărturisire : nici măcar la cincisprezece ani, nu am scris un vers ! Am fost îndrăgostit de poezie, posedat de poezie, dar de scris n-am scris niciodată, simțeam că mă depășește, că nu intră în zona posibilităților mele ; ceea ce nu m-a împiedicat să gust poezia. Aici, deschid o paranteză. Părerea mea este că un om care pînă la treizeci de ani n-a descoperit poezia, n-o mai descoperă niciodată...

— Foarte interesant...

— ...și cred că afirmația s-ar putea verifica printr-un simplu sondaj. Cititorul care n-a descoperit marea bucurie a poeziei, pînă la o vîrstă care ține de adolescență și de prima tinerețe, nu o va mai descoperi niciodată. Dar asta e o paranteză... Nu cred în omul care descoperă, după treizeci de ani, poezia... Poate să descopere romanul, esul, memorialistica, poate să descopere dramaturgia, la orice vîrstă. Poezia, însă, trebuie să o descoperi cînd ești foarte tînăr, numai atunci ai posibilitatea de a te entuziasma, de a te transfigura, de a te transpune într-o stare de grație. Dar, dacă n-am scris poezie, am scris un eseu despre un poet, și implicit despre poezie. Se pare că, în două-trei luni, acest eseu consacrat lui Arthur Rimbaud (eseu pe care l-am început încă în timpul studenției, și pe care, cu anumite întreruperi, l-am terminat după război) va apărea. Mărturisesc că mă amuză ideea să văd că această primă lucrare cu destinație publică, ca să zic așa, va vedea lumina tiparului după treizeci de ani de la conceperea ei.

— Consider că, de fapt, convorbirea noastră are loc într-un moment fericit, pentru că, aflîndu-vă într-o perioadă cînd ați hotărît ca deocamdată să nu scrieți teatru, puteți avea o privire, o perspectivă mai limpede asupra omului de literatură Horia Lovinescu. Vă recunoașteți a fi, totuși, un poet, care n-a vrut să se exprime în poezie ?

— Nu, cred că n-am avut posibilitatea de exprimare, adică a fost și este o zonă, cum spuneam mai înainte, interzisă pentru mine. Aș fi vrut grozav să fiu poet, aș fi preferat să fiu poet, decât să fiu dramaturg. Probabil că îmi lipsește această coardă. Iar la teatru am ajuns cu totul întâmplător. Sigur că am avut ● serie întreagă de tentații literare. În adolescența mea mai târzie, și în prima mea tinerețe, am avut tentația prozei. S-a întâmplat un lucru binevenit. Mi-am dat seama, cred, la timp, că am o tendință spre prolixitate, și găsesc că nimic nu este mai penibil într-o bună proză decât prolixitatea, acea lăbărțare, acea lipsă de severitate, severitate pe care trebuie s-o ai față de subiect. Ca să nu mai vorbesc de ispita facilității stilistice. Mă risipeam fie în digresiuni, fie în chițibușerii. De aceea, nimic din ceea ce am scris, ca proză, n-a apărut vreodată, și a luat fără ezitare drumul coșului.

Întâmplarea a făcut, însă, ca, datorită înțelnerii cu doamna Lucia Sturdza Bulandra (căreia continui să-i port un mare respect și o mare recunoștință), să fiu îndreptat înspre teatru. Doamna Bulandra mi-a sugerat să scriu teatru. Și am descoperit că teatrul mă obligă să renunț la această prolixitate care mă enerva și mă exaspera în încercările mele de proză. Iată cum am devenit dramaturg, și cum am intrat în „cercul vicios” de care vă vorbeam. Am devenit dramaturg, am rămas dramaturg până la urmă, pentru că obligația de a scrie, în fiecare an, sau la doi ani de zile, măcar o piesă de teatru, nu-ți mai dă răgazul necesar să te poți concentra în mod serios asupra unor altfel de lucrări. Spunând că am renunțat să scriu teatru, ați putea să vă puneți întrebarea firească: „bine, dar ce-ai să faci de acum încolo, că asta știi să faci, sau se presupune că știi să faci?” Probabil că voi continua să scriu, nu știu exact ce, dar voi continua să scriu, pentru că de obiceiurile rele te dezbari mai greu decât de obiceiurile bune. Nu știu ce voi scrie și nici nu vreau să vorbesc acum despre intențiile mele. Am niște idei, unele dintre ele deja fixate pe hîrtie, dar este absurd să vorbești despre ce ai de gînd să faci, pînă cînd nu-ți îndeplinești intenția. Lucrul care contează este lucrul îndeplinit, fie că este reușit sau nu, dar încheiat. Nu cred în oamenii care vorbesc despre proiecte.

— Să ne întoarcem la prima dumneavoastră tinerețe, cînd, mărturiseați, erăți un foarte bun cititor de poezie. Eu bănuiesc că erăți și un foarte bun cititor de dramaturgie. Ce satisfacții vă dădea, atunci, dramaturgia? Probabil, foarte mari. Altminteri n-aș putea să în-

țeleg că a fost suficient un imbold, o rugăminte a doamnei Bulandra, ca dumneavoastră să „explodați”, și să descoperiți că aceasta este arta care vă poate exprima.

— Care-mi convenea...

— Care v-ar fi convenit. Deci, presupun că dumneavoastră duceați încă de pe atunci în spinare, în suflet, în feastă, o bibliotecă de teatru bine pusă la punct.

— Aici vă înșelați. Sigur că aveam o cultură teatrală normală, dacă se poate vorbi despre o cultură la douăzeci sau la douăzeci și ceva de ani. Dar teatrul nu constituia, pentru mine, o preocupare deosebită. Nu am avut, niciodată, o înclinare deosebită pentru dramaturgie. Sigur că de foarte mulți ani de zile îl cunosc, aș putea pretinde, pe de rost, pe Shakespeare. Sigur că între timp m-am legat, pe calea lecturii, de anumiți autori mari, cum ar fi un Cehov, sigur că am fost interesat de tot ce a însemnat teatrul modern din zilele noastre. Dar curiozitatea asta pentru literatura dramatică mi-a venit mult mai târziu, nu am avut-o de la început în mine, nu am avut cîtuși de puțin vocația teatrului, și a fost pentru mine o surpriză că m-am ancorat în acest domeniu. Dacă nu aș fi înțilnit-o pe doamna Bulandra, așa cum am spus, probabil că m-aș fi orientat în cu totul altă direcție. Probabil că aș fi continuat, totuși (încercînd să elimin ceea ce mă supăra, prolixitatea, lipsa de stăpînire exactă a subiectului etc.) să mă îndrept spre proză, poate că m-aș fi îndreptat spre critica literară, poate că mă îndreptam spre ceea ce mă tenta cel mai mult, spre eseu. Viața, hazardul decid chiar și ceea ce se numește o vocație. N-aș spune că am vocație de dramaturg. Am făcut dramaturgie, bună sau mai puțin bună, cîteodată mai reușită, cîteodată făcută cu îndemînare, altă dată simțind că mă exprim prin cîteva dintre piesele mele, cu bucuria de a scrie ceea ce doream să scriu, dar n-aș putea spune că am avut o vocație irezistibilă. Cea mai bună dovadă este că nu frecventam teatrul. Sînt un om care frecventez foarte puțin teatrul, pînă și astăzi.

— În ce împrejurări ați cunoscut-o pe doamna Bulandra? Vă rog să evocați momentul acesta, care, de fapt, a însemnat intrarea dumneavoastră în dramaturgie.

— Nu mai țin minte exact. Cred că prin intermediul lui Jules Cazaban, care era concetățean cu mine, și mă cunoscuse de copil, la Fălticeni. Cred că, prin in-

termediul lui Cazaban, am întâlnit-o pe doamna Bulandra, și în urma unor discuții foarte libere cu Cazaban și cu ea m-a întrebat : „de ce nu vrei să scrii teatru ?” Sigur, lucrul nu m-ar fi influențat hotărâtor, dacă doamna Bulandra nu era directoroarea unui teatru. Deci, în momentul când mă îndemna la acest lucru, aveam cel puțin garanția că am o poartă deschisă spre a intra într-un teatru, și am dat prima mea piesă, care era o piesă slabă. N-am retipărit-o niciodată, dar ea a ocazionat un scandal care m-a pus în situația de a trăi niște momente destul de penibile, la intrarea mea în lumea scriitorilor. Nu vreau să citez nume, deși sînt nume foarte sonore, ale celor care m-au făcut cu ou și cu oțet. De pildă, un scriitor foarte important, și pe care, mai târziu, l-am îndrăgit și l-am prețuit deosebit de mult, spunea aproape textual : „în momentul cînd am auzit că apare un nou Lovinescu în literatură, am sperat că această apariție va șterge rușinea pe care a lăsat-o Eugen Lovinescu în literatura românească”. La care alții au adăugat că piesa este un fel de pușcă, îndreptată împotriva regimului nostru, și nu împotriva dușmanului din afară, și așa mai departe. Atunci am simțit sprijinul moral foarte puternic al doamnei Bulandra, care, neținînd seama de aceste împrejurări, a pus în scenă piesa. O a doua piesă, pe care am scris-o în aceeași conjunctură, cred că este **Citadela sfărmată**, dar, cu ea, lucrurile au mers mult mai ușor. Partida era câștigată.

— Ce s-a petrecut cu dumneavoastră în momentul acela ? În momentul acela de... opinii defavorabile ? V-au îndirjit, nu ?

— Nu. Cred că m-ar fi copleșit și m-ar fi dărimat, dacă n-aș fi avut sprijinul doamnei Bulandra. În momentul acela, pluteam într-o serie întreagă de nehotăriri, de incertitudini, și nici nu aveam existența prea bine asigurată. Fără îndoială că această poartă care mi s-a deschis atunci spre teatru m-a îndemnat să intru pe ea. Și am rămas prizonierul teatrului, până în ziua de astăzi.

— Și ați început să vă faceți un program serios, adică ați meditat asupra programului de lucru... ?

— După două sau trei piese, am încercat să-mi formez o idee despre meseria mea, așa cum fac toți scriitorii, fie că e vorba de romancieri, fie că e vorba de poeți, fie că e vorba de dramaturgi. Am început chiar să am teorii, cum s-ar spune, în ce privește arta dramaturgiei ! Am renunțat de mult la ele. Să spun sincer, în momentul de față nu știu ce înseamnă teatru, și nu știu cum se scrie

teatru, afară de faptul (care mi se pare elementar și care nu poate fi contestat) că o piesă își poate permite să înceapă printr-o parte expozitivă, mai puțin încărcată de evenimente dramatice, dar este absolut obligatoriu ca ea să meargă crescendo și să aibă un final puternic. Este singurul lucru pe care-l știu despre arta de a scrie teatru. Încolo, o tehnică a scrierii de literatură dramatică, eu nu cunosc

— Și, totuși, am observat că sin-teți foarte atent la „cuceririle” de tehnică teatrală.

— Evident, cînd profesezi o meserie, trebuie să-i înveți toate șiretlicurile, și, pe de altă parte, să fii deschis spre toate realizările acestei meserii. Nu poți să scrii teatru, azi, fără să cunoști tot ceea ce este nou în teatru, fie că îți place sau nu-ți place. Ceea ce este dezastruos, este pastșa noilor tehnici. În măsura în care le asimilezi organic, și le găsești absolut necesare pentru exprimarea ta, este bine să le adopți, să ți le însușești fără nici un fel de rușine.

— Începînd din 1930, în materie de tehnică dramatică, am asistat și asistăm încă la niște mici revoluții, la...

— Eu cred că au fost revoluții, deloc „mici” în evoluții. Adică brechtianismul, tinerii furioși englezi, teatrul absurdului, au însemnat enorm, în ceea ce privește tehnica dramaturgică. Dar părerea mea este că în momentul de față s-a intrat într-o nouă fază : de oboseală a dramaturgiei. Nu pe plan național. Noi, din contră, ne putem bucura de apariția a numeroși scriitori de teatru, foarte, foarte valoroși. Iar o să deschid o paranteză. Exista, la un moment dat, în critica noastră (după 1944 sau mai degrabă după 1948) sistemul de a judeca dramaturgia românească pe baza unei scheme, o schemă de tripletă. Cronicile începeau prin invocarea unor nume (le spun la întîmplare, nu într-o ordine de valoare) : Lucia Demetrius, Baranga, Davidoglu. A trecut o bucată de vreme și tripletă a început să fie modificată. Se spunea : Baranga, Lovinescu, Everac. În momentul de față, ca urmare a apariției unor nume : Sorescu, D. R. Popescu, Guga ; sau : prozatorii care practică teatrul, ca Fănuș Neagu, și o serie întreagă de alții mai tineri (lista ar fi prea lungă). Tripletă și-a trăit traiul. Cea mai bună dovadă că dramaturgia românească a făcut progrese mari este că numărul de scriitori de valoare s-a înmulțit, și nu mai este posibil, cînd se fac judecăți asupra dramaturgiei, să te rezumi la două sau la trei nume, ci ești obligat să pomeni zece sau cincisprezece, cu totul și cu totul

remarcabile. Dar ăsta este fenomenul românesc, și pentru noi faptul e foarte îmbucurător. Însă am impresia că, pe plan mondial, dramaturgia a intrat într-o oarecare criză; curentele pomenite au fost fecunde, au revoluționat într-adevăr teatrul, dar, în momentul de față, ele nu mai funcționează (vorbesc din punctul de vedere al literaturii dramatice, nu al artei spectacolului). Literatura dramatică a intrat într-un con de umbră. Publicul este interesat, astăzi, mult mai mult de spectacol, decît de text. El a prins gustul unor cotidiane spectacole uriașe — de la campionatele mondiale de fotbal, pe care le urmărește cu sufletul la gură, pînă la coborîrea pe lună a unor astronauți... Adevărul ăsta se reflectă, vrînd-nevrînd, și în teatru. Publicul are nevoie de spectacol, tînde mai mult spre...

— Spre filmul mut ?

— Spre vizualitate...

— Deci, spre filmul mut, într-un fel...

— Nu, că are nevoie și de zgomot... Dacă nu e zgomot, nu-i place. De aici, și succesul enorm al orchestrelor, al formațiilor de muzică ușoară, care au ridicat în picioare stadioane, în anumite țări; în America, tinerii au dat naștere unor fenomene de masă, un fel de bachanale, dacă se pot numi așa, foarte interesante. Arta spectacolului a trebuit să suporte această influență, și cu cît spectacolul este mai violent, mai direct, mai vizual, mai percutant, și din punct de vedere al imaginii și din punct de vedere al sunetului, cu atît are mai multe șanse să treacă la public și să creeze acea stare de... aș spune **de comuniune**, dar deseori mijloacele întrebuițate sînt ieftine, și chiar penibile, cîteodată, deci, nu o stare de comuniune spirituală într-o sală de spectacol, ci — poate cuvîntul este prea crud — de comuniune animală, de comunicare fizică, între spectatori. Sigur că toate astea nu sînt în favoarea textului dramatic. De aici, poate, și momentul de criză de care vorbeam.

— În urmă cu vreo zece ani, ați participat la o întîlnire a revistei „Teatrul” cu cititorii, la Sibiu; un spectator a lansat întrebarea „de ce regizorii taie din text?” Răspunsul dumneavoastră suna (citez din memorie) cam așa, apropo de caracterul moral al acestui act: „dacă scriitorul este mai talentat decît regizorul, atunci regizorul nu are căderea să umble în text, dar dacă regizorul este mai talentat decît scriitorul, foarfece își găsește o anume justificare”.

— Problema este mult mai complicată. Se întîmplă, de pildă, ca un regizor de valoare să intervină în textele shakespearene. Și este absolut obligatoriu, pentru că nimeni nu mai suportă spectacole de cinci sau șase ore, cît ar putea să dureze anumite spectacole shakespearene. Cînd un Peter Brook face treaba asta, nu pot să-i contest dreptul, fără a afirma însă, prin aceasta, că Peter Brook este mai mare decît Shakespeare. Problema este mai delicată atunci cînd este vorba de autorii în viață, care, desigur, doresc să-și vadă respectat textul pe care l-au scris, pe care l-au gîndit, la care au reflectat atîta, pentru care s-au chinuit, au pierdut nopți în fața mesei de scris, și așa mai departe, iar intervenția regizorului poate să pară brutală și neavenită. Dar să nu exagerăm cu susceptibilitatea scriitorului.

— Criticul dramatic N. Carandino lansa un „strigăt de ajutor”: Uniunea Scriitorilor ar trebui să ocrotească dramaturgia scriitorilor dispăruți dintre noi, care nu au posibilitatea să se apere, și să interzică...

— Lucrul acesta ar duce la spectacole muzeistice, la spectacole de rutină. Eu sînt net împotriva adaosurilor de text: asta nu are voie să facă regizorul. Dar el poate să ridice valoarea spectacolului prin imagini-simbol, prin jocul actorilor, prin felul de a privi opera. Aici, regizorul are toate drepturile, și numai așa teatrul poate să rămînă viu; altfel devine, efectiv, o piesă de muzeu pe care o reluăm (ca pe o placă veche), de fiecare dată cu alți interpreți.

— Dar în legătură cu autorii care sînt în viață? Ei au dreptul la un spectacol muzeistic?

— Păi nu se prea întîmplă, pentru că de obicei, la noi, nu se reiau piesele autorilor în viață. O piesă jucată acum cinci ani are foarte rare ori șansa să fie reluată de un teatru. Dar, pentru că este vorba despre autori în viață, cred că e bine ca în elaborarea spectacolului să fie consultați. Autorul cunoaște, mai bine decît oricine, intențiile, deseori neexprimate destul de clar, dar care există, și poate să fie un ajutor prețios al regizorului.

— Regizorul, ca autor de spectacole, are pretenția că dramaturgul e un component al spectacolului...

— Pe undeva, are dreptate...

— ...și, așa cum actorul îi dă ascultare, are pretenția ca și dramaturgul să-l asculte, pentru că spectacolul îl semnează el, regizorul.

— Adevărul este că lucrurile reușite se fac, totuși, printr-o colaborare foarte strinsă între autor, regizor, scenograf și interpreți. Dar, cum asemenea echipe se constituie greu, mulți regizori, care sînt destul de despotici, de tiranici, în meseria lor, apelează din ce în ce mai des la texte clasice, ca să nu mai aibă de-a face cu intervenția autorului.

— **Apropo de meseria de dramaturg: să semnalăm că acest scriitor trebuie să aibă în vedere și arta cuvintului, și arta scenică. El este și un regizor...**

— Desigur... El este primul regizor al piesei, prin indicațiile pe care le încheie între paranteze și prin subtext. Din păcate, obiceiul regizorilor, pe care ei îl socotesc un drept sacrosanct, este ca, în momentul cînd le intră textul în mină, și s-a hotărît punerea piesei în scenă, să taie toate indicațiile de regie date de către autor, pentru ca nu cumva actorul să fie influențat de ele.

— **Aș mai dori să semnalăm aici pericolul ca unii scriitori să-și trădeze vocația profesională, și să devină textieri, textieri de teatru. Mă refer la faptul că dramaturgul, știind că, orice s-ar întîmpla, piesa lui va fi modificată, prin tăieturi, de regizor, este tentat să renunțe la marele lui orgoliu de scriitor, la arta literaturii destinate lecturii. Mă refer la dramaturgul care nu mai este interesat ca piesa lui să se susțină, ca operă literară scrisă...**

— Eu n-aș fi atît de drastic ca dumneaele, în judecarea acestor scriitori. Noi discutăm toate lucrurile astea în abstract, neîntîlnind seama de al patrulea component al spectacolului, care este **publicul**. Scrii, sau faci, un spectacol pentru un public anume, la o dată anume, în anumite circumstanțe istorice, deci trebuie să ținem seama de sensibilitatea acestui public. Tendința generală fiind spre spectacol — spectacolul trebuind să fie mai percutant decît textul —, este foarte posibil ca un scriitor de valoare să conceapă un text care să nu vizeze neapărat desăvîrșirea literară, adică să scrie un text special pentru un anumit gen de spectacol. Pentru asta nu cred că trebuie condamnat. Cea mai bună dovadă este că, în arta cea mai populară dintre toate, în cinematografie, colaborarea între scenarist și regizor devine din ce în ce mai frecventă.

— **Totuși, scenariștii nu sînt considerați întotdeauna scriitori.**

— Este o greșeală. Un scenarist poate să fie un foarte bun scriitor. Sînt foarte mari scriitori care au făcut scenarii de

film la alcătuirea cărora au acceptat, cu mai multă sau mai puțină bucurie, altele în spirit de echipă, colaborarea regizorului. În afară de cazul genilor (care se exprimă total pe ei, în ciuda tuturor împrejurărilor, fără să țină seama dacă opera va fi, sau nu va fi, reprezentată, dacă va fi bine interpretată sau nu, și așa mai departe, pentru că sînt ca niște forțe ale naturii care trebuie să se dezlănțuie), nu cred în dramaturgii care au pretenția la **perenitate** artistică, ca să folosesc un termen care mi se pare de un caraghioslic imens, dar care este atît de des folosit în zilele noastre. Este o obrăznicie să vorbești de perenitatea „operei” tale. Nici chiar marii scriitori nu prea vorbesc. Unii or fi crezînd în ea, geniile cred sigur, este într-adevăr condiția lor de existență, dar să lăsăm această credință în seama lor, și să n-o invocăm în sprijinul unor producții deseori minore și perisabile.

— **Credeți că evoluția scriiturii dramatice este influențată, obligatoriu, de evoluția artei spectacolului?**

— Da, da. Sînt convinși de asta.

— **Deci, acel mare dramaturg, pe care îl așteptați dumneavoastră în conjunctura actuală, este și el, la rîndul lui, produsul artei spectacolului?**

— Nu, unul care este foarte mare determină el arta spectacolului. Brecht a determinat o anumită artă a spectacolului, nu-i așa? Teatrul absurdului a determinat un fel de a juca, deci o artă a spectacolului. Samuel Beckett a determinat un fel de a juca. Eugen Ionescu a determinat un fel de a se juca textele lui. În asemenea cazuri, regizorul este cel care vine în urma autorului dramatic. Dar nu toți sîntem Brecht, sau Beckett, așa încît este cazul să ne împărțim frățeste munca, între regizor și autor.

— **Văzută în lumina acestei idei, de fraternitate a muncii, meseria de dramaturg apare astăzi mult mai grea, decît meseria de romancier sau de poet. Presupune neapărat concesiile, renunțarea, care țin mai mult de arta conviețuirii.**

— Nu știu dacă este mai grea, dar este grea. Se poate face o socoteală foarte simplă: dacă într-un secol pot să apară, — știu și eu? cifrele sînt convenționale — douăzeci și cinci de mari poeți și treizeci de mari prozatori, sînt foarte puține șanse să apară cinci sau șase mari dramaturgi. Asta este un lucru care se poate verifica, se poate constata statistic. Ceea ce înseamnă, că, într-adevăr, meseria de dramaturg este grea. Pe de altă parte, în lumea noastră, a scriitorilor,

există și un fel de paternalism, de tutelare binevoitoare, de „bătaie pe umăr“ din partea prozatorilor și a poezilor față de dramaturgi, care n-au fost niciodată luați în serios, ca scriitorii. Chiar în cadrul Uniunii Scriitorilor, deși, în aparență, li se acordă tot respectul. Îți imaginezi, o clipă numai, că din literatura universală l-ai scoate pe Eschil, l-ai scoate pe Sofocle, l-ai scoate pe Shakespeare. Și îți dai seama că tot acest tezaur comun, care înseamnă literatura, ar sărăci, dintr-odată, imens. Ceea ce înseamnă că rolul dramaturgiei este foarte mare.

— Într-un fel, la începutul literaturii mondiale stă dramaturgia...

— N-aș putea să fac afirmația asta. Dar, că este una dintre componentele fundamentale ale literaturii și ale civilizației omenеști, nu mă îndoiesc.

— Nu știu dacă fenomenul se manifestă în toată lumea, dar, la noi în țară, în materie de dramaturgie, se constată o mare sărăcie de tineri; n-avem o generație de dramaturgi de douăzeci-treizeci de ani. Cel mai tânăr dramaturg consacrat împlinește în curind patruzeci de ani...

— Este un moment, într-adevăr, de criză, și este destul de îngrijorător. Acum vreo cincisprezece ani, apăruseră o serie întreagă de scriitori tineri, foarte mulți dintre ei influențați de teatrul absurdului, la care, prin vîrsta lor, erau mult mai sensibili. Este adevărat că, în oarecare măsură, ei pasișau acest teatru al absurdului; dar nu e mai puțin adevărat că un număr considerabil de tineri, între douăzeci și treizeci de ani, scriau teatru. Acum vreo doi ani, împreună cu Valentin Silvestru, am încercat să lansăm, în „România literară“, un concurs pentru autori tineri. Rezultatele au fost penibile. Nu știu ce s-a întîmplat, n-aș putea să explic; dar fenomenul există. S-ar putea ca, peste un an sau doi, să avem surpriza apariției unei alte generații. Cred că totul ține și de climatul general al dramaturgiei. Tinerii scriitori care apăruseră acum cincisprezece ani, și care băteau la ușile teatrelor, creșteau într-o atmosferă de efervescență teatrală, determinată de existența marilor curente de care vorbeam, efervescență manifestată în arta spectacolului și în literatura dramatică, la epoca respectivă. Astăzi, nu absența, dar puținătatea, totuși, a debutanților, mi se pare că este determinată de eclipsa oarecum generală, de criza apărută în literatura dramatică mondială...

— Trebuie să înțelegem că ne aflăm într-un moment favorabil afirmării tinerilor regizori?

— Fără îndoială. Dar nu e mai puțin adevărat că acești tineri regizori se îndreaptă, la rîndul lor, spre piesele clasice, unde au mai mare libertate de acțiune. Sigur că între a juca un Lovinescu, și a juca un Shakespeare, dacă aș fi regizor, aș opta pentru Shakespeare, și nu pentru Lovinescu, este limpede!

— Dumneavoastră sinteți un profesionist al dramaturgiei, dar sinteți și un profesionist al teatrului, în general. Ați condus, conduceți un teatru, cunoașteți foarte bine mecanismul lui, relația lui cu societatea; aș vrea să vă rog să-mi spuneți cit, pînă unde, poate să meargă importanța socială, importanța morală, importanța civică a unui teatru?

— Întrebarea este foarte delicată și ar putea presupune o multiplicitate de răspunsuri; depinde din ce punct de vedere privești. Noi am vorbit, și vorbim, pe bună dreptate (dar s-a bătut foarte mult monedă, și cîteodată excesiv, și lucrurile excesiv folosite se demonetizează cu timpul, își pierd din valoare, ca o monedă uzată, nu-i așa, care-și pierde relieful), despre funcția socială a teatrului. Și despre teatru, ca artă a cetății și așa mai departe; mai sînt cîteva formule, folosite cu foarte multă ușurință, de către publicistica noastră. Sigur că este indiscutabil că teatru are o funcție socială. Rămîne de văzut cum interpretezi această funcție socială, și cum funcționează ea, în anumite împrejurări. Să vă dau un singur exemplu: Beaumarchais. Este limpede că Figaro-ul lui Beaumarchais a contribuit în mod direct, efectiv, la Revoluția franceză. În momentul de față, Beaumarchais este un subiect de amuzament subțire, de foarte bună calitate, dar el nu mai are funcție socială, decît dacă un regizor vrea s-o reconstituie, să-i dea o semnificație modernă, apropiată de actualitatea noastră, prin forțarea oarecum a textului. Deci, funcția lui socială a murit...

— Sau s-a ascuns...

— Da, sau s-a ascuns, s-a obnubilat, trebuie scoasă din nou la vedere. Funcția socială a teatrului clasic grec era clară, se crea acea ecumenicitate, acea comuniune a spectatorilor în jurul ceremoniei teatrale. Funcția mistelor medievale sigur că a dispărut, dar ele adunau în jurul lor, pe vremea aceea, mii de oameni, în piețele publice...

— Noi le judecăm acum din punctul de vedere estetic...

— Da. Dar atunci era o emoție colectivă, care...

— Care nu era, în mod special, estetică...

— ...care era mai puțin estetică. În orice caz, funcția lor s-a schimbat. Acum, față de aceste opere ale trecutului, accentul s-a deplasat spre contemplarea estetică. Pe de altă parte, nu se poate nega că și în momentul de față această funcție socială operează; dar operează într-un mod indirect. Noi vorbim foarte mult despre omul nou, vorbim așa de mult despre omul nou, că a devenit o formulă pe care o folosim la repezeală, în orice ședință...

— O funcție fatică a limbajului ?

— ...or, dacă stai și te gîndești bine, problema acestui **om nou** este una dintre problemele capitale ale epocii noastre, nu numai pentru țara noastră, nu numai pentru regimul socialist. Însă despre acest om nou știm încă foarte puțin, presimțind doar cam ceea ce ar putea să însemne apariția lui, gîndindu-ne, de pildă, la omul Renașterii. Nu știm cum va arăta omul Renașterii noastre: e limpede că nu-i suficient să muncești bine, să nu-ți înșeli nevasta, să faci trei copii, ca să spui: „domnule, eu sînt un om nou !” Orice om cînstit face, mai mult sau mai puțin, lucrurile astea. Omul nou trebuie să aibă, probabil, un profil moral cu totul și cu totul special, care se creează cu încetul și pe care nu-l descifrăm încă foarte bine. Or, dacă este vorba de o funcție socială a teatrului în ceea ce privește apariția omului nou, această funcție este formativă, nu direct incitantă. Sigur că există cazuri de agitație politică directă prin teatru, și care au foarte mare importanță: de pildă, la un moment dat, în Vest, în timpul războiului din Vietnam, cînd zeci de trupe de amatori, de studenți, ieșeau în piețele publice și improvizau spectacole de protest. Ele au fost, neîndoielnic, utile, dar s-au dovedit foarte perisabile. Nu trebuie să confundăm funcția socială imediată (de intervenție imediată) a teatrului, în conștiința cetățeanului, cu funcția lui, mult mai nobilă și mai grea, și care se desfășoară pe lung parcurs: aceea funcție formativă de care vorbeam înainte.

— Cum se poate afirma dramaturgia românească în lume ?

— Dacă aș ști, m-aș apuca și eu să scriu o astfel de dramaturgie ! Adevărul este că literatura noastră dramatică, în

cadrul istoriei literare, este săracă. Poți să pomeniști cîteva nume, cu respectul pe care îl ai pentru înaintași, pentru ideile generoase pe care le-au avut ei, poți să pomeniști un om de geniu, cum a fost Caragiale, care a lăsat cinci piese, dacă nu mă înșel, dar literatura dramatică e destul de săracă. Literatura dramatică dintre cele două războaie, la rîndul ei, este oarecum minoră, este o literatură inspirată din viața burgheză, în sensul nu prea bun al cuvîntului, fără să fie neapărat peiorativ, dar o literatură burgheză, de dimensiuni destul de restrînse, cu excepția unor ambiții mai mari pe care le-a avut Camil Petrescu, în perioada aceea. Se mai poate cita numele lui Blaga, care este foarte important, și s-ar mai putea adăuga cîteva puncte de referință, dar nu avem o literatură dramatică cu veche tradiție, cu mare tradiție, n-avem în spatele nostru nici clasicismul francez, nici epoca elisabetană, nici marea literatură dramatică rusească clasică. Așa că e mai greu de văzut, pe ce putem clădi, acum, o literatură dramatică reprezentativă pentru spiritualitatea românească, în contextul general și actual al literaturii dramatice. Se dibuie, căutăm. Tendința este de a reflecta aspectele imediate ale realității — lucru absolut necesar — dar aceste adevăruri imediate nu relevă încă dimensiunea lor majoră. Nu vîd perspectiva ca aceste adevăruri să intre în contextul literaturii dramatice universale, deși, pentru noi, a denunța lășitatea, parvenirea, ambiția care calcă peste orice, oportunismul, șarlatanismul, furtul și așa mai departe, reprezintă o operă de igienă socială. Veți spune că, avînd noi un sistem social diferit de al lumii occidentale, lucrurile pot fi privite, dinafară, ca interesante din punct de vedere documentar. Dar, de multe ori, nici ca valori documentare n-am pătruns pînă la cine știe ce adîncime.

— Mie mi se pare că o piesă cum este Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă poate fi jucată cu fruntea sus în toată lumea... Deci, iată un drum... Cred că unul dintre secretele acestei piese este simplitatea limbajului; parabola nu este supusă acțiunilor concrete, ea rămîne în substrat; dacă iau trei replici, la întîmplare, aceste trei replici au darul de a sta de vorbă chiar cu cel din urmă neinițiat, dîndu-i-se, totodată, inițiatului, ce i se cuvine. Altfel spus, limbajul acestei piese are darul de a nu fi ostentativ intelectualizant. Am impresia că aceasta este piesa

care vă apără, total, de asocierile cu scrisul lui Camil Petrescu.

— A fost o încercare grea pentru mine, când, la început, s-a spus, după **Citadela sfărmată, Surorile Boga, Moartea unui artist** și altele, nu le citez pe toate, că sînt un scriitor de observație a realității sociale imediate, a momentului politic respectiv, și, cu deosebire, a transformărilor la care este supus intelectul în epoca noastră. Probabil că nu-mi lipsește acest spirit de observație, din moment ce piesele au ținut afișul așa cum l-au ținut, au rezistat la public și au interesat. Se pare că erau, în oarecare măsură (în afară de anumite concesiile pe care le-am făcut, și pentru care îmi mușc degetele și acum, dar, mă rog, așa s-au întîmplat lucrurile), produsul unui spirit lucid, care observa realitatea din jur cu destulă acuitate, pentru ca piesele să poată interesa publicul. Structural vorbind, nu asta este însă genul de literatură care mă interesează cel mai mult. Tînd, mai degrabă, prin construcție, spre o problematică mult mai generală, care, evident, poate să ducă la o exprimare cam intelectualistă și abstractă. Paralel cu piesele, hai să le spunem „imediat realiste“, despre care vorbeam, de observație socială a momentului respectiv, scriam piese ca **Omul care și-a pierdut omenia, Paradisul, Și eu am fost în Arcadia**. A fost un drum destul de lung, un efort artistic destul de mare, pînă am ajuns la piesa **Jocul vieții și al morții...** Este prima dată cînd sînt, în adevăr, satisfăcut de sinteza între tendința mea spre generalizare și dorința de a face o operă credibilă, verosimilă, autentică și viabilă, în care să se găsească senzația de viață. Lucrul se explică și printr-o muncă dusă cu perseverență, și prin faptul că am tras concluzii din aspectele nereușite ale altor piese. **Jocul vieții și al morții...** este o sinteză între experiența mea profesională, ca să zic așa, și experiența unei vieți interioare care mă privește exclusiv pe mine. Această piesă este pentru mine — bănuiesc că nu sună prea pretențios — un fel de sumă. Asta o faci o dată în viață. Ceea ce am scris mai recent (mă refer în special la **Noaptea umbrelor**) este exprimarea unei experiențe strict personale. Probabil că este și o chestiune de vîrstă, cînd ești dispus nu să meditezi asupra problemei generale a morții, de pildă, ci ești pus în situația să meditezi asupra propriei tale morți. Este o literatură foarte personală, și eu înțeleg foarte bine de ce ea poate să nu fie pe gustul unora, și nu poate să inter-

reseze pe toată lumea, pentru că poartă această amprentă de experiență personală.

— **Mă gîndeam acum că, dacă celebrul principiu perpetuum mobile nu și-a găsit o aplicare în tehnică, și-ar putea-o găsi în artă : dacă am reușit ca poet, ca prozator, ca dramaturg, să realizez un roman, un poem sau o piesă de teatru, la următoarea sau la următoarele opere, pornesc de la nivelul reușitelor mele...** După această logică, opera viitoare va fi cel puțin la fel de bună ca virfurile anterioare.

— Bine ar fi să fie așa. Nu, nu este așa, nu se întîmplă așa, în practică. Nu se poate compara **Învierea** lui Tolstoi, scrisă la bătrînețe, cu **Ana Karenina**, sau cu **Război și pace**. Deci, Tolstoi n-a plecat de la **Război și pace** mai departe. Sigur că romanul **Învierea** rămîne important, dar nu este de aceeași valoare. Nu poți să fii în continuă ascensiune.

Sub aspectul tehnicii, fără îndoială, cîștigi pe măsură ce scrii. Asta este limpede. Cu cît scrii mai mult, cu atît înveți să scrii.

— **Îmi dați voie să cred că tehnica este o chestiune de măiestrie ?**

— Da, de meșteșug. Și asta e un fenomen progresiv... dar, dezvoltîndu-te în continuare pe linia aceasta, a tehnicii, și cîștigînd în experiență și în meserie, nu înseamnă că acest progres este însoțit inevitabil și de îmbogățirea conținutului.

— **Nu, e adevărat. Dar imi dați voie să vă spun că, de pildă, în piesa dumneavoastră Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă ați ajuns la o anumită culme a măiestriei dumneavoastră ?**

— Să spunem meșteșug, și nu măiestrie.

— **Dar sinteți de acord că meșteșugul este sinonim cu măiestria...**

— Dar măiestrie sună pretențios, să știi !

— **Ei, și atunci, chiar dacă sună pretențios, imi dați voie să vă spun că sinteți un maestru ?**

— Nu, nu sînt, nu sînt. Să fim serioși, să fim serioși.

Ion Luca Caragiale s-a născut în comuna Haimanale, județul Ploiești, acum o sută douăzeci și nouă de ani, adică la 30 ianuarie 1852. Să-i comemorăm ziua nașterii așa cum, de bună seamă, i-ar fi plăcut. Rîzind.

Citind și rîzind.

Dintr-un teanc de publicații de pe la începutul veacului, aleg o broșură editată de Primăria orașului Ploiești și o pun alături de un carnețel cu însemnări de-ale mele, recente. Broșura poartă titlul „Diferite regulamente și ordonanțe din anii 1904—1908” și a fost editată de Stabilimentul de Arte Grafice al Palatului Băilor Municipale. Carnețul cu însemnări cuprinde, consemnate exact, veți vedea îndată ce.

Citesc și citez :

Din broșură : „Avînd în vedere că automobilii și unii birjari merg pe stradele orașului cu prea mare viteză, fapt care de multe ori dă naștere la accidente cu urmări grave. Noi, Primarul orașului Ploiești, ordonăm : Este cu desăvîrșire interzis birjarilor și automobilistilor a merge pe stradele orașului cu o iuteală mai mare decît trepățul mic al cailor, iar la colțul stradelor, la pas. Contra celor cari vor contraveni acestor dispozițiuni, pe lîngă că se vor urmări și da judecăței, spre a-și lua pedeapsa prevăzută de lege, dar li se vor interzice de a se mai sui pe capră”.

Din carnet : Într-un restaurant din Cluj-Napoca citesc un anunț : „Nu servim băuturi alcoolice decît peste optsprezece ani !”

Din broșură : „Avînd în vedere maladiile provenite din cauza fructelor necoapte ce se pun în consu-

mație în oraș. Considerăm că aceste maladii sînt în creștere, mai ales acum cînd timpul este călduros și că comerțul cu fructe se face pe o scară destul de întinsă, în tot orașul, fără nici un control ; ordonăm oprirea cu desăvîrșire a vinderei fructelor necoapte în tot orașul și intrarea cu asemenea fructe prin barierele orașului. Contravenienții vor fi dați judecății, iar fructele se vor confisca și stropi cu dezinfectante, astfel ca să nu se mai poată consuma”.

S e m n a l

VIRGIL
MUNTEANU

Unde ești,
nene Iancule?

Din carnet : Afiș într-o cofetărie din Botoșani. „Unitatea noastră primește comenzi pentru a-casă de cozonaci, pască și alte produse de sezon”.

Din broșură : „Avînd în vedere că unii din locuitorii orașului care au vite le dau pentru pășunare pe pămînturile altor proprietari fără consimțămîntul lor ; avînd în vedere că vitele de îndată ce se vîd libere, pătrund prin diferite curți și devastează tot ce întîlnesc în cale, producînd stricăciuni ; ordonăm : nu se permite nimănui a lăsa vitele libere pe stradele orașului spre a pășuna prin diferite parcuri și grădini... Vitele prinse pe pămînturi streine și pe care nu le va reclama nimeni în curs de trei zile de la prindere, se vor socoti de pripas și se va regula despre dinsele conform legei”.

Din carnet : În vecinătatea Teatrului Național din Timișoara, unde se vînd hot-dogs, un afiș învîtă : „Serviți delicioși măricei în corn”.

Din broșură : „Avînd în vedere că pentru trebuințele serviciului Canalizării și Alimentării orașului cu apă s-a cumpărat un automobil spre a transporta pe funcționarii acestui serviciu de la biurou la crîngul lui Bot unde se execută lucrările de captare ; Avînd în vedere că mulți dintre copiii locuitorilor acestui oraș atacă automobilul cu pietre în trecerea sa pe strade ; Considerînd că aceste atacuri pe lîngă că întrerupe cursele automobilului, fie pentru a se evita accidentele, fie pentru a se cerceta vinovații, dar aduc și stricăciuni ; ordonăm : Este cu desăvîrșire oprit a se întrerupe cursele automobilului prin aruncare cu pietre, sau prin orice alte jocuri ale copiilor”.

Din carnet : La intrarea într-un restaurant : „Vizitați localul nostru recent întîmizat după ultimele cerințe”.

Din broșură : „Avînd în vedere zăpada ce, acum, pe timpul iernei, cade la intervale cit de scurte ; Avînd în vedere că în urmă, prin căderea zăpezei după casele acoperite cu tinichea se dă loc la accidente nenorocite pentru cetățeni, ordonăm : Fiecare proprietar este obligat, după căderea zăpezei, să doboare după acoperișul locuințelor lor toată zăpada”.

Din carnet : La Universitate, o inscripție pe o scîndură ne previne : „Atențiune, cade ghiță ! !”

Unde ești, nene Iancule ?



Premiul Uniunii Scriitorilor

☉ ION

BĂIEȘU —

În căutarea
sensului pierdut

(Editura

„Eminescu“)

● FĂNUȘ

NEAGU —

Scoica de lemn
(Teatrul

„Nottara“)

● DUMITRU

KADU

POPESCU —

Studiul osteologic
al unui

schelet de cal
dintr-un

mormint avar
din Transilvania

(Revista „Teatrul“

nr. 7—8/1979)



Premii de pe anul

Foarte târziu, adică nu în ianuarie 1980, nici în luna mai, cum sunau unele promisiuni ci tocmai în luna decembrie a anului trecut, juriul Uniunii Scriitorilor și cele ale asociațiilor de scriitori din Capitală și din provincie au procedat la acordarea premiilor pentru literatura anului 1979. Fără să ne mai întrebăm ce întâmplări și ce neînțelegeri au dus la crearea respectivei întârzieri, vom încerca să comentăm, în cele ce urmează, premiile acordate literaturii dramatice.

Mai întâi de toate, ne sare în ochi faptul că nu toate asociațiile de scriitori din țară au acordat premiile dramaturgiei. Dacă Asociația din București a oferit trei premii, iar surata ei din Iași, unul singur, breslele respective din Cluj-Napoca, Timișoara, Brașov, Tîrgu Mureș, Craiova și Sibiu au ignorat „în unanimitate“ genul dramatic.

Și totuși, nu această absență a premiilor pentru dramaturgie din „repertoriul“ asociațiilor numite mai sus ne-a nedumerit, ci — cum să-i spunem? — **datina**, obiceiul acesta foarte puțin literar, de a se premia nu textul de teatru tipărit, ci textul reprezentat într-un spectacol; nu literatura scrisă, ci expresia ei orală, rezultată, într-o anumite montare, în premieră pe țară, la cutare teatru. Fiindcă, procedind ca atare, juriul nu mai vrea să știe ceea ce toată lumea a aflat de mult, că una-i textul tipărit (în care autorul este responsabil și de cea mai minusculă virgulă), și cu totul altceva, snopul de replici rostite pe scenă: pur și simplu, pe neașteptate, juriul suferă un fel de lapsus, și uită că regizorul elimină uneori părți substanțiale din opera dramaturgului, astfel încît sensurile textului se restrîng (mai rar, se îmbogățesc), după nevoile stricte ale artei spectacolului. Este astăzi un adevăr îndeobște știut, un bun al tuturor, faptul că textul dramatic dintr-un spectacol îl reprezintă pe scriitor parțial, sau nici măcar nu-l reprezintă.

Este nefiresc ca Uniunea Scriitorilor să premieze o dramaturgie care nu-l reprezintă, în totalitate, pe scriitor. Premiul dat unui text dintr-un spectacol este implicit un premiu dat spectacolului. Or, Uniunea Scriitorilor nu trebuie să premieze spectacole, ci opere literare. Spectacolele, se știe, sînt premiate la diferite festivaluri de artă teatrală sau de către asociația de resort, a oamenilor de teatru și muzică.

Dar să intrăm în chestiune: merită **Scoica de lemn** a lui Fănuș Neagu, un premiu al Uniunii Scriitorilor? Fără îndoială, da. Fănuș Neagu este, după părerea noastră, unul dintre reprezentanții dramaturgiei noastre de azi. **Scoica de lemn**, alături de **Echipa de zgomote**, reprezintă texte de referință în materie de dramaturgie românească parabolică, și, în același timp, modele de frumusețe a limbii românești. Caracterul expres poetic al pieselor lui Fănuș Neagu ascunde conflicte grele de sensuri, care țin de na-

dramaturgie

1979

tura universalului. Este adevărat, **Scoica de lemn** a fost jucată în premieră pe țară la Teatrul „Nottara” din București, în anul 1979. Pe această bază, a și intrat în discuția juriului de la Uniunea Scriitorilor. Dar textul tipărit al acestei piese a devenit bun public din anul 1977, când a fost tipărit în revista **Luceafărul**. Cum să ne explicăm premiul acordat scriitorului abia acum? Ca o încercare tardivă de a se repara o... mai veche injustiție? Ca o tentativă de a-l flata — indirect, desigur — pe regizorul Dan Nasta, autorul spectacolului amintit, de la „Nottara”?

De asemenea, poate spune cineva că nu merită un premiu al Asociației scriitorilor din București piesa de teatru **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă**, poate cea mai importantă creație a dramaturgului Horia Lovinescu? Îl merită cu prisosință. Drama filozofică românească are, în această așa-zisă apocalipsă bufonă, una dintre temelile ei de rezistență. Dar piesa respectivă, reprezentată, e drept, pe scena Teatrului „Nottara” în anul 1979, a fost publicată mai demult; ca atare, nu exista nici un motiv pentru a beneficia de premiile anului 1979.

A premia un text dintr-un spectacol, și nu textul tipărit, este, uneori, chiar, un scop în sine. Textul lui Nelu Ionescu **Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrână** a fost publicat în revista „Teatrul” nr. 6/1979, și după aceea pus în scenă la Teatrul Național din Iași. Cu toate acestea, Asociația scriitorilor din Iași premiază textul din spectacolul amintit. Situația se repetă și cu alți autori premiați.

Astfel că, dacă am fi să credem în niște criterii ferme pentru premierea literaturii dramatice, dintre cele șapte premii acordate pentru anul 1979, numai piesa lui Dumitru Radu Popescu, **Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormint avar din Transilvania**, publicată în revista „Teatrul” (nr. 7—8/1979), a fost premiată fără concesi, adică fără „abateri de la normele” înscrierii în „topul” anului 1979, și — nu e nevoie să mai adăugăm — pe bună dreptate.

Într-adevăr, **Studiul osteologic...** este o importantă frescă istorică, concepută pe durata a trei generații, în care, apelând la mijloace compoziționale specifice literaturii dramatice moderne, dar și la formula personajului-simbol, dramaturgul încearcă un punct de vedere personal, evident discutabil, asupra rolului maselor și al personalității în istorie, asupra relației dintre adevărul propagat și adevărul neexprimat. Numeroasele accente pamfletare, o anume aglomerare de probleme acut contemporane, sincronizează universul tematic al acestui nou text, semnat de D. R. P., cu tendințele evolutive actuale ale dramaturgiei din multe alte țări, inclusiv din lumea socialistă.

Cultul adevărului frust, jocul dintre adevăr și minciună par să fie teme permanente și la Tudor Popescu. Optînd pentru comedia de moravuri, Tudor Popescu a



Premiul Asociației Scriitorilor din București

☉ **RADU F.
ALEXANDRU** —

O șansă
pentru fiecare
(**Teatrul
Dramatic
din Galați**)

☉ **HORIA
LOVINESCU** —

Jocul vieții
și al morții
în deșertul
de cenușă
(**Teatrul „Nottara”**)

☉ **TUDOR
POPESCU** —

Paradis de ocazie
(**Teatrul de Stat
din Sibiu**)





Premiul Asociației Scriitorilor din Iași

**NELU
IONESCU —**
Cum s-a făcut
de-a rămas
Catinca
față bătrână
(Teatrul Național
„Vasile
Alecsandri”
din Iași)

reușit să impună, în **Paradis de ocazie**, o puternică atitudine satirică. Acest autor vede cu un ochi proaspăt realitatea imediată, disecă după o rețetă proprie faptele de viață, înlătură de pe ele pojghița edulcorantă, punându-l pe spectator față în față cu sine și cu un posibil și plauzibil mediu social. Realitatea pe care o scruta Aurel Baranga a evoluat, la rîndul ei, s-a diversificat, și-a modificat accentele. Tudor Popescu pare să-și asume rolul de conștiință care veghează.

Dacă despre aceste două piese de teatru, asupra cărora ne-am oprit, se poate spune că, indubitabil, constituie momente demne de luat în seamă ale dramaturgiei contemporane românești, pentru anul literar în discuție, ele nu sînt singurele.

Semnalăm cititorului nostru, de pildă, doar comedia politică **Europa, aport, viu sau mort!** de Paul Cornel Chitic și tragedia optimistă în două acte **Monolog cu fața la perete** de Paul Georgescu, publicate în revista „Teatrul”, de-a lungul anului 1979. Nu dorim să epuizăm această posibilă listă, dintr-un motiv lesne de înțeles: ar fi prea mare numărul autorilor de dramaturgie ignorați, pentru reușitele lor din 1979, realmente pe nedrept. Dar istoria literaturii, ca orice istorie, are dreptul la meandre, iar dramaturgii sînt primii care cunosc acest adevăr.

O ultimă întrebare: membrii juriilor au citit, în anul 1980, toate piesele publicate în 1979?

Paul TUTUNGIU

(continuare de la p. 15)

tor al istoriei culturale europene. Croniclele teatrale eminesciene explică — o dată mai mult —, cu o deosebită vigoare teoretică, ce însemna, în plan artistic, școala marelui Millo, cu alte cuvinte, stilul de joc al *naturalului clasicizant*.

Această situație a cronicarului în raport cu dinamica ideilor vieții teatrale capătă un relief constant în jurnalistica lui Eminescu. În „Curierul de Iași”, publicație fără preocupări culturale, cu statut de buletin administrativ (și pe care poetul însuși o ironizează drept „foaia vitelor de pripas”), Eminescu acordă adeseori cronicii dramatice accesul către dezbaterile conceptuală. Căptușeala teoretică a analizelor unor spectacole ieșene dintre august 1876 și martie 1877 adăpostește rolul formativ al foiletonului critic. Cultura nu numai că susține, în aceste pagini, o instanță de control asupra punctelor de vedere, ci înlesnește și punerea în circulație a unor judecăți subtile, cum este aceea din cronica la

Revizorul general — prelucrarea lui Petre Grădișteanu după Gogol (și Merimée) —, relevînd „*opinia unora*”, după care „*adevărata comedie trebuie să te facă melancolic*”. De pe o asemenea platformă, este firesc ca autorul cronicilor să-și îngăduie o libertate a analizei critice, care nu face deosebire între celebritățile epocii și începători.

În „Familia” din 1870, Eminescu nu se sfia să-și exprime rezervele față de acele comedii ale lui Alecsandri în care „*modelele și țintele pe care a le fi urmărit sînt foarte turburi*”. În „Curierul de Iași” sînt judecați cu asprime, cînd i se pare a fi necesar, actori iluștri ai timpului, ca Mihail Pascaly, Frosa Sarandi, Mihail Galino sau încă tinărul Grigore Manolescu. Sensul constructiv al „Direcției noi” se manifestă și în acest spor de demnitate a cronicarului junimist. Mai tîrziu, la „Timpul”, acest intransigent priutor de teatru își va continua, cu aceeași febrilitate, examinările critice.

Spectacol
imaginar

„CĂSĂTORIA“

Forme și temă

În *Căsătoria* de Gogol se întâlnesc cinci bărbați, în casa unei femei cu care fiecare dintre ei vrea să se căsătorească. Pe undeva, la prima vedere, această întâlnire seamănă cu o petrecere mondenă; un fel de reuniune la care se bea vodcă și se rostesc cugetări. Bărbații se întâlnesc într-o încăpere goală, în care se așteaptă apariția miraculoasă a femeii. Acest miraj, pe care îl reprezintă posibila mireasă, te trimite într-un plan sensibil deosebit. Bărbații, fără să vrea, devin concurenți. Tema spectacolului se află într-o zonă pe care aș numi-o *zona așteptării*. Apariția Agafiei va reprezenta un miracol. La această petrecere mondenă, și chiar banală, se înfiripă, datorită unui mag, care este Kocikariov, o idilă. În mijlocul unei asistențe care se simte bine, bea, mănincă, apar două personaje ascetice — Podkoliosin și Agafia. Ei par doi copii inocenți, dar singurul care va avea acces la inocență va fi Podkoliosin. Agafia Tihonovna devine treptat roaba patimei erotice. Podkoliosin se va simți intimidat de ea, va refuza *instinctul orb*, aruncându-se pe fereastră. Personajele vor veni în arenă ca niște clovni de circ. Intrat într-un vîrtej burlesc (mă gîndesc la *Satyriconul* lui Fellini), Podkoliosin se va speria. Abia atunci va observa machiajul neomenesc al lui Kocikariov. Sărbătorea dezlănțuită va eșua într-o idilă banală. Înlăturată din arenă, după ce și-au făcut numerele de circ, concurenții vor rămîne martori, pe margine, pentru a asista la căsătorie. Rămasă singură, Agafia se va chinui crunt, ca după o cădere de la trapez.

Evadarea lui Podkoliosin va însemna o victorie a pudorii.

Spectacolul va fi o meditație despre singurătate, despre vidul sufletesc. Pretenidenții la căsătorie aleg calea căsăto-

riei, ca o salvare de la un înec posibil, de la un potop ce trebuie evitat.

De ce se aruncă Podkoliosin pe fereastră? Pentru că el descoperă eșuarea în sexualitate a dorinței de a nu fi singur. El respinge planul real pentru unul metafizic. Respingînd relația directă, alegînd una posibilă, prin amintire, el rămîne un visător. El nu va scăpa nicio dată de singurătate, care este boala lui.

Prin evadare, Podkoliosin demască un drum brutal spre o *armonie* ce nu poate fi atinsă.

Atmosfera

Dorim un spectacol cu o atmosferă stranie. Aceasta se va construi prin decor, prin lumini, în special prin comportamentul personajelor. Personajele acestei piese se vor comporta straniu, vor vorbi în mod ciudat, vor avea gesturi deosebite. Dorim să încercăm o experiență în care comportamentul să fie arhetipal, fiecare personaj să se afle într-o stare fundamentală. Am dori să realizăm o formă de joc frenetic, nu departe de formele inventate, de exemplu, de Jarry. Vedem acest spectacol și în maniera de joc a scenei italiene, dar ideal ar fi să se desfășoare într-un teatru „en rond“.

Visul

Vom încerca mai întîi să delimităm noțiunea de vis. Visul este o formă foarte liberă de imaginare; în vis se alătură elemente diverse, se realizează secțiuni în realitate, prin forme deosebite. Uneori, în vis, un obiect poate căpăta dimensiuni extraordinare, o faptă oarecare se poate transforma într-un adevărat film, sau un gest poate căpăta o importanță covârșitoare. În vis se pot împleti ritmuri diferite. Cu alte cuvinte, așa

cum spuneau și romanticii: „visul este un maidan de imaginație sau un loc sacru“.

Ce reprezintă, pentru noi, *Căsătoria*? Prin ce fel de viziune vom interpreta faptele? O idee mai veche alătura secvențele piesei tablourilor lui Marc Chagall: absența descriptivismului logic al situațiilor, împletirea de lirism și comic. Nu trebuie să uităm că viziunea autorului este comică.

Vrem să realizăm un anumit șoc prin înlăturarea parțială a grotescului, prin estomparea durităților, printr-un anumit lirism. De aici alăturarea lui Gogol cu Chagall. Spectacolul va trebui să capete

starea unui vis. Acțiunea va curge cu multă libertate, iar noi vom folosi toate aparatele posibile ale teatrului, pentru a imagina acest vis. De aici, libertatea actorilor de a trăi prin cuvânt și ritual cele mai diverse stări posibile.

Tema piesei va fi visul. Aflați departe unul de altul, Agafia și Podkoliosin se vor întâlni într-o lume imaginară. Accentul de vis va da un alt aspect acestei întâlniri. Kocikariov seamănă cu un Oberon care va dirija magic alăturarea celor doi. *Căsătoria* este un vis sortit eșecului. Personajele se vor trezi, în timp ce Kocikariov, pierzându-și puterile, își va pierde și esența magică.

„Rampa“, acum 50 de ani ianuarie 1931

Ce reținem din dramaturgia originală a anului 1930? *Oameni feluriți* de Anton Holban, *Cassandra* de Nicolae Iorga, *Fata ursului* de V. Voiculescu (jucate pe prima scenă a țării), și *Molima* de Ion Marin Sadoveanu (la Teatrul Ventura). Au mai semnat texte reprezentate Ion Minulescu, Ion Sin Giorgiu, Paul Prodan, Anton Bibescu... ● Ce răvașe au găsit unii dintre actorii noștri în plăcinta revelionului? *Ion Iancovescu*: „Cum să-l impac, c-un lucru mare, / Pe-acest ștrengar între ștrengari? / Decît să-i dau ceva ce n-are: /... Și i-am adus vreo doi sutari!“ Iar dramaturgul *Camil Petrescu*: „Nimic, da-i spun că tot *Mioara* / Rămîne fresca-i de război: / Din mii de oameni ce-au văzut-o / Abia de mai trăiesc vreo doi!“ ● Apare fundamentală colecția a lui Sabin Drăgoi *303 colinde cu text și melodie*, în editura arhivei fonogramice a Societății compozitorilor români. Entuziasmată, *Rampa* invită „înapoi la folclor“. ● Harnicul director craiovean, dramaturgul A.

de Herz, caută o „societate de construcții“ care să clădească un nou teatru (teatrul din Valahia mică arsesese în 1927). „Baronul“ nu o va găsi! ● Tânase „cucerește“ Ardealul. Din Muntenia și Oltenia, „trece“ munții, cu *Bravo, Cărăbuș!* E așteptat pretutindeni. ● Octavian Goga este sărbătorit la Teatrul Maghiar din Cluj. În traducerea lui Emerich Kadar (traducător din Caragiale, Minulescu, Sorbul), se joacă *Meșterul Manole*. În toastul de la banchet, poetul precizează că își pune mari speranțe „în conlucrarea culturii române și celei maghiare“. ● În sfîrșit, primul gong (al stagiunii!) la urgisita Operei române. Cîntă, în *Boris Godunov*, Gh. Folescu, Niculescu-Basu, N. Secăreanu. La pupitru, George Georgescu. ● Jucată la Chicago cu mare succes, o piesă de Edgar Wallace, inspirată din lumea interlopă, a întrunit și elogiile gangsterilor, care l-au felicitat pe autor pentru seriozitatea... documentării! ● Academia Română premiază volumul memorialistic al lui A. P. Bănuț, *Tempi-passati*, și versuri-

le lui Tudor Mănescu, *O picătură de parfum*. ● Umor publicitar: *Casa cu fete* de Carol Ardeleanu este un „roman în care se dezvăluie un colț de viață reală așa cum este dincolo de ceea ce se vede“. ● Regal artistic la Teatrul Național: *Cruciada* (în volum: „copiilor“) de Lucian Blaga. Marioara Voiculescu, Ana Luca, G. Calboreanu, V. Antonescu apar în regia lui Soare Z. Soare. Drama se joacă împreună cu prima versiune (într-un act) a *Actului venețian* de Camil Petrescu. Camil (se putea altfel?) va fi profund nemulțumit de spectacolul lui Ion Șahighian, cu Dida Calimachi, A. Pop Marțian, Al. Critico... (În *Notele zilnice*, publicate recent de Mircea Zăciu, autorul notează, iritat, că apreciați Dida Calimachi „își pierduse nervii!“). ● Un publicist ieșean, C. Săteanu, divulgă o întâmplare cu marele Iancu: într-o iarnă, Caragiale purta un palton vechi. Întîlnindu-se cu un parlamentar, prieten, purtătorul unui superb palton de blană, Nenea Iancu a întrebat de preț. „Vreo trei mii de lei!“ — a sunat, mîndru, răspunsul. „Ei, vezi, mă, eu numai pot permite să port haine care să prețuiască mai mult decît mine!“

I. N.

Ion Minulescu

Poetul,
văzut de Iser

Masiv, jovial, mușcând nervos țigara de foi, abordând fulare tipător colorate (dintr-o vădită plăcere de frondeur), Ion Minulescu a fost un răsfățat al soartei literare, un tip familiar și anecdotic al peisajului cultural interbelic.

Romanțele pentru mai târziu, cu exotismul lor nostalgic, cu fluență verbală gîlgîitoare, metaforică, superbă, gratuită, au impus un stil. Versul cantabil, afectînd solemnitate, ingenuu și totodată blazat, sentimental, dar și cinic, decurge „din stilul familiar francizant al cafenelei bucureștene, așa cum foarte adesea pariziana chanson e scrisă în argot”. (G. Călinescu). Prozatorul — romancier și nuvelist — nu se va emancipa de deprinderea cozeriei subțiri, din viața cotidiană. *Corigent la limba română, Cetiți-le noaptea..., Bărbierul regelui Midas* etc., proze de succes la vremea lor, „sînt niște gasconade, pline de enormități și de bucurștenisme” (G. Călinescu).

Om cu simțul sociabilității, Ion Minulescu s-a făcut agreabil pretutindeni, a schimbat, deseori, canapeaua cafenelei cu scaunul înaltului funcționar (director general în Ministerul Cultelor și Artelor, director al Teatrului Național...). Va primi Premiul național de poezie în 1928.

Se înțelege că acestui scriitor volubil, teatrul îi oferea un mijloc de expresie direct, în care putea fixa o umoare sau un erou șocant. E. Lovinescu vede în dramaturgia poetului proiecția unui erou unic, „un boem fantezist, disolut și farseur, aventurier amator de situații originale și paradoxale”. Cele peste zece texte, aproape toate reprezentate, sînt variațiuni pe teme frecvente în teatrul epocii — instabilitatea dragostei, însingurarea artistului într-o lume mercantilă, artificialitatea legăturilor umane, într-un mediu frivol, avid de opulență burgheză.

Piesa de debut, *Pleacă berzele* (reprezentată la 10 ianuarie 1921, pe scena Teatrului Național din București), e marcată de atmosfera teatrului simbolist, prin adoptarea tehnicii sugestiei. Eroul, Mihnea Dornescu, posedat de instinctul migrației — existența sa este un voiaj perpetuu — se îndrăgostește, în popasul constanțean, de soția unui prieten. Confesiunile stîrnesc în Dornescu gelozii retrospective, căci frumoasa Irina mărturiște o înfocată pasiune de adolescență. Dialogul abil conduce la dezlegarea enigmei: chiar el, Dornescu, iubise cîndva pe femeia, în care, azi, nu identifică stinsul avînt! Donjuanul, tulburat de o secretă ofensă (nu poate iubi de două ori aceeași femeie, cum nu poate călători de două ori în același loc!), își părăsește amanta, plătind poeticul gest cu viața: Irina îl impușcă. Tenta melodramatică nu exclude sprinteneala replicii și exotismul personajului, călătorit în Indii... Scenele „de salon” demască gratuitatea unei lumi formate, cum ar spune un personaj gorkian, din „vilegiaturisti în propria lor țară”, și amintesc de bunele comedii ale lui A. de Herz, precursorul, în acest sens, al lui Minulescu.

Manechinul sentimental, poate cea mai realizată piesă a poetului, este un ecou, dibaci captat, al unui celebru motiv pirandellian. Numai că, în această „comedie grotescă”, autorul este cel care pornește în căutarea personajelor sale. Dramaturgul Radu Cartian, boem ambițios, caută o eroină din *high-life*, și întîmplarea îl duce în budoarul Janei Ionescu-Potopeni. Prinsă în jocul propus de scriitor, de a confunda, voit, teatrul cu viața, Jana „trăiește” viața eroinei, sub privirile bonome ale soțului milionar, împăcat și cu această toană mondenă a nevestei. Dragostea dintre autor și „personaj”, dragoste „de manechin”, nesuștinută sufletește, eșuează, după sleirea si-

(Continuare la p. 104)

Ionuț NICULESCU

CRONICA DRAMATICA

Constatăm cu satisfacție că această stagiune continuă să producă fapte teatrale demne de tot interesul și de întreaga noastră atenție. Ne bucură revirimentul repertorial la care asistăm, aplaudăm valoarea opțiunilor regizorale. Ele dovedesc sensibilitate față de problemele actualității, o cercetare pasionată, aplicată, a lumii contemporane, principalul instrument de investigație fiind piesa românească. Într-un climat de competiție creatoare, teatrele realizează noi ediții scenice ale unor texte ce s-au verificat în ochii publicului: Naționalul craiovean, într-o demonstrație cu caracter programatic, aduce la rampă, după Jocul vieții... de Horia Lovinescu, Ordinatorul de Paul Everac și Hoțul de vulturi de D. R. Popescu; Teatrul de Nord din Satu Mare, secția română, A treia țepă de Marin Sorescu, toate, piese reprezentative pentru dramaturgia noastră de azi, traduse în noi și adecvate formule scenice. Un chip scenic revelatoriu dă Teatrul Giulești dramei lui Tudor Popescu. Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă, fixînd, prin interpretări memorabile, tipologia ei bogată. Un veritabil eveniment repertorial are loc la Teatrul Dramatic din Brașov: premiera pe țară a unei creații de vîrf a literaturii române contemporane, Mormîntul călărețului avar de D. R. Popescu.

Alt punct de interes al lunii teatrale e marcat de Noi, subsemnații de Al. Ghelman pe scena Teatrului „Nottara”, admirabilă scriere de actualitate politică, de o reală forță teatrală. Alte zone ale repertoriului universal intră în atenția teatrelor; cînd alegerea e valoroasă, spectacolul, implicit, impune: Don Carlos de Schiller la Teatrul Național din Iași sau Ubu-Rege de Jarry pe scena păpușilor din Cluj-Napoca. În același timp, observăm totuși că lista titlurilor importante nu e prea lungă. Ritmul producției e inegal*: după reprezentațiile ce au marcat startul anului teatral, unele colective par să lîncezească, să stea pe loc, sau oferă rezultate dezamăgitoare. Teatrele Naționale din Tirgu Mureș și Cluj-Napoca, Teatrul „Ion Vasilescu”, scenele din Baia Mare, Galați, Ploiești, Turda, Arad, Oradea întîrzie cu bătaia gongului la noi spectacole, sau îl fac uneori să sune în gol, invocînd, firește, diverse circumstanțe atenuante. E lesne de constatat că acolo unde se află autentici animatori de teatru, regizori consecvenți unui program, directori devotați progresului instituției, interpreți pasionați de profesiune, scena devine un cîmp magnetic, îndeplinindu-și cu adevărat menirea. Și invers. Dovadă, cronicile care urmează.

* Data predării cronicii în tipografie — 5 ianuarie 1981

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

FAIMA mulțumește (și) pe această cale tuturor celor care i-au adresat urări de Anul nou. Sint mulți prietenii FAIMEI, mai mulți decît corespondenții voluntari, decît secretarii literari, care, furați, pesemne, de grijile revelionului, au cam uitat să ne trimită știri din teatre.

● La Teatrul Dramatic din Brașov, după premierele cu Jolly-jocker, Studiu osteologic... și Jocul de-a vacanța, se află în pregătire Valiza cu fluturi de Iosif Naghiu, în regia lui Constantin Codrescu și scenografia lui Ion Cristodulo, și Examenele de Jan Pawel Gawlik,

în regia lui Eugen Mercus și scenografia lui Puiu Antemir. ● La Editura „Eminescu” a apărut volumul întîi, din Un dramaturg își amintește... de Mircea Stăfănescu. Este o lectură pasionantă, vă asigur. ● A apărut numărul 1 al foii-program a Teatrului Mic, „Spectator” ●

DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

■ MORMÎNTUL CĂLĂREȚULUI AVAR

de D. R. Popescu

Data premierei : 4 ianuarie 1981.

Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Muzica : DORIN LIVIU ZAHARIA.

Distribuția : GETA GRAPĂ (Măria); PAULA IONESCU (Marta); MAYA INDRIEȘ (Anais); LUMINIȚA BLĂNARU (Lavinia); MARIA RUCSANDRA DOBRE (Păunița); DAN SÂNDULESCU (Gilu); COSTACHE BABII (Bască); MIRCEA ANDREESCU (Facca); NICOLAE C. NICOLAE, SAVU RAHOVEANU (Bucătarul); DAN DOBRE (Ilie); ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Popescu); ION JUGUREANU, ANTON TAUF (Eduard); NAE CRISTOLOVEANU (Buta); MIHAI BĂLAȘ-JUJUCĂ (Ulă); ANDREI RALEA (Viorel); C. VOINEA DELAST (Mustăciosul); GEORGE FERRA (David); VICTOR IONESCU (Croitorul); NICOLAE MANOLACHE (Nicoară); AUREL JURAVLE (Pistruiatul); SIMONA TAMARA CIOCIU (Fiica lui Eduard); FLAVIUS CONSTANTINESCU (Păsulă), DANIELA IVAN, CARMEN-MONICA POP, DANIELA TRIFAN, ELENA BİBEA, OTILIA PUJA, DANIELA BURADA (Mirese); AURORA CRĂCIUN, CONSTANTIN FOTIN, CONSTANTIN DOBRIN (Tărani); În alte roluri: GHEORGHE BRATU, NICOLAE PELIN.

Scenografia reprezentației brașovene traduce, cu forță în expresie, sensurile profunde ale textului. Avanscena, străjuită lateral de ostrețe subțiri, gard de țară, devine principalul loc de joc. Aici

e curtea școlii unde se consumă o primă dramă din lanțul dramaticelor întâmplări care vor urma; aici e piața satului, unde, la intervale regulate, sosește camionul prevestitor de schimbări. Vehiculul ce transportă muncitori și activiști cu steaguri și lozinci, în campania victorioasă a primelor alegeri democratice; platforma mobilă pentru agitație și propagandă, instrument activ al colectivizării; camionul funerar, de gardă în împrejurări solemne, triste — această adevărată „mașină a timpului” — este un ingenios semn teatral; referințele la întâmplările istoriei contemporane sînt categorice, clare. Alt element, de astă dată fix, al decorului, îl constituie „mormîntul avar”, înălțime tainică, golașă, impunătoare, culme străbătută de un drum fără hotar, deopotrivă mărturie a neclintirii Naturii și a permanenței istorice. Vecinătatea acestor două planuri (scenografia, Mihai Mădescu) atestă, în subtilă interpretare regizorală (Mircea Marin), sesizarea particularității structurale a piesei: pendularea între istorie și mit.

Studiul osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormînt avar din Transilvania* (titlul complet) — sinteză epică, adînc tensionată dramatic, adevărat *opus magnum* al dramaturgiei lui D.R. Popescu — este o ambițioasă secțiune în istoria ultimelor patru decenii. Metafora piesei, cuprinsă în titlu, are un tîlle adînc, adunînd sub aceeași acoladă trecutul și prezentul, și, dacă putem spune așa, „mai mult ca trecutul și mai aproape decît prezentul”. Analiza științifică, studiul arheologic al mormîntului avar sau gepid (secolul șase), jefuit de băstinași, „ateastă indirect existența populației locale” — cum spune Eduard, profesorul, venit de pe alte meleaguri ca să ne cerceteze istoria, și devenit, prin forța împrejurărilor, un martor al ei. Piesa ne incită la reflecții pe teme de arheologie sui-generis, propunînd o critică și o filozofie a istoriei. Privită prea îndeaproape, istoria ar putea da naștere la interpretări eronate, greșelile trecutului, dacă n-ar fi fost reparate sau dacă ar fi neînțelese, ar putea impieta asupra judecăților noastre; știm mai multe despre secolul VI — datorită studiului „osteologic” al scheletului de cal tarpan descoperit în necropola de la Cicău —, decît despre ziua de ieri, rămasă cu morminte necercetate, pare să ne spună autorul, avertizîndu-ne că „moartea are o memorie a ei... ca și via-

* Publicat în Teatrul nr. 7—8/1979

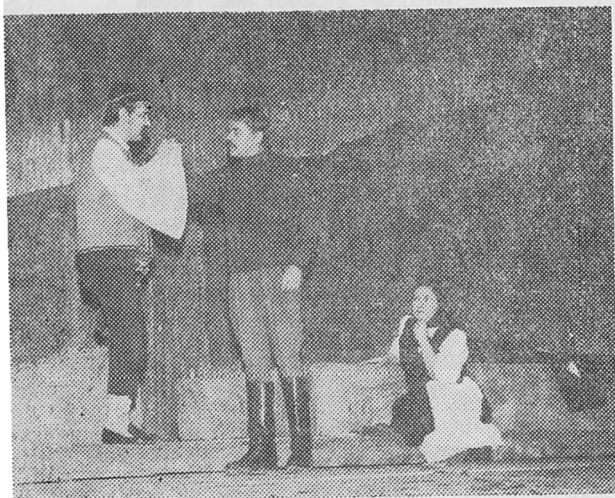
ta". Piesa este deci o cufundare în timp, cu tendința de a transcede timpul circumstanțial în favoarea celui mitic, al începuturilor. Un rigorism etic prezidează analiza conexiunilor istorice, dezvăluindu-ne, în decursul a 14 tablouri, a-samblate într-o structură mobilă, câte ceva din mecanismele unei lumi care „și-a ieșit din țigini”, mișcându-se la comandamentele Revoluției. Parafraza evenimentelor indică o vocație spre grandios, dar și spre esențial. Desfășurarea faptelor, a vremilor sub care stau oamenii — care, la rîndul lor, supun Vremea, se face la modul unui „realism nețarmurit”, ce înglobează detaliul cotidian în transfigurarea alegorică. Personajele străbat un simbolic Ev Mediu, înfruntînd acte de barbarie și de întunecime spirituală, pășesc într-o reconfortantă Renaștere, acționează conform unei libertăți asumate ca necesitate istorică, neeliberîndu-se însă, unele dintre ele, de prejudecăți străvechi. Cine sînt aceste personaje? Le recunoaștem lesne, ele descind din spațiul transilvan reconstruit în proza și dramaturgia scriitorului; unele au circulat în ciclul „F”, altele provin din **O pasăre dintr-altă zi**, cîteva au fost întîlnite în **Balconul**, două — de neuitat, s-au mișcat în **Piticul din grădina de vară...** Acum, traiectoria li se completează, dar, mai ales, li se clarifică antecedentele. În mod distinct, se relevă cîteva categorii tipologice: impostorii, profitorii, cei ce alcătuiesc „spuma turbure a revoluției”, galerie colorată, pitorească, net diferențiată în registrele abjecției și mediocrității, al cărei personaj exponențial este Bască, magistrat interpretat de Costache Babii. Actorul îi imprimă fostului frizer de mahala, devenit pentru o clipă — la scara

Mihai Bălaș-Jujucă (Ulă), Dan Săndulescu (Gilu) și Geta Grapă (Măria)



Geta Grapă (Măria) și Mihai Bălaș-Jujucă (Ulă)

istoriei — întîmplător și din eroare, exponentul unei forțe sociale motrice, expresia timpă și bonomă a unei veselii buimace, complezente, mască pusă din instinct, ca să acopere ferocități crescute din complexe. Apoi, „idiotii”, în accepție dostoevskiană, ființele neprihănite, sărace cu duhul, depozitînd înțelepciune și lumină. Reprezentantul lor, aici, e Ulă, personaj săracit, scenic, de harul lui aparte, prin jocul descriptivist și vag naturalist al lui Mihai Bălaș-Jujucă. Apoi, soldații Revoluției, Nicoară (Nicolae Manolache, cu frumoasă expresie gravă), Ilie (Dan Dobre, prezență binefăcătoare, aducînd calm și măsură), caractere exemplare, atinse însă, pe alocuri, de aripa schematismului; relevabil e Gilu, admirabil portret dramatic în linii realiste și nuanțe simbolice: Gilu, hoțul de cai și de inimi, Gilu, poteră prin păduri și, la rîndul lui, hăituit ca dezertor din armată, luptătorul comunist, activistul devotat cauzei și neferit de greșeli, omul plin de patimi și de slăbiciuni, cu viață furtunoasă și moarte violentă. Personaj cu rădăcini în paginile lui Sadoveanu, Rebreanu, Galaction, Gilu este pe deplin reprezentativ pentru lumea lui D. R. Popescu, el este de fapt **eroul** piesei, din păcate nu și al spectacolului; chipul lui s-a dezvăluit doar parțial în jocul pe o singură coardă al lui Dan Săndulescu, joc întru totul fidel desenului de suprafață, nu și substanței lăuntrice. Alt mare personaj al piesei este Măria, cea despre care autorul mărturisește că face parte „dintr-un șir de femei anonime care au stat la te-



meia istoriei". Măria, interpretată cu gravitate, în culori strict realiste, de Geta Grapă), întâlnită sub alt nume în alte piese, posedă valori arhetipale de profundă rezonanță, prezența ei imprimă, de fapt, epopeii dimensiunea mitică.

Această scriere, într-un tot remarcabil, nu e lipsită, însă, și de defecte; unitară în primele tablouri (secțiunea întâi), lucrarea capătă către final, unde se intenționează lărgirea cadrului și a problemelor dezbătute, un caracter hibrid: introducerea unui personaj, artistul (Viorel, interpretat cu oarecare crispă de Andrei Ralea) — joc al autorului, ce s-a desenat, parcă, ironic, și pe sine, undeva, într-un colț al tabloului — și a temei adiacente a Mimesis-ului, apoi a altor surse de conflict (ca raportul părinți-copii, eroziunea cuplului etc.), diluează tensiunea și rarefiază țesătura dramei; în loc să se amplifice, conform intențiilor, fresca se îmbicesște, pe alocuri, punind în dificultate pe realizatori (cum s-a și întâmplat).

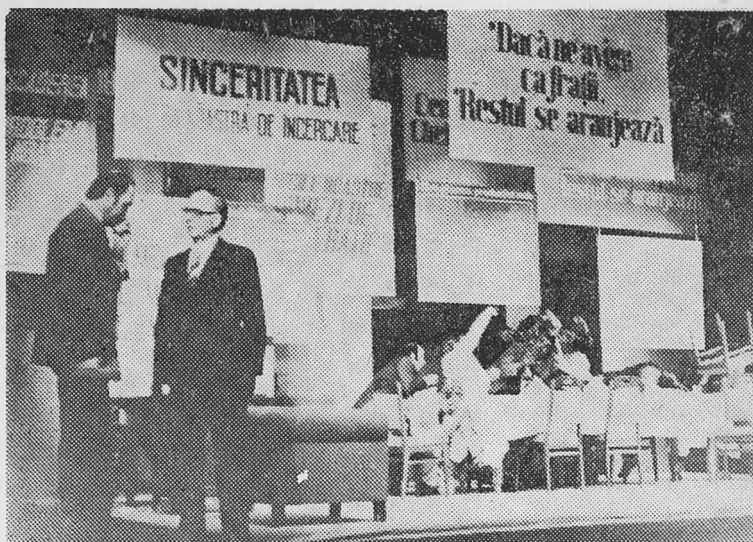
Spectacolul conceput de Mircea Marin, în ediție princeps, pe scena din Brașov, are — mai presus de calitățile și de momentele lui antologice, și dincolo de neîmpliniri și de scene neizbutite — o autentică valoare programatică. Reprezentația se numără printre realizările importante ale anului teatral, marcându-și o dublă însemnătate, ca act de opțiune repertorială și de construcție teatrală. O reprezentație cu amplă respirație, cu un desen scenic meticolos elaborat cu mult profesionalism, cu imagini expresive de viguroasă teatralitate (procesiunea mireșelor, mitingul...). Pe scenă se recrează o lume în clocot, supusă prefacerilor, se fac simțite stări psihice colective, temeri și speranțe, erorile timpului au un contur distinct prin subtile individualizări, reparațiile istorice cheamă la o adâncă și tonică meditație. Avizat, inteligent, creator se arată decupajul regizoral; scenariul respectă fluentă textului, completind cu discernământ câteva dintre segmentele lipsă. Cu un amendament: renunțarea la tabloul II, **Mărul**, scenă indispensabilă (prin resorturile ei dramatice) înțelegerii evoluției lui Gilu, tabloul care conține una dintre choile piesei și ale dramaturgiei lui D.R.P., în care crima și interpretările ei devin o sursă principală a conflictului. În același timp, spectacolul e covârșit de ilustrativism; descripția, factologia, o tipologie demonstrativă, apăsătoare asupra eroilor, îngreuiază mersul întâmplărilor, limitându-le semnificațiile. Idei-forță ale piesei se pierd sau răzbat greu prin stratul unor efecte spectaculoase, unele, de un gust îndoielnic, ca proiecția lui Nicoară-spectru! Tema trădării, raportată la relațiile Gilu-Nicoară sau Anais-David, tema înstrăinării de sine, personificată prin Marta (Paula Ionescu a mărunțit sensurile acestui per-

sonaj al tipic pentru epocă), ideea „vinet istorice”, conținută în relația tuturor personajelor față de Măria, metafora cupinsă în lecția despre dinozauri (admirabil expusă, dealtfel, de Ștefan Alexandrescu, în rolul învățătorului Popescu), dar mai ales semnificațiile necropolei avare, iată tot atâtea idei dramatice care rămân nerezolvate scenic, reducând, din nefericire, substanța spectacolului. Partea a doua a reprezentației păcătuiește prin exces de culoare și efort de compoziție, încărcătura o face anecdotică, iar accentele maniheist-moralizatoare impuse nu slujesc demonstrației, dimpotrivă; dar vina nu este numai a regizorului... La fel, costumele, măștile de naivă îmbătrânire — în dorința de a marca trecerea timpului — se arată în flagrantă contradicție cu stilul părții întâi, unde o suplă stilizare și cromatică, în tonuri de guază și cărbune, respirau o mlădioasă și inspirată fantezie creatoare.

Neîmplinirile acestui mare spectacol nu sint, precum se vede, mici. Dar ele pornesc de la un nivel de gândire artistică de la care realizările altor spectacole pot părea mărunte...

■ JOLLY-JOKER [VRĂJITORUL] de Tudor Popescu

În această stagiune, bogată în piese originale de o mare diversitate stilistică, Tudor Popescu ne convinge că merită adeziunea atitor scene și interesul unui public larg. Pe nesimțite, pe neobservate, dar cu perseverență, cu simț de răspundere, Tudor Popescu ne aduce în fața ochilor o „comedie umană” cu semn negativ, prezentindu-ni-se — cu o anume modestie nu lipsită de orgoliu —, ca un veritabil cenzor al moravurilor. În analiza operei sale satirice se invocă adesea numele unor clasici mai noi, precum Baranga sau Mazilu, ale altora mai îndepărtați în timp, ca Mihail Sebastian, Tudor Mușatescu; se pot lesne face analogii, disocia influențe literare și stabili filiații; esențială mi se pare validarea dramaturgului în rindul comediografilor societății românești contemporane. Dosarul i se îmbogățește substanțial cu această nouă comedie, *Jolly-Joker* sau *Vrăjitorul*, pe care vădind o bună inspirație, ne-o prezintă, în primă ediție, Teatrul Dramatic din Brașov.



Procedee de influență brechtiană, adecvat folosite...

Comedie satirică sau satiră comică, care se adaugă altora două (*Paradis de ocazie* și *Omul nu-i supus mașinii*), alcătuind laolaltă un remarcabil triptic „de producție”, noua lucrare adâncește analiza sociologică, oferind noi fișe de psihologie a ne-muncii, într-un demers critic vehement, cu efect asanator. Scriitorul consideră, pe bună dreptate, că „sfera producției reprezintă astăzi, ca importanță socială și umană, ceea ce, pe timpul lui Balzac, reprezentau activitățile bancare (financiare) și comerciale, determinante în viața eroilor...” ; în consecință, eroii, mai bine zis antieroi săi, sînt văzuți la locul lor de muncă, acesta fiind, îndeobște, biroul cite unui șef sau subșef, personajele, aproape fără excepție, numărîndu-se printre birocrați, „suflute moarte”, paraziți împotriva cărora autorul întreprinde o severă acțiune de igienă morală. Discursul demagogic, cuvintele fără acoperire, impostura ca mod al existenței, bunăstarea prin fraudă, constituie „grundul”, pînza de fond a lucrărilor anterioare. Apar, acum, culori noi, pentru a se zugrăvi inerția, delăsarea, tembelismul în relațiile de muncă, lenevia în gîndire, trîndăvia ; în șarja violentă și spumoasă, recunoaștem tipuri și cutume, situații și întîmplări, descrise în nu puține articole din presa centrală sau locală. Ceea ce, cu diferite prilejuri, reporterul aduce la cunoștința opiniei publice, înfierînd în numele codului etic, al normelor de conviețuire socialistă, dramaturgul reduce la absurd și hiperbolizează, sancționînd printr-un tonic hohot de rîs. Săgețile satirei, de astă dată, vizează nu atît personaje, cît mentalități, caricatura se preocupă mai puțin de tipuri, cît de atitudini. Pe coridoarele și în încăperile „cuibului” instalat la fabricuța „Aroma

Carpaților” defilează tot felul de inșpectorii, ariviști nepricepuți și corupți, ce țin în loc treburile. Iar treburile, aici, nu prea merg, deși un inimos face tot ce se poate, și mai ales tot ce *nu se poate*, pentru ca să nu se observe. Un adevărat vrăjitor, un echilibrist pe sîrma cifrelor, un virtuoz al salturilor peste aprobări, un maestru al întreținerii relațiilor, acest *jolly-joker*, indispensabil în jocul cu niște cărți măsluite — altminteri, om de onoare, trup și suflet devotat obștii sale, ne-

Data premierei : 18 decembrie 1980.

Regia : EUGEN MERCUS. Scenografia : PUIU ANTEMIR.

Distribuția : COSTACHE BABII, FLAVIUS CONSTANTINESCU (Mincu) ; MARIA RUCSANDRA DOBRE (Zizi) ; DAN DOBRE (Tudor) ; MIRCEA ANDREESCU (Benea) ; VICTORIA COCIAȘ ȘERBAN (Dora) ; GETA GRAPĂ (Olga) ; DAN SÂNDULESCU, ANDREI RALEA (Pompierul) ; VICTOR IONNESCU (Savin) ; PAUL LAVRIC (Mișcă) ; GEORGE FERRA (Dunea) ; NICOLAE C. NICOLAE, GABRIEL SÂNDULESCU (Stan) ; E. MIHAILĂ BRAȘOVEANU (Diaconu) ; ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Stere) ; SAVU RAHOVEANU (Dumitru) ; FLAVIUS CONSTANTINESCU (Vereș) ; NICOLAE ALBANI (Vergu) ; GEORGE M. GRIDĂNUȘU (Nica) ; C. VOINEA DELAST (Manea) ; CONSTANȚA COMĂNOIU (Victoria) ; ION JUGUREANU (Gavrilă) ; MAYA INDRIEȘ (Onița) ; ZOE MARIA ALBANI (Porumb).

dozând nimic pentru sine, nici măcar funcție —, personifică o stare de spirit nocivă, abil relevată scenic.

Piesa nu este impecabil scrisă, și nici construită fără fisură; are lungimi, personaje parazitare, dezechilibrări compoziționale. Importante sînt însă viziunea sarcastică, replica acidă, poanta, puterea dramaturgului de a comunica direct și franc cu spectatorii, stabilind un mod vesel, voios, de factură populară, în exercitarea satirei. Aceasta este și tonalitatea reprezentației, montare colorată și robustă, susținută, în același timp, de câteva jaloane demonstrative, armată cu câteva procedee ale unui teatru didactic, de vagă influență brechtiană sau cu alură „agitprop“.

În regia lui Eugen Mercus, spectacolul capătă cadențe tăioase, aplicațiile satirice sînt apăsate, explorarea, întreprinsă în zonele unor mentalități reprobabile făcută cu energie. *Ecriveau*-uri, afișe, sloganuri năvălesc, ritmic, asupra personajelor, îngropînd, în final, galeria de fantoze sub avalanșa stereotipilor sau a formulelor „sacrosancte“, ce preamăresc intrajutorarea la nivelul ilicitului și complicitatea în înșelătorie. Procedul nu e defel nou, dimpotrivă — în teatru, nimic nu mai poate fi, azi, nou —, dar e vrednică de laudă folosirea lui adecvată, în consens cu stilul de joc. Un

joc caricatural cu măsură, în care s-au remarcat cîțiva dintre bunii actori ai trupei: Mircea Andreescu, cu umorul lui sec, Geta Grapă, cu disponibilitate pentru un comic enorm, Dan Săndulescu, un crochiu riguros al imbecilității disciplinate, Paul Lavric, feroce în onctuozitate, Victor Ionescu, perfid în amabilități, Zoe Maria Albani, arătînd chipul fardat al ipocriziei, Maya Indrieș, pe cel derutat, al bunei-credințe înșelate.

Așa cum cere și piesa, spectacolul are un protagonist, pe Costache Babii, asul combinațiilor, care joacă în multiple registre comice, neexcluzînd coarda dramatică; momentele de scrișnită dispărare, tristețea în fața eșecurilor principiaității, frenezia cu care acest magician al contabilității caută păcate omenești, pentru a le specula în vederea șanselor de a „realiza planul“, dau substanță montării. Antagonistul, văduvit în primul rînd dramaturgic de elemente indispensabile unei veridicități sumare, s-a comportat în consecință, pe scenă circulînd, sub numele de Tudor, actorul Dan Dobre.

N-am pus pe cîntar neîmplinirile. Sînt ele destule. Importanța lor pălește, însă, fiindcă la Brașov se face simțită prezența „vrăjitoarească“ a animatorului de teatru. Aici bate pulsul teatrului contemporan, iată esențialul...

Mira IOSIF

DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI MONTĂRI

TEATRUL GIULEȘTI

NU NE NAȘTEM TOȚI LA ACEEAȘI VÎRSTĂ

de Tudor Popescu

La o nouă versiune scenică*, piesa lui Tudor Popescu se dovedește din nou de largă audiență la public. Spectacolul de la Teatrul Giulești este urmărit cu atenție, aplaudat, în multe momente, la scenă deschisă, un spectacol descifrat, fără dificultăți, de către spectatori, și acceptat cu înțelegere și căldură. Neîndoios, meritul este în primul rînd al textului, care discută serios, dar fără didacticism, probleme dintre cele mai curente ale vieții de toate zilele, nu odată ardente și

răscolitoare, sub aparenta lor banalitate. Există, în *Nu ne naștem...*, un soi de neorealism deloc de import, autentic, care nu evită nici aluzia la multe și mărunte neajunsuri domestice, cum nu evită nici urcarea bruscă a „causeriei“ în zona întrebărilor fundamentale, rostite însă fără parapon stilistic, în cuvintele simple, ale unor oameni simpli.

Dar autorul nu se mărginește să unească, într-o desfășurare aproximativă, secvențe din realitate (cum nici neorealismul nu făcea *numai* atît, la vremea afirmării masive și importante a curentului). *Nu ne naștem...* este, înainte de toate, o dramă despre *drama unei generații*, al cărei reprezentant, în fond nefericit, este Ștefan, eroul principal, și al cărei reziduu (la fel de tipic pentru minoritatea căreia îi aparține) este Stroe, colegul de muncă și — probabil — de vîrstă al lui Ștefan. Drama aceasta, care condamnă la neîmplinire existența lui Ștefan, este o dramă a timpului. „Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă“ (replacă din text) nu este o afirmație retorică, ci o constatare obiectivă — dar cu implicații amare —

* După cele de la teatrele din Ploiești și Arad.

care se referă la *timpul real* al conștientizării; al asumării lucide a cîștigurilor morale sau al erorilor, și care intervine la vîrste diferite ale eroilor piesei. Adeziunea lui Ștefan la idealul comunist, pe care l-a slujit cu devoțiune și chiar cu abnegație, este incontestabilă, necondiționată; însă ea s-a produs în condițiile specifice, aparte (unele, poate, necesare, altele, nu), ale unei epoci astăzi revoluate. Revoluția socialistă din România și-a construit edificiul parcurgînd dialectic și ascendent — o cale pe care s-au succedat noi și noi etape de clarificare. O cale pe care eoul nostru nu a străbătut-o, sau a străbătut-o doar în începuturile ei, rămînînd — cu toată evidenta lui bunăcredință — închisat între dogmele și fanatismul *acelui timp*, prizonierul lui definitiv. Adevărata „naștere” a lui Ștefan se produce prea tîrziu.

Dacă imaginea generației despre, care vorbeam mai sus s-ar reduce la personalitatea și la experiența particulară ale lui Ștefan (altfel, de un real interes), poate că această imagine ar fi unilaterală, în orice caz sărăcită de semnificațiile ei mai largi. Dar galeria personajelor care ilustrează destinele actuale ale categoriei este inspirat completată de intervenția — cu pondere în acțiune — a altor doi eroi, Stroe și Gogu, prieteni nedespărțiți (pînă la declanșarea intrigii) ai lui Ștefan. Stroe este, cum am mai spus, un „reziduu” al unei mentalități învechite. Din revoluționarismul romantic al epocilor de început, în Stroe nu s-a cristalizat, odată cu trecerea anilor, decît o formă pernicioasă de dogmatism intolerant, incapabil — dar și nedoritor — să distingă și să înțeleagă nuanțele, noul; din vigilența dictată de alte împrejurări, Stroe a rămas molipsit de un fel de

Data premierei : 14 decembrie 1980.

Regia : DINU CERNESCU. Scenografia : MIHAI MĂDESCU.

Distribuția : CORADO NEGREANU (Ștefan); DORINA LAZĂR (Maria); ION VÎLCU (Gogu); TRAIAN DANCEANU (Stroe); ASTRA DAN (Suzana); JEANNINE STAVARACHE (Doina); GEO COSTINIU (Cristian).

„spionită” cronică, boală primejdioasă, în plan social, nu numai pentru că presupune imixtiunea nedorită, chiar imorală, în viața celor din jur, ci și pentru că este însoțită de delațiunea răutăcioasă și gratuită.

La antipod, față de Stroe, se situează Gogu, personaj interesant și prin structura sa psihologică, dar și prin descendența ce s-ar putea stabili (urmărind doar o coordonată caracterologică), în cazul său, dintr-un personaj caragialean. Căci Gogu este o variantă a faimosului Mitică, de la care a preluat verva insașiabilă și contagioasă, gustul taclalei, replica mereu promptă și nu o dată mușcătoare. El are starea de spirit cotidiană a „cetățeanului”, a omului de pe stradă, binevoitor-sceptic și precaut-persiflant. Dar, dacă aparențele personajului de azi sînt, în mare, cam aceleași cu cele ale tipului consacrat de Caragiale, în urmă cu aproape un secol, în structura sa lăuntrică s-a schimbat ceva radical și profund. El nu mai este un defetist, ci un optimist lucid. Neîncrederea lui funciară (în toți și în toate) mai subzistă, doar, în rezerva



Ion Vilcu (Gogu), Dorina Lazăr (Maria) și Corado Negreanu (Ștefan)

pe care Gogu și-o exprimă limpede față de excese, în numele unui bun-simț cu adevărat popular. Și, cred, nu greșesc afirmind că — din acest trio aflat în pragul senectuții — Gogu este exponentul cel mai autorizat al moralei, al ideologiei autorului; și, din această perspectivă, amendatorul ponderat, dar ferm, al discrepanțelor din jur.

Alte două personaje — Maria și Suzana — sînt argumentele complementare ale atitudinii etice sintetizate de Gogu. Prima este un „caz” exemplar al unei demonstrații care nu poate fi înțeleasă, acceptată, decît prin prisma unei gândiri eliberate de dogme și de fanatism, dar deloc concesive. A doua este o ipostază mai intuitivă, mai puțin speculativă, a aceluiași bun-simț popular.

Despre cuplul Doina-Cristian, doi tineri obișnuiți ai zilelor noastre, nu aș vrea să discut prea mult aici, în marginea mon-tării giuleștene. În alte părți (la Ploiești, de exemplu), ei aveau și semnificația unei proiecții în afara timpului, evocînd zilele și nopțile adolescenței Mariei și lui Ștefan (aceiași actori interpretînd, acolo, și rolurile Maria-Ștefan din pasaje de retrospectie). Soluția aleasă, chiar dacă văduvește textul de una dintre posibilele sale implicații morale (perpetuarea speranței și a încrederii în perfectibilitate), are avantajul de a îngădui spectacolului un ritm mai alert, continuitate, fără a prejudicia cu nimic înțelegerea acțiunii.

Lectura făcută de Dinu Cernescu pie-sei lui Tudor Popescu este cursivă și emoționantă. Emoție datorată mai ales actorilor, care, în frunte cu Dorina Lazăr (Maria), Astra Dan (Suzana) și Ion Vilcu (Gogu), ating cu brio temperatura exactă a disputei etice din *Nu ne naștem...* Corrado Negreanu, în rolul principal, își compune cu extremă minuție rolul, în deta-liile lui tehnice, dar — bănuiesc — do-minat de deruta personajului, joacă, la rîndu-i, fără o axă precisă a interpretării, oscilînd perceptibil între maxime și mi-nime nu întotdeauna motivate. Geo Cos-tiniu (cam prea antipatic) și Jeannine Stavarache (exactă) completează această distribuție conștiințioasă, în care singu-rul accent neobișnuit este apariția lui Traian Dăncăanu în Stroe: un actor de o bonomie structurală prea evidentă pen-tru a desena, convingător, traiectoria unei personalități nocive.

Dinu KIVU

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA

■ HOȚUL DE VULTURI

de D. R. Popescu

La sfîrșitul anului trecut, adică la ju-mătatea actualei stagiuni, Teatrul Națio-nal din Craiova prezentase publicului său patru premiere cu piese românești: **Dul-cea ipocrizie a bărbatului matur** de Tu-dor Popescu, **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu, **Hoțul de vulturi** de D.R. Popescu și **Or-dinatorul** de Paul Everac. Subliniind di-versitatea tematică, valoarea artistică a acestor piese, deschiderea către public, în măsură să trezească interesul unor ca-tegorii foarte largi de spectatori, să re-ținem și ritmicitatea activității acestui teatru harnic, serios, ritmicitate care i-a permis să-și onoreze obligațiile ce decurg din programul său politic-cultural și să-și asigure condițiile pentru buna desfășu-rare a activității de viitor.

Amintesc toate acestea pentru a scoate în evidență faptul că interesul față de dramaturgia originală, exigența, seriozi-tatea, atunci cînd fac casă bună, duc la rezultate remarcabile, spre beneficiul spectatorilor și satisfacția noastră. Lau-dele cuvenite pentru activitatea de an-samblu a Teatrului Național din Craiova se răsfrîng, pe merit, și asupra specta-colului cu piesa **Hoțul de vulturi**, specta-col matur, echilibrat, construit cu rigoare de regizoarea Georgeta Tomescu, în de-corurile de mare expresivitate ale lui Vasile Buz.

Data premierei: 23 noiembrie
1980.

Regia: GEORGETA TOMESCU;
Scenografia: VASILE BUZ.

Distribuția: MIHAI CONSTAN-TINESCU (Gavrilă); PETRE GHEORGHIU-DOLJ (George); EMI-LIAN RĂDINOIU (Ion); PETRE ILIESCU-ANATIN (Milițianul); ANCA LEDUNCA (Fănica); PA-VEL CÎSU (Florian); ILEANA SANDU (Mariana); ILIE GHEOR-GHE (Costică); VALENTIN MI-HALI (Vasile); MIHAELA ARSE-NESCU (Dora); SMARAGDA OL-TEANU (Margareta); ION COLAN (Vișan); VALER DELLAKEZA (Tucă); JOSEFINA STOIA (Ilinca).



Petre Gheorghiu-Dolj (George), Ilie Gheorghe (Costică) și Valer Dellakeza (Tucă)

Nu e un lucru ușor să realizezi un spectacol unitar și cu înțelesuri limpezi cu acest text. **Hoțul de vulturi** este o scriere valoroasă, bogată în idei, cu un suflu puternic, plină de dramatism, în stilul ușor de recunoscut și captivant al lui D. R. Popescu. Se simte gheara leului, cum se spune, dar leul era încă tânăr, piesa pe care o avem în vedere are destule imperfecțiuni de construcție, destule șovăieli stilistice, locuri comune, zone cețoase, poteci încilcite, pentru a ne îndemna să credem că e scrisă mai de mult. Este o piesă cu un echilibru fragil, nu pentru că ideile conținute nu ar fi valoroase, ci pentru că, în evidențierea lor, se cere o mare exactitate, o perfectă armonizare și simțul măsurii. Chestiune de accent, de doză. Chestiune de bun meșteșug scenic și, în ultimă instanță, de atitudine. Chestiune rezolvată bine de regizarea Georgeta Tomescu și de interpreți, care au pus în evidență valorile piesei, care au gândit și realizat un spectacol tonic, vibrant, patetic, care te face să apreciezi piesa și să-i ierți cusururile.

Lumea unui mare șantier, cum este cel al unei hidrocentrale, e o lume diversă, pestriță, alcătuită din oameni de toate felurile, mai buni sau mai răi, mai harnici sau mai leneși, mai cinstiți sau nu; lumea unui mare șantier reprezintă suma celor mai ciudate existențe. Privită

de aproape, ea își dezvăluie nu numai, să zicem, voința comună de a construi, de a înălța, ceea ce este fundamental adevărat, ci și diversitatea caracterelor umane, tăria sau fragilitatea lor, evoluția lor, ceea ce este, iarăși, adevărat. Oamenii au probleme, frământări, fiecare existență umană poate să însemne și o dramă, nimeni nu e scutit de încercări, de zbcium, spune dramaturgul, înfățișând cu forță, cu vigoare această lume. Dar toți, mai lesne sau nu, mai devreme sau mai târziu, vor deveni mai buni, mai cinstiți, mai conștienți de rostul lor pe această lume, de răspunderea lor socială. Ce-i face să crească din propria lor plămădă altfel decât sînt la un moment dat, ce-i face să-și învingă slăbiciunile, lașitățile, șovăielile, și să se înalțe la condiția de om prețios și pur? Răspunsul, limpede, se află în textul piesei, se află în spectacol: omul se biruie pe sine în orice împrejurare, cînd asupra sa se exercită influența colectivului. Aceasta este semnificația, ultimă și dominatoare, a piesei **Hoțul de vulturi**. Drama maestrului George, drama acestui Prometeu, care și-a închinat întreaga viață muncii, nescotîndu-se pe sine, ignorîndu-și propria existență și uitînd de cei dragi, este nu numai drama bărbatului înșelat, ci mai mult, drama unui om care, în sfîrșit, înțelege că existența lui și a altora semnifică mai mult decât efort fanatic, uitare de sine; că munca este o bucurie, că viața trebuie trăită frumos. George n-ar fi putut ieși din impasul dramatic în care intrase, dacă n-ar fi simțit, încurajatoare, îmbărbătătoare, forța colectivului, care l-a înțeles și l-a înconjurat ocrotitor, îndemnîndu-l s-o ia de la capăt, din nou, încă o dată, dar altfel.

Interesant este felul cum evoluează piesa. O scenă fugară ni-l înfățișează pe George încercînd, cu înțelegere, cu tact, să-și apropie un tânăr cu un trecut nu tocmai curat, apoi, înfruntînd cu intransigență brutală, aproape obtuză, un grup de muncitori nemulțumiți de condițiile de muncă. Pe urmă, lucrurile se complică, George dispare din centrul atenției, acțiunea descrie volute largi, prinzînd în vârtejul ei tot mai mulți oameni, tot mai multe întîmplări, pentru a se aduna din nou, din ce în ce mai strîns, cu tot ce a acumulat, în jurul lui George. Astfel, **Hoțul de vulturi** se înfățișează ca un mozaic cu un perimetru larg-cuprinzător, iar George apare legat prin mii de fire de tot ce se întîmplă pe șantier, de destinul fiecăruia dintre personaje, de el depinzînd totul, iar el aparținînd în întregime colectivității. Această idee, care promovează teza potrivit căreia, în societatea noastră, forța morală a colectivității se exercită benefic asupra individului, este excelent pusă în valoare în spectacol.

ORDINATORUL

de Paul Everac

[illegible]

Regia : VALENTINA BALOGH.

THE DISTRIBUTION OF VASIBE COSMET

-16CU-MIHAIL (Spain), ECATERINA HU

STATION NEGOTIATION (continued)

de teatro —, "acast dramatic sovietic a-

— 6 —

ratul este în măsură să fi găsit în jurul lui o paletă

vederinde om ughisulda nederesab rippor

min-
-genate sub

Aleksander Gbelman

sonstige der Medizin für diese de actine.

...and the ...

...and the ...

...cu acte în regulă, cu scopu-

... ..

(Cornel Selejean) si

1987

conștiință ratată, ci, cel mult, un ins vremelnice rătăcit, și dornic (deși nu imediat capabil) să se înalțe la condiția de om demn, cinstit și cu conștiința împăcată.

Spectacolul Teatrului Național din Craiova, spectacol bun, curat, exact, urmărește tocmai punerea în evidență a acestor adevăruri. Lăsând la o parte posibilele (și atât de ispititoare) soluții pe care partea de comedie a piesei nu neapărat le propune, dar le conține, soluții cu efect imediat, și fără durată sau adâncime, spectacolul își concentrează atenția asupra lui Marin Drușcă, asupra dramei lui. Este, de bună seamă, și marele merit al acestui excelent actor, Vasile Cosma, că Marin Drușcă se înalță dominator, căpătând cu fiecare scenă dimensiuni noi, trăsături noi, tot mai complexe. Se bea în această piesă, dar se bea în silă, cu îndrjire, se bea cum bei când vrei să uiți; e o petrecere fără chef, fiindcă băutura nu le ia mințile, ci dimpotrivă, îi face mai lucizi și răscolește conștiințele. Ceea ce realizează, cu deo-

sebită inteligență și subtilitate, Vasile Cosma, este tocmai strădania eroului său de a se înțelege pe sine, de a se înălța deasupra aburilor beției, punând și punându-și întrebări chinuitoare, fără răspuns, deocamdată, fără angajamente ferme și renunțări brutale; dar cu o deschidere către viitor, cu o perspectivă liniștitoare, tonică. Întreg edificiul spectacolului se înalță solid și sobru, fără artificii, pe acest stil de rezistență care este Vasile Cosma, ceilalți interpreți urmându-l la oarecare distanță, în limitele corectitudinii fără cusururi; și așa fi nedrept să nu-i amintesc pe Radu Negoescu și pe Viorica Popescu-Mihail, în primul rând, precum și pe Ecaterina Nazarie-Birlădeanu, în al doilea rând, care au realizat conștiincios, profesional, personajele încredințate lor de regizoarea Valentina Balogh. Destul de banal, destul de puțin sugestiv, mi-a apărut decorul lui V. Penișoară-Stegaru.

Virgil MUNTEANU

ALTE PREMIERE

TEATRUL „NOTTARA”

NOI, SUBSEMNAȚII

de Aleksandr Ghelman

Data premierei: 19 decembrie 1980.

Regia: DAN MICU. Decorurile: DAN JITIANU. Costumele: ANCA SBĂRCEA. Traducerea: TUDOR STERIADE.

Distribuția: DRAGOȘ PĂSLARU (Leonea Șindin); ANDA CAROPOL (Alla Șindina); DORIN MOGA (Malisov); ION PUNEA (Deviatov); RODICA SANDA ȚUȚIANU (Nuikina); ION SIMINIE (Semionov); ION POPA (Constructorul); VALENTIN TEODOSIU (Un călător); PAUL NADOLSKI (Controlo-
rul); MARIAN DRĂGAN (Un milițian); ION IGOROV (Pasagerul); DOINA IONESCU SIN (Pasagera); ANGELA CHIUARU, ION PORSILĂ, NAPOLEON CREȚU, ȘERBAN CANTACUZINO, GRI-GORE CONSTANTIN (Călători).

Teatrul „Nottara” ne face plăcută surpriză de a prezenta, în premieră pe țară, un nou text de Aleksandr Ghelman, tălmăcit de Tudor Steriade, cu titlul *Noi, subsemnații...* Cunoscut pe mai multe meridiane ale lumii, îndeosebi prin scenariul filmului *Premiul* — devenit și piesă de teatru —, acest dramaturg sovietic s-a definit, încă de la debut, ca un autor care nu acceptă conformismul și atenta-tele la demnitatea umană.

Noi, subsemnații... continuă preocupările scriitorului, de a radiografia realitatea și de a detecta acele atitudini și concepții care, prin natura lor meschină și demagogică, pot da naștere unor mecanisme sociale angrenate sub semnul minciunii.

Stăpînind cu seriozitate tehnicile teatrale moderne, Aleksandr Ghelman apelează ingenios la procedeul dislocării personajelor din mediul lor firesc de acțiune. Ele sînt aduse pe un teren neutru, și în același timp public: un vagon de dormit, în care pasagerul are condiția de anonim și în care calitățile de șef și subaltern dispar. În acest spațiu va trebui să facem cunoștință cu dedesubturile unor mașinațiuni cu acte în regulă, cu scopurile înguste ale unor indivizi puși pe căpătuială, cu micimea vieții lor, cu lupta altora pentru descoperirea aceluia liman de lumină, pe care nu l-au mai văzut de mult: cîstea, adevărul, demnitatea.

În spatele celor ce se înfruntă în tren, se află personaje cu poziție socială mai

înalță, interese care pot strivi, fără milă, pe naivul care ar încerca să li se opună. Aceste personaje, prezente printr-o apă-sătoare absență, își construiesc cariera personală stăpînind o demonică artă a minciunii, minciună la scară mare, care angajează destinele multor oameni cinstiți. Grijiliuc, de pildă, minte la nivelul responsabilității sale de director al unui trust regional de construcții. Mințind frumos, el a reușit să dobîndească acest post.

Același Grijiliuc, alertat de tentativa subalternului său Egorov de a se face remarcat, precum și de faptul că nu-i cîntă în strună, pune la cale spectacolul discreditării lui Egorov și al îndepărtării lui din funcția de director. Aranjează, mai întîi, trimiterea unor așa-zise scrisori de nemulțumire ale oamenilor muncii către diferite ziare și la diferite niveluri („A fost declanșată demagogia la cel mai înalt nivel: «clasa muncitoare mănîncă piine vechi!»). Și comunistului Egorov, nici nu-i pasă“). Urmează, ca un efect logic, un ordin al directorului trustului de construcții din Elinov (Grijiliuc) către directorul șantierului din Kumanovo (Egorov): în numai două luni, să fie dată în funcție o fabrică de piine. Timpul acordat e incredibil de scurt. Dar, minunea minunilor: Egorov construiește în 60 de zile fabrica de piine și o și dă în funcțiune. Grijiliuc, deși nu prevăzuse această posibilitate, mai are încă „muniții”: doi membri din comisia de recepție, pe care Grijiliuc o trimite la Kumanovo exact după două luni, sînt instruiți să nu semneze procesul-verbal, oricît de bine s-ar prezenta fabrica. În plus, ca șef de comisie este trimis Deviatov, cel care era cunoscut pentru probitatea lui de comunist. În felul acesta, faptul că nu va fi semnat procesul-verbal de recepție va fi pus pe seama exigenței lui Deviatov. Resursele mefistofelice ale lui Grijiliuc sînt inepuizabile.

Numai că Egorov beneficiază și de serviciile unui fel de Arlechino, care se numește Leonea Șindin și care însenează în vagonul de dormit, pierderea biletilui de călătorie sau așa-zisa aniversare a soției sale, ca să intre în relații cu comisia de recepție, aflată și ea în același tren. Leonea vrea ca pînă la stația de destinație, Elinov, să obțină, cu ajutorul celor două sticle cu coniac, semnăturile visate. Șindin este capabil să mintă cu nerușinare, să-și „paseze” soția unui membru al comisiei, să se tîrască în patru labe, numai să-și salveze stăpînul. O face el chiar fără nici un interes? La un moment dat, mărturisește că are vocația unică de a fi ordonanță, aghiotant. „Am înțeles că nu pot să mă realizez decît prin cineva... Prin mine însumi eu nu reprezint nimic“. Aflăm că el speră ca



Anda Caropol (Alla Șindina) și Dragoș Pâslaru (Leonea Șindin)

Egorov, rămas cu reputația nepătată, să fie promovat ministru al agriculturii, iar el, Șindin, să-i devină adjunct, cu domiciliul, firește, la Moscova. Miza lui Șindin este foarte mare. El și l-a ales, în urmă cu un an și jumătate, pe Egorov, tocmai pentru acest scop. Procedul, pentru a face cunoștință cu Egorov, a fost tot... spectacolul unei aniversări, aniversarea surorii lui Șindin.

Avînd, în cele din urmă, revelația faptului că, orice ar inventa, nu este posibil să obțină semnăturile comisiei, pentru că aceasta a primit indicația să nu semneze procesul-verbal, Leonea Șindin are o criză de demnitate și strigă cu desperare: „Oamenii să nu doarmă! Să afle că peste tot, în jurul nostru, nu-i decît mîrșăvie și minciună!“. Din această clipă, tîrzie, Leonea va acționa în numele adevărului.

Cînd Deviatov, șeful comisiei, se dovedește a fi un real adversar al meschinăriei, și-i semnează în alb hîrțiile, Leonea va descoperi cu uluire că Semionov, acel membru al comisiei care părea mai „de treabă“, mai înțelegător, este o nemaipomenită secătură și o veritabilă slugă, mult mai credincioasă, mai devotată decît el. Șindin pierde lupta în fața lui Semionov, care se dovedește a fi într-adevăr o ordonanță cu multă experiență, un maestru de ceremonii bine rodat. Semionov îi spune lui Leonea cu dispreț: „Măi, gînganie, te strivesc cu două degete!... Eu nu semnez! Tu ai primit o indicație

— Si eu am primit o indicatie. Tu ai un
sef — si eu am un sef."

Semionov este în materie de memorie și teozologie, adevăratul personaj principal al piesei. El are, bine decantată, în fel de filozofie biblică pe care o împănușeste cu lingurita.

Construită pe mai multe niveluri narrative (înfruntarea din culise dintre Egorov și Gavriliu, înfruntarea dintre Alia și soțul ei, Leonida Spodin, înfruntarea dintre conducător și pasagerii vagonului de dormit, piesa IV^a, subsemnată... în presedinta, la lectură, în primul rând prin teatralitatea ei.

Drumaturgul are în permanență în vedere actorul. Replicile nu au neapărat trimiteri literare în sine. Ele sînt triste, implicați se solicita joacă actorului. Teatrul lui Ghełman presupune neapărat scena, corîntul rostit, pauzele, publicul care să se înțîlze în și să devină martor nemijlocit la adevăratele jocuri ale vieții.

Regizorul Dan Micu a interpretat partitura lui Aleksandr Gheiman într-o manieră personală. A renunțat la unele replici, a îmbogățit lexicul altora, a introdus sau a inversat unele episoade, împreună cu scenograful Dan Jitianu, el a conceput vagonul de dormit ca pe un spațiu numai în aparență în deplasare, tampoanele și racordurile lui vizibile demonstrând că, de fapt, vehiculul nu se află în mers. Dan Micu a vrut să sublinieze în felul acesta că urmarile minciunii false sunt materializate, până la absurd, într-o călătorie senzatia de mers înainte. Ideea este accentuată prin gestul fără echivoc al unui personaj care, vorbind de creșterea tot „mai sus” a realizărilor apăsă ostentativ cu palma aerul în jos.

„Dar Micu” a vrut să-l dea oîndulgen-
 Ță (nu știm cit de papală) personajului
 Leonea Șindin, pe care încearcă să-l în-
 țelegă și să-l absolve de păcate. Învi-
 zînea regizorului, Leonea pare să o fi
 victimă mecanismului social din Trustul
 condus de Grigiluc. La sfîrșitul primei
 Țărti a spectacolului, după eșecul opera-
 Țăriunii „Ambersărea” — cum o numește
 în glumă daș Tveid, Semionov — Leonea
 Șindin dialoghează cu publicul căruia,
 Ță cere, în șoaptă, în limbile rusă și en-
 gleză, ajutor

Poate din nevoia de a face din vagonul de dormit un univers complet. Dan Micu a imaginat un text¹ pantomimic, peisaj şi personaje neprevăzute de scriitor. Astfel, într-unul dintre compartimente, se află o proză, care nu ştie ce este, imbricată în silinţele care vorbesc şi oşteneli, a se aşeza de la vagon cu trenul pasager până la drăbneţ, din care să se poartă un BM², pe care mecanicul şi formaşa vor pleca dintr-o plasa laterală, ale vagonului, pentru a căuta, cu intermitente erori, semnalul luminos cu lile-

Alim strălucitor, bog, adevărat, silențios, cumințit, ocupat. O patrinică mai puțin, la trup decît un pitic adevărat, iese pe neașteptate, dintr-una dintre toate, intimidîndu-l pe cel care, totuși, ușa sa o are. Publicul i se oferă surpriza să vadă că patrinica cu ochelari și cocoadă este interpretată de un copil. Alte așemenea revarsări peste zagazuri ale imaginației neizgăvite ne reamintesc că unul dintre instrumentele de lucru ale lui Dan Micu este barocul.

Numai că tentat și de data aceasta
de o expresie scenică barocă re-
gizorul amulează involuntar acuitatea
unor infirmități îndepărtează aten-
ția spectatorului de la intriga propriu-
zisă împune un ritm prea lent specta-
cului. Nu e de mirare că multe încrengă-
turi ale narației rămân obscure.

Actomiul curcubeia excepții, au slujit în deaproape viziunea regională. Ion Simi-nescu a intruchipat un Semionov elegant și mănăierând ea sufletul ca un sorț mur-dar de esențial. (Simionov) se descurcarea ei traia în mișcări plină de precepte desti-natelor. Intențiile de plastică matrapazli-cu oțel și mărețiile din viață. Semionov a lăsat înțeles Simionov este încontestabil creație Rodica Sanda Tutuianu, și a do-minat ca mult talent replicile. Mulțina interpretată de această actriță a fost ex-celentă deoparte din realitatea conjura-toare și adevărată premiere. Dragos Bistrutiu a înțeles o isăcnă stilizabilă stăpîni, și de o Abia după dona-zia de volumul și a respins singura rec-sină de veniți personal. Leonora Sindin, Angela Caron și în înțeles ca o bună ex-plea de a strămte ale. Alți Sindina, Dorin

Mogem să ne amintim cu privirea suficient de săteată atunci când și-a scos ochelarii fumuriești Ion Păunescu, un actorist prea puțin cunoscut, pe scena unui tânăr, deși personajul său, în vedea, suficientă energie. Zimbetul și casele conștientizate de decor încheie spectacolul, acel cântăreț va să-lut! "ne este adresat cu bucuria că, în spatele oricărui decor, se poate ascunde o dramă. Angela, Chitani în totu-băzgerii care nu putea să doarmă în cău-trea unui partener, a dat un aer parizian vagonului, rusesc. Marian Drăgan, fără personalitate și fără prezența de spirit a fost inutil distribuit în rolul tânărului. Episodul respectiv este menit să dea o anumită greutate finalului, prezentat pe o crēmă. Șerban Cantacuzino și Paul Nădălski n-au fost simple apariții. În-ăz 91

Spectacolul lui Dan Micu are adăuga la
de prezintă, într-un limbaj scenic origi-
nal, fondul de idei pentru care filmul cău-
ză dintr-un reprezentant din frunte al
dramaturgiei sovietice. Este vorba de a
înțeles că nu pot să mă rezum eu
prin mine însumi. Prin mine însumi
Alina că el speră

Paul TUTUNGI

căreia podurile sînt necesare, barierele — ba), demersul ei filozofic pare să refacă drumul care, trecînd, în amonte, prin „Candide“ („il faut cultiver notre jardin“), duce la străvechea rețetă horatiană a fericirii. Necazul e că, în „versiunea“ românească, din Harold, care întruhipa un specimen al renegaților marii burghezii americane, practicînd „contestația“ în formele cele mai diverse și monstruoase și războindu-se, cum se zice, și cu Dumnezeu și cu dracul, din acest „tînăr-problemă“ al unui întreg „tineret-problemă“ american și vest-european („probleme“ altminteri străine și preocupărilor, și înțelegerii publicului nostru), n-a mai rămas decît un băiețel cam ținut și, parcă, nițel arierat: unul dintre antagoniști fiind, astfel, practic, inexistent, partenerul lui nu prea mai are cu cine se înfrunta, nici la un nivel boulevardier și jurnalistic, în ceea ce ar fi putut fi, eventual, o luptă de idei și mentalități, iar partitura bieteii Maude n-a mai putut păstra, din superbe, din subtilele delicii ale sus-pomenitului poet augustin, decît poncifele, panaceele și platitudinile unui fastidios și pragmatic didacticism. Nu ne întrebăm de ce a fost nevoie de „versionarea“ și prezentarea acestei piese, pe o scenă de-a noastră (numai pentru succesul de casă?), dar nu putem să nu ne întrebăm, cum de un regizor, înzestrat cu bunul-gust al Sandei Manu, nu a sesizat penibilul ridicol în care se cufundă rolul Maude și nu a încercat să-l salte măcar printr-o distanțare cît de cît auto-ironică, dovedind, astfel, că simțul umorului n-a pierit de pe scena Teatrului de Comedie.

Blazat și debusolat, un „nymphet yankee“ cu înfățișarea asexuată, somnambulică, virginală și perversă, George Mihăiță a căutat să se descurce în cascada (care nici n-a fost o adevărată cascadă) de gaguri și trucuri de regie, gen pseudo-Hitchcock, izbutind atît cît îi permite rolul. Minunata artistă, care e Sanda Toma, a încercat să salveze ce se poate salva, și în bună măsură a cucerit simpatia sălii, mizînd, măcar că într-un ton monoton și într-un falset pe melodramă care nu sînt ale ei, pe acea undă de lirism pe care a încercat să i-o infuzeze unui personaj clorotic, lipsit de orice consistență dramatică. Bună, în opacu-i bun-simț burghez refractar la „minuni“, Iarina Demian (Doamna Chasen) și jucînd „din ochi“ o devenire mai mult mută între prima scenă și ultima, Anca Pandrea (Mary). A șarjat, „cît cuprinde“, Melania Cirje, în rolul cabotinei Rose d'Orange, și s-au achitat onorabil de sarcini Sorin Gheorghiu (Doctorul), Valentin Plătăreanu (Inspectorul Bernard), și alții.

Radu ALBALA

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI“ DIN IAȘI

DON CARLOS

de Schiller

Data premierei: 27 noiembrie 1980.

Regia: DAN NASTA. Scenografia: CONSTANTIN RUSSU. Traducerea: AL. PHILIPPIDE.

Distribuția: SERGIU TUDOSE (Filip al II-lea); VIOLETA POPESCU (Elisabeta de Valois); MIRCEA DASCALIUC (Don Carlos); VIRGIL RAIICU (Alessandro Farnese); ADINA POPA (Ducea de Olivarez); CONSTANȚA LERCA (Marchiza de Mondecar); CORNELIA GHEORGHIU (Prințesa de Eboli); MONICA BORDEIANU (Contesa Fuentes); EMIL COȘERU (Marchizul de Posa); TEOFIL VÂLCU (Ducele de Alba); MARCEL FINCHELESCU (Contele de Lerma); FLORIN MIRCEA (Ducele de Feria); ION LAZU (Ducele de Medina Sidonia); VALENTIN IONESCU (Don Ramon de Taxis); VALERIU BURLACU (Domingo); FLORIN MIRCEA (Marele inchiizitor); DOINA DELEANU (Pajul); GHEORGHE MARINCA (Contele de Cordoba); VALERIU OȚELEANU (Ofițerul din gardă); SAUL TAIȘLER (Don Luis Mercado).

Piesă din repertoriul „sacru“ al teatrului universal (atît de „sacru“ încît ajunge, uneori, „tabu“), *Don Carlos* este o dramă tipic romantică, înțelegînd, prin aceasta, nu numai o anumită viziune asupra existenței și un anumit tip de discurs dramatic, ci și o modalitate înconfundabilă de a pune în valoare mesajul, pe care autorul își propune să-l transmită contemporanilor săi. În cazul de față, ținta este evidentă: *Don Carlos* e o apologie a libertății și o condamnare a absolutismului. Mesajul era, cu siguranță, descifrat, fără nici o dificultate, în epocă, în ciuda ponderii pe care o au, în text, conflictele de ordin sentimental și

intrigile secundare. Cum vorbește, însă, *Don Carlos*, la aproape două sute de ani de la premiera absolută, spectatorului *de azi*? În montarea de la Iași, Dan Nasta urmărește, înainte de toate, punerea în surdină a accentelor prea apăsător romantice, tinzând către regăsirea unei tonalități mai curînd clasice (oarecum în sensul celebrei formule după care clasicismul ar fi un „romantisme dompté“; Dan Nasta vorbește și el de canoanele clasice „redescoperite în modalitatea unei înțelegeri fierbinți“, de o „dezlănțuire moderată“ a romantismului). Această opțiune atrage după sine o altă, anume simplificarea textului (de dimensiuni, vai, incompatibile cu timpul, și cu răbdarea publicului de azi), regizorul eliminînd pasajele parazitare, retezînd tiradele prea lungi, înlăturînd episoadele care amenință să strivească firul principal al acțiunii; opțiune, și ea, legitimă, în măsura în care un celebru teoretician modern al tragicului, Johannes Volkelt, arată că, mai ales cu începere din actul al III-lea, *Don Carlos*, pare să fie acționat de un mecanism stîngaci și artificial, transformîndu-se, din piesă de idei, în piesă de intrigă. Grație culturii, simțului teatral, și experienței, pe care i le cunoaștem, Dan Nasta operează o reducere (masivă) a textului, conferindu-i astfel fluentă și nerv. Dar o asemenea operație, o știm prea bine, oricît de reușită (și, la urma urmei, oricît de necesară) ar fi, produce o fatală dezechilibrare a piesei (a piesei așa cum a gîndit-o autorul) și o estompăre a unora dintre semnificațiile ei. Or, regizorul elimină faimoasa scenă centrală, scena 10 din actul al treilea, în care se înfruntă regele și marchizul de Posa, și în care acesta din urmă rostește memorabile cuvinte despre libertate și despotism, despre fericire și responsabilitate. E drept, o (mică) parte dintre aceste vorbe reapar în final, spuse din „off“ (mic artificiu tehnic de efect sigur), dar fără a mai putea compensa ceea ce se pierduse, la nivelul dezbaterii de idei și al implicațiilor politice ale textului. În schimb, regizorul creează o modificare de perspectivă, aducîndu-i și pe spectatori — alături de celelalte personaje — în (așa cum spune el însuși) „aceeași stare de suspans, de neștiință și surpriză“ față de evenimentele din piesă; se poate vorbi aici, prin analogie, de un procedeu curent în proza modernă, și anume viziunea „din afară“. O dată în plus, așadar, primează preocuparea regiei de a face ca piesa să

fie „reprezentabilă“, în raport cu sensibilitatea și receptivitatea publicului contemporan.

Iar spectacolul este, din acest punct de vedere, o reușită incontestabilă: are cursivitate, dinamism și remarcabile accente de tensiune, rezolvate, scenic, ingenios; se simte, peste tot, o „mînă“, sigură și autoritară. Excelent este decorul conceput de Constantin Russu: mari panouri mobile, trist cenușii, de un rece luciu marmorean, închipuind, în diverse combinații, o curte interioară, o cameră de lucru, o închisoare sau nesfîrșitele și sumbrele culoare și anticamere ale palatului regal; un decor funcțional și expresiv, de o neliniștitoare austeritate. În ceea ce privește interpretii, „greul“ cade pe patru actori, ale căror partituri sînt, datorită și decupajului regizoral, incomparabil mai întinse decît celelalte. În rolul titular, Mircea Dascaluc pune în relief, mai cu seamă, exaltarea sentimentală, jactanța juvenilă, puritatea trăirilor; tînărul interpret dă, în acest rol „ilustru“, o probă dificilă, care îl impune ca un actor cu frumoase perspective. O surprinzătoare compoziție realizează Sergiu Tudose, în Filip al II-lea: un rege năruit sufletește, girbovit fizic, ezitant și influențabil. În Elisabeta, Violeta Popescu investește căldură, delicatețe, sensibilitate. Emil Coșeru, actor ajuns acum la o deplină stăpînire a mijloacelor de expresie, redă, cu o admirabilă dăruire, generozitatea și rectitudinea morală ale lui de Posa. Cum Dan Nasta vede — perfect plauzibil — curtea regală ca un spațiu închis, sufocant și, totodată, sufocat de intrigi tenebroase și meschine, celelalte personaje (prinț sau duce, marchiză sau contesă) sînt reduse la dimensiunile mai curînd ale unor figuranți, piese de manevră într-un joc complicat și absurd; pînă și prințesa de Eboli este adusă la acest numitor, interpretei revenindu-i — dacă ți-nem seama și de tăieturile din text — o misiune ingrată. Așa că vom spune doar că ceilalți interpreți — numeroși, printre ei actori foarte cunoscuți ai scenei ieșene — servesc, cu exactitate și devotament, concepția regizorală.

Reprezentarea lui *Don Carlos* la Iași este, în primul rînd, un act de cultură, materializat, pe scenă, într-o viziune coerentă și consecventă cu sine însăși.

AI. CĂLINESCU

SPECTACOLE

TEATRUL "ION CREANGĂ"

IRINA SI TOPKI

de Leonida Teodorescu

Data di premiere: 13 dicembre

Regia.: **YANNIS VEA**KIS. Sceno-

grafia : ELENA PATRĂȘCANU-

VEAKIS. Consultanți pentru sce-

neles de papuși : "MIRABELLA" DEME-
TRIADĂ : DORINA FĂNĂȘESCU

Muzică: PAUL IURMUZESCU

Distributia: ANDRA • TEODOR •

RESCU-ION (Irina); ALEXAN-

DRINA, HALIC (Frisca) : DOINA

FAGADARU (Boroboata), PAULA

15. **FRUNZETTI** (Gogblon); **ANCA**

EXAMPLARESCO (Boaba):

Din aranjamentul general, din motiva-
sentimentale, unul dintre cei mai serioși
dramaturgi de azi, Leonida Teodor
rescaldă conștiința și o presă pentru co-
prie, *Prima și Topre*, publicată de altfel în
revista noastră „*Șiștata*” de Teatrul „Ion
Creangă” unde la care așteptăm de ma-
multă vreme, notărea nobilă de a se
veni în lume, s-a grăbit să o exprime

Teatrul nr. 11/1980

PENTRU COPII

Incontestabil, textul lui Leonida Teodorescu prezintă pe lângă prelucrarea unor motive comune basmelor (vezi motivul pestisorului de aur, care, odătat prins în undiță, și apoi eliberat, poi să așteptă pescarului devine irealizabil) și cîteva calități mai întinse, un limbaj simplu și colorat, propriu prescolarilor. Vom remarca apoi faptul că personajele sînt, chiar la nivelul vîrstei lor, adevărate caractere, versurile, cîntîmîr memorabile, ne reamintesc încă autorul este și semnatarul unui volum de poezii.

Regizorul Yannis Vekakis a reîntors din trupa teatrului numărat actori; s-a jucat, asadar, în travestis. Profesional lucrat, Frisca, băietelul interpretat de Alexandrina Holic, ne-a convins că își merita porceja. Doina Făgădăruș a reușit și ea să fie un Boroboață galăgios. Celelalte interprete au rămas fidele „stilului” strident și inconsistent al actoriței, cu care o serie de spectacole „pentru copii și tineret” ne-au obișnuit de mai multă vreme: carei, joipture, în ecou, ...

Scenografia a fost originală și plăcută, păstrând aproape intactă, lumea picturală a figurativului. Muzică lui Paul Urmuzescu — a Damas, după spectacol în safa în schimb, locul păpușilor din avand-
scenă — a întârziat în memorie spectacol-
rilor — a fost o plăcută reținere, eu mă-
iestria păpușărească a artistei — merite
Porina Tanăscu, ale cărei saturi au
rolit din plin în acest spectacol pentru
cel mic.

Paul TUTUNGIU



**Un spectacol
in travesti,
intr-o sceno-
grafie originală
si plăcută**



VIITORUL ROL SEBÜK CLARA

Sebük Clara și-a început cariera artistică la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, și a rămas credincioasă acestei instituții de artă cu tradiții vechi, unde a întâlnit o atmosferă stimulatoare și a fost imediat distribuită în roluri care i-au îngăduit să-și afirme talentul și să se dezvolte profesional: Bese Anna în piesa *Budai Nagy Antal*, de scriitorul transilvănean Kós Károly, și Maggie, în *După cădere* de Arthur Miller. A mai jucat: Abbie (*Patima de sub ulmi* de O'Neill); Mona (*Steaua fără nume* de Mihail Sebastian); Zsuzsi (din piesa cu același titlu de Barta Lajos); Marie (*Woyzeck* de Büchner); Miza (*Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu); Ida (*Pisica neagră* de Asztalos István), Silvia (*Acești nebuni fă-tarnici* de Teodor Mazilu) etc. Dotată cu un temperament dramatic impetuos, cu o exuberanță interpretativă puțin obișnuită, cu o spontaneitate cuceritoare, ac-

trița are de partea ei și argumentele feminității și frumuseții.

În regia lui Harag György, Sebük Clara va interpreta rolul Roxanei, în noua piesă a lui Sütö András, *Nunta din Susa*.

„Evenimentul cel mai important din cariera mea a fost prilejul de a participa la montarea trilogiei lui Sütö András (cuprinzând *Floriile unui geambaș*, *O stea pe rug*, *Cain și Abel*); interpretarea rolurilor Lisbeth și Arabella a însemnat începutul colaborării cu regizorul Harag György — sub a cărui îndrumare am descoperit noi taine ale profesiei.

Viitorul rol este o continuare firească a acestei munci; *Nunta din Susa* (vom spune, de aci înainte, „tetralogia“ lui Sütö András?) este tot o piesă istorică, de data aceasta inspirată din epoca lui Alexandru cel Mare. Personajele își dau seama că viața lor este prinsă în încheștarea unui conflict istoric; frumusețea și tragismul luptei lor constau tocmai în înțelegerea acestui fapt.

Roxana, rolul pe care-l voi interpreta, este văduva lui Darius. Alături de Alexandru cel Mare, ea trăiește o dilemă asemănătoare cu a Cleopatrei — ca să trimitem la un personaj cunoscut, din dramaturgia universală. Roxana este mai puțin mistuită de dragoste decât Cleopatra. Ea vede în dragoste un mijloc de parvenire, de a deveni părtaşă la exercitarea puterii. La început, este mînată de dorul de răzbunare al învinsei, dar, pe parcurs, este cuprinsă de beția puterii; ca să continui șirul comparațiilor, se zbate, ca o Lady Macbeth, pentru a fi stăpînă. Nu știu dacă Roxana poartă vreo vină pentru moartea lui Alexandru cel Mare; cert este însă că sfîrșitul vieții împăratului nu înseamnă sfîrșitul tiraniei, mecanismul funcționează în continuare, sub conducerea Roxanei. Sper că această interpretare a mea corespunde lecturii regizorale, fiindcă dorim un spectacol care ne va vorbi despre pericolul dezintegrării personalității umane.“

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

În revista „Ramuri“ din 15 decembrie 1980, am citit, printre alte articole interesante, un foarte inteligent eseu al lui Cornel Ungureanu, intitulat „Viața după sărbători“. ● Teatrul Dramatic din Galați a organizat un spectacol-dezbateri cu Hoțul de vulturi de D. R. Popescu. La spectacol și la

dezbateri au participat muncitori, maiștri, ingineri de la Uzina cocschimică a Combinatului Siderurgic din Galați. Asemenea inițiative s-ar cuveni să se repete cît mai des. ● Tot de la Teatrul Dramatic din Galați aflăm că se repetă Fetița mea de Roszevicz, în regia Magdalenei Klein și sce-

nografia lui Victor Crețulescu, Joc dublu de Robert Thomas, în regia lui Mihail Mihail și scenografia lui Virgil Lungu, și Arvinte și Pepelea, după Vasile Alecsandri, în regia lui Lucian Temelie. ● Teatrul Tineretului din Piatra Neamț are un nou director, pe Gheorghe Bunghez, vechi prieten și



VIITORUL ROL

JEAN SĂNDULESCU

În 1955, absolvent al I.A.T.C., Jean Săndulescu păsea pe poarta Teatrului de Stat din Oradea. Debutului „de acomodare” (un alegător din *O scrisoare pierdută*, spectacolul inaugural al secției române) i-au urmat roluri grele, atât de dramă cât și de comedie; dar Jean Săndulescu a și cîntat, a spus cuplete în spectacole de estradă, învățînd să facă orice, cu farmec și cu personalitate. Dintr-o fișă deosebit de bogată, reținem: Dromio (*Comedia erorilor*), Malcolm (*Macbeth*) de Shakespeare; Mosca (*Volpone* de Ben Jonson), Truffaldino (*Slugă la doi stăpîni* de Goldoni), Swindon (*Discipolul diavolului* de G. B. Shaw), Morales (*Montserrat* de E. Roblès), Achille (*Romulus cel Mare* de Dürrenmatt), Stamatescu (*Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu), Iordache (*D'ale carnavalului*) și Agamiță Dandanache (*O scrisoare pierdută*) de I. L. Caragiale, Alecu Gorăscu (*Suro-rile Boga* de Horia Lovinescu), Ham (*Ar-*

ca bunei speranțe de I. D. Sirbu) etc.

Jean Săndulescu nu face parte din categoria actorilor comozi. El studiază, gîndește, caută necontenit să se înnoiască, străduindu-se, totodată, ca în jocul său să nu apară nimic gratuit, nimic întîmplător. După 25 de ani de teatru la o margine a țării, nimic din ținuta scenică, din modul de gîndire și exprimare al actorului nu arată provincial.

La Teatrul de Stat din Oradea se montează *Bătrînul* de Maxim Gorki; spectacolul va marca 25 de ani de activitate pe scena orădeană a doi actori: Jean Săndulescu și Eugen Țugulea.

„*Bătrînul* îmi prilejuiește reîntîlnirea cu Dan Alecsandrescu, de care mă leagă o prietenie îndelungată și statornică, și realizarea unui vis mai vechi — întîlnirea cu un personaj înrăgit din dramaturgia lui Gorki. Piesa, scrisă în 1915, a fost destul de puțin jucată. Pitirim-Bătrînul este, într-un fel, un geniu al răului. Dar această «gînganie periculoasă» are o latură tragică: el caută suferința împins de o nevoie de ispășire, ca o condiție a împăcării cu sine. Condamnat la ocnă, consideră că oamenii „i-au furat” libertatea. Neliniștea lui nu are margini. Ridicînd suferința la nivelul unui crez, își asumă dreptul de a judeca în numele lui Dumnezeu, împingîndu-l astfel pe Mastakov la sinucidere. Dar Bătrînul se sufocă în hățișul unor idei contradictorii: dacă viața omului e dată de Dumnezeu, fiind opera sa cea mai de preț, ce fel de Dumnezeu e acela care îndeamnă la pedeapsa cu moartea?

Pitirim-Bătrînul face parte din galeria „incurabililor”, eroi „de-un ceas”, de-clasați, umiliți de insuccesul în viață, împrăștiind în jurul lor plictis, dispreț, venin, indiferență și ură. Însă personajul provoacă o reacție stenică: fiindcă omul nu trebuie nici să se amăgească pe sine și pe semenii lui, predicînd falsa iubire de oameni. Omul e dator să lupte, să înfrunte destinul, să-l învingă. Acesta este mesajul spectacolului nostru.”

Maria MARIN

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

susținător al acestui colectiv. Să-i urăm noului director tinerețe fără bătrînețe, pe profilul teatrului. ● Teatrul de Comedie și-a sîrbătorit, într-un cadru intim, discret, modest, douăzeci de ani de activitate. Îi dorim și noi ani mulți, și stagiuni, ca-n primii ani! ● La Teatrul popular din Bu-

zău se repetă, sub conducerea Dinei Cocea, piesa lui Adrian Dohotaru Anchetă asupra unui tînar care nu a făcut nimic. Vom fi prezenți la premieră. ● Teatrul de păpuși din Craiova a fost în turneu cu două spectacole la Vincennes, Franța. Cu acest prilej, Tudor Gheorghe de la Teatrul Națio-

nal din Craiova, care interpreta un rol într-unul dintre spectacole, le-a dat emoții colegilor săi păpușari: cîscînd gura la un chioșc cu jucării din gara vieneză, a pierdut trenul și a ajuns din urmă trupa peste douăzeci și patru de ore, după multe peripeții.

reprezentată nr.

de Mircea Stefănescu

2 January

[illegible]

Maria MARIN

de Al. Vampilov

23 decembrie 1980

Cei trei ani de viață ai spectacolului de la „Bulandra” au redistribuit surprinzător accentele și trebuie spus, din capul locului, că nu despre o surpriză plăcută e vorba: creațiile lui Vampirov au devenit sursa unui haz de îndoielnic gust și scăzută calitate. Textul s-a transformat într-un simplu pretext, cum nu-și dorește nici cei mai fanatici adepți ai autonomiei spectacolului. Replicile unor interieri sînt doar rostite, nu sînt auzite, nici pe departe înțelese. Ele au fost înlocuite prin „pănțe” mai mult dect explicate, supra-litrate și anuci cînd reasă figureze „stuporace” Virgil Gogășanu „pune capac” cascade de gesturi și gîrșase din gîna respectivă, prin îngercarea de a imbracano haina drept pîntralon. Ironia tristă a celor două piese scurte se contestește într-o farsă fără consecințe. Singurii personaje care nu recurg la aproximatii la fioritură, sînt Octavian (1974) și Ovidiu Schumacher, i rolu

Într-o lor își păstrează prezența desuândului inițial și ne dau măsura profundității textului. Trupa de la "Bulandra" coboară stăchetă, crezând că astfel obține genul de comic preferat de public; asta înseamnă că actori bine cotați profesional ajung să se multumescă cu puțin. În ceea ce-i privește, spectatorii s-ar fi mulțumiți cu mult mai mult decât atât.

JEAN SĂNDULESCU 61

**MENAJERIA
DE STICLA
de Tennessee
Williams**

TEATRUL „BULANDRA“

Osofiriile între filuzorii și
Iderizorii piesea lui Tenn-
essees Williams își nutreș-
e semnificația din auten-
ticitate a situațiilor de via-
ță. Dacă la premieră se
impune neînogenitatea in-
terpretărilor, acum după
doi ani, reprosul vizează
murecarea din registrul
grației în unu și unu
runtar. Ridicolul voalat s-a
transformat în grotesc,
spre amuzamentul publi-
cului generos în aplauze
la scenă deschisă, dar
spre derida acestuia, în ce
privește receptarea unui
text având cu totul altă
menire. Horatiu Malaele
actor cu disponibilități
preponderent comice nu
a fost îndrumat suficient
(sau s-a străduit) însuși

2000, se spun băncuri cu
lărfurii zburătoare, se ci-

piu de conștiințiozitate

87

sa creație de la premieră, George Bănică — în Tit — pare tentat de soluții facile în relația cu publicul. Am notat trei noi apariții în distribuție — Maria Pătrașcu o înlocuiește pe Agatha Nicolau în Marta Mirea, Lucia Cristian, pe Athena Demetriad, în Tovarășa Jimblea, iar Gelu Nițu, pe Marin Lepădatu, în „un chelner”. Toți trei se angrenează firesc în atmosfera montării, care onorează încă o dată profesionalismul recunoscut al colectivului giuleștean.

Dinu KIVU

...140

MÎȚA ÎN SAC

de Georges Feydeau

TEATRUL „NOTTARA”
28 decembrie 1980

Văzut acum, spectacolul *Mîța în sac* te duce cu gîndul la copia a treia sau a patra a unui text dactilografiat — conform cu originalul (cu bune, cu rele), lizibil, dar cu contururile lipsite de pregnanță, cu liniile mai șterse și accentele mai puțin clare. Spectacolul nu e deformat, așa cum se întîmplă cu cele mai multe comedii, ci obosit, atins de o ușoară, dar statornică, undă de plictiseală. Nu se poate spune că actorii nuși fac datoria, dar și-o fac cu zîmbetul politico-absent al gazdei, care așteaptă ostenită plecarea musingirilor, mascînd cu grație un căscat discret. Dacă adăugăm faptul că nu există programe de sală și că reprezentăția pe care am urmărit-o a început cu o întîrziere de douăzeci de minute, imaginea va fi, credem, limpede.

Cristina DUMITRESCU

...90

IDIOATA

de Marcel Achard

TEATRUL „NOTTARA”
20 decembrie 1980

Nefiind, la data premierei, o realizare de prestigiu, *Idiota* nu a dobîndit pe parcurs miraculoasetribute artistice. Spectacolul supraviețuiește, își continuă plutirea molcomă, impersonală, prin zone în care interesul publicului nu cunoaște flux sau reflux, mulțumindu-se cu o indiferență „băltire”. Cîteva „cîrlige” în plus (puține), o oarecare slăbire a ritmului, în rest... spectacolul e bine conservat („tînăr” nu putem spune, pentru că tinerețea nu l-a definit nici la apariție).

O schimbare de distribuție ne-o propune pe Dana Dogaru, în rolul principal. Actriță talentată, cu incontestabil farmec scenic, ea și-a construit rolul cu haz, cu un simț al detaliului expresiv, cu știința „filării” efectului umoristic și a poantei, dar și cu tentația, nu întotdeauna reprimată, de a împovăra conturul personajului cu diverse înflorituri-atrăgătoare, poate, dar lipsite de semnificație. De asemenea nouă, față de seara premierei, este prezența în distribuție a Victoriei Dobre-Timonu, al cărei personaj e marcat de o rigiditate supărătoare.

Cr. D.

...161

PIATRĂ

LA RINICHI

de Paul Everac

TEATRUL
„ION VASILESCU”
3 ianuarie 1981

Cu trecerea timpului, textul lui Paul Everac nu a căpătat virtuțile literare pe care le presupune jocul dintre sensul propriu și cel figurat, dar nici nu și-a pierdut „umorul glumeț”. Montarea nu s-a deteriorat, dar nici nu a săltat deasupra mediocrității inițiale, menținîndu-se în limitele corectitudinii profesionale. Practicînd un joc inteligent, Mihai Dobre a devenit centrul de interes al reprezentației; eroul negativ e secondat cu prea multă discreție, din umbră, de Hamdi Cerchez, care nu mai reușește să aibă hazul și nervul de la premieră. Cristina Deleanu figurează cu eleganță cinstea și devotamentul, cit și comicul ambiguității de situație. Sanda Maria Dandu continuă să aibă aplomb în **personajul** intrigant și profitoare. Florin Crăciunescu continuă linia clară a premierei. Alexandra Albulescu și Adrian Petrache, Irina Birlădeanu și Doru Anca își duc la bun sfîrșit scurtele momente solistice. Restul distribuției (greu identificabilă, în absența unui program, în sală vinzîndu-se doar un miniafiș) este strict funcțională. Spectacolul menține publicul la limita minimei exigențe artistice.

I. C.

■ OANA CĂTĂLINA
POPESCU

Drumul actorului de la text la spectacol

Comunicarea — ca act uman fundamental — presupune transmitere de mesaj, cu un scop, adică transmiterea unui segment cu valoare cognitivă, printr-un corpus sonor, vizual sau de altă natură materială, de la un emițător la un receptor. S-a afirmat că fundamental umană rămâne informația lingvistică, întrucât ideea se transmite cel mai exact și corect prin cuvânt; acest adevăr este astăzi îndeobște admis; dar, s-a acreditat și părerea că el este valabil pentru comunicarea științifică și cotidiană, dar numai parțial pentru cea artistică.

Spre deosebire de știință și de artele non-interpretative (arte plastice, literatură), unde, în principiu, canalul pe care circulă mesajul este neînsuflețit — deci, relativ fidel mesajului —, în artele interpretative, printre care și teatrul, principalul canal de transmisie este omul; aceasta, aducând în plan estetic propria-i personalitate, va fi relativ infidel mesajului (infidel, în sensul bun al cuvântului, deoarece interpretul este, la rândul lui, un creator); existența interpretului, ca intermediar între autorul operei de artă și public, duce la o decodificare în trepte a mesajului estetic. În cazul teatrului, avem de-a face cu trei decodificări succesive: prima, de la dramaturg, la regizor; a doua, de la dramaturg și regizor, la actor; ultima, de la autor, regizor și actor, la public. Aceste decodificări participă, cum vom vedea, la comunicare, pe plan atît lingvistico-literar, cît și vizual-plastic.

În comunicarea prin spectacol, se utilizează, ca punct de plecare, cuvîntul (scris, în text, și rostit, pe scenă), deci *semantemul*, adică sensul, în cea mai mică unitate a lui; aceasta, în plan lingvistic. Dar Roland Barthes vorbește și de un alt plan al comunicării, cel concret-material (decoruri și costume, corpul actorului, coafură și machiaj, lumini ș.a.). În această ordine de idei, autorul amintește comunicarea prin vestimentație, prin ceremo-

nialul gastronomic, prin decorațiunea de interior etc. Deci, un text dramatic, optim gândit în perspectiva teoriei comunicării, trebuie să aibă în vedere — și, la rândul lui, să determine, prin intermediul concepției regizorale — o decodificare superioară, a planului lingvistic pur, în plan lingvistic și concret-material. Numai dacă textul dramatic va fi conceput nu spre a fi citit sau spus, ci spre a fi jucat, adică transferat într-un sistem de semne de natură non-lingvistică, se va realiza un spectacol specific teatral.

Se impune o primă observație: o idee, pentru a deveni dramatică, trebuie astfel dezvoltată încît să determine, în colectivitatea căreia i se adresează, o reflecție cu implicații general-umane și concret-istorice; aceasta se realizează printr-o translație regizoral-interpretativă, pe plan lingvistic și concret-material. Pătrunzînd, dinspre ideea dramatică către intimitatea procesului creației scenice, vom remarca existența a două tipuri de gândire teatrală, fundamental diferite: orientală și occidentală (europeană și americană). În teatrul oriental, mesajul se transmite mai concentrat, iar accentul — prin totalitatea semnelor scenice utilizate de actori — cade pe elementul plastic și muzical, precum și pe ritm, priviri, tăceri și pe alte elemente paralingvistice. Spre deosebire de teatrul oriental, cel euro-american acordă, prin tradiție, mai multă importanță cuvîntului.

În raport cu problemele care se pun astăzi teatrului, creatorii de spectacol ar trebui să mediteze mai mult la raportul cuvînt-gest, în spațiul scenic. Referindu-se, în spiritul esteticii hegeliene, la „desacralizarea” pe care teatrul, arta în general, a suferit-o de-a lungul istoriei, Arthur Miller arată că teatrului „i-a fost din ce în ce mai greu să rămînă un fel de declarație universală sau un fel de rugăciune la care aderă masele”, evoluînd către un conținut exclusiv social, fără trimiteri filosofice, atît de necesare omului, deci artei. „Desacralizarea” s-a pro-

În această perspectivă, am încercat să urmărim drumul actorului de la text la spectacol, moment esențial, deoarece, prin dubla deschidere — pe de o parte, spre autor și regizor, pe de altă, spre public — acesta decide, în ultimă instanță, asupra calității și eficienței comunicării teatrale.

[illegible]

ția sa este — în cel mai pur spirit aristotelian — imitate.

Într-un astfel de context, trebuie să înțelegem că, în ciuda
 faptului că, în general, se consideră că literatura este un
 produs al culturii, în realitate, ea este un produs al
 societății, care este în continuă schimbare. Astfel, în
 literatura română, se poate observa o evoluție constantă
 de la epica medievală la realismul modern, care a fost
 influențat de schimbările sociale și culturale. În acest
 context, literatura devine un mijloc de exprimare a
 gândurilor și sentimentelor oamenilor, reflectând
 starea de spirit a societății. Prin urmare, literatura
 este un produs al culturii, care este în continuă
 schimbare și evoluează în timp.

mers, o anume timbrare a vocii etc. — elemente care fac ca același rol să fie susceptibil de o infinitate de receptări, în funcție atât de puterea de concentrare și transmitere a actorului, cât și de capacitatea de receptare biomagnetică a spectatorului; pe de altă parte, stabilindu-se un flux biomagnetic la nivelul partenerilor, prin elementele amintite (priviri, tăceri etc.), se conferă ideilor transmise o valoare semiotică fundamentală.

În această sferă, a elementelor lingvistice convertibile și în alte semne specific scenice, am reținut și ideea cercetătorului Paul Miclău, care, în lucrarea „Semiotica lingvistică”, amintește teoria arbitrarului semnului lingvistic. Ce se întâmplă, în aceeași ordine de idei, cu convenția scenică? Pornind, axiomatic, de la premisa că, în artă, o operă este de valoare cînd are „deschidere” (capacitatea de a fi ilimitat decodificată), trebuie să admitem și reciproca, și anume: această decodificare multisemantică se poate obține numai dacă se pornește de la un semn scenic precis, lipsit de ambiguitate formală. Altfel spus — un semnificant riguros conduce la o decodificare ilimitată variabilă a semnificatului. Reținînd această idee, și analizînd un film-document al lui Marcel Marceau, despre pantomima în grup, ajungem la concluzia că o etapă posibilă în trecerea de la un text dramatic la o montare scenică este desfășurarea principalelor idei-trăiri din text pe stări fundamental-comportamentale, prin pantomimă. Metodă utilă, deoarece, indiferent de structura scenariului dramatic, actorul este suprasolicitat sincron pe numeroase planuri (lingvistic, afectiv,

fizic), urmînd să găsească expresia scenică. Or, singurul care în nici un caz nu poate fi modificat de către actor, deci invariant, fiind textul (cu excepția improvizărilor, dar și ele servesc o idee bine determinată), variabilele regizorale estetice se vor plasa la celelalte niveluri: al trăirii propriu-zise și al plasticii. În vederea găsirii soluțiilor regizorale optime, propunem descompunerea ideății dramatice pe stări — trăite fie la nivelul interiorizării (în cazul interpretării de tip stanislavskian) fie la nivelul gândirii (în cazul interpretării de tip brechtian) —, prin escamotarea cuvîntului și lucrînd numai pe elemente non-lingvistice. Ulterior, stărilor astfel decupate în repetiții, li se restituie textul. Astfel, se tinde către perfecțiunea formal-expresivă, ce va conduce la o decodificare „deschisă” a obiectului estetic-teatral. Acestea toate conduc la ideea că, pornind de la textul dramatic de bază (piesă, scenariu, dramatizare), este necesar ca regizorul și actorii „teatrului viitorului” să stăpînească mai nuanțat, mai profund tehnicile vizual-auditive de joc, pentru a da măsura spectacolului total.

În acest context, elementul de improvizație, ca și munca neîntreruptă pentru obținerea unei perfecte concentrări, trebuie să exprime stăpînirea rolului și a procedeele de transmitere scenică, în așa fel încît actorul, în dubla funcție pe care o deține în cadrul comunicării estetice — de emițător și de canal de transmisie — să contribuie la o stopare a procesului de desublimare a artei și la potențarea funcției ei educative.

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

● „România liberă” din 10 ianuarie 1981 își informează cititorii că la Teatrul Național din Timișoara a avut loc premiera piesei Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă, de Tudor Popescu, în regia lui Florin Rădulescu. Toate bune și frumoase, numai că pe regizor îl cheamă Florin Fătulescu. ● Dimitrie Dunea de la Teatrul „Ion Vășilescu” și-a sărbătorit douăzeci și cinci de ani de activitate. Îi dorim cel puțin încă pe atîta, ca roluri și mai mari și mai bine interpretate.

Cu acest prilej ne amințim că, odată cu Dimitrie Dunea, ar fi trebuit să-și sărbătorească un sfert de veac de activitate, printre alții, Ștefan Bănică, Ion Vilcu, Ion Cojar, Cristina Tacoi, Matei Alexandru, Constantin Dinulescu, Genoveva Preda. Noi le dorim, tuturor, ani mulți și succese mari! ● „Scînteia tineretului” din 10 ianuarie 1981 publică pe o pagină întreagă o anchetă pe tema „Comedia satirică — ruda săracă a literaturii”. La anchetă răspund mai mult sau mai

puțin concludent, Șerban Cioculescu, Valentin Silvestru, Mircea Horia Simionescu, Nicolae Manolescu, Dinu Săraru și alții. ● Poetul și eseistul Marius Robescu este prezent în librării cu recentul său volum de critică teatrală „Autori și spectacole”. ● Nici nu apăruse bine Almanahul „Gong '81”, că redacția a și început pregătirile pentru „Gong '82”. Însă, nu e prea devreme să ne trimiteți observațiile, părerile, sugestiile dumneavoastră, pe care le așteaptă

FAIMA



*Scenă
de vânătoare
întreruptă*

piesă într-un act
de
MIRCEA SĂNDULESCU

*Se dedică cu dragoste
Teatrului Național din Timișoara*

P	BARBU, profesor universitar	}	frați, 40—60 de ani
E	GICU, funcționar		
R	RIZOIU, doctor		
S	MARINA, soția lui Rizoiu, actriță, 35—50 de ani	}	nepoți ai celor trei frați
O	CATIȚA, soția lui Barbu, casnică, 35—50 de ani		
N	GETA, soția lui Gicu, funcționară la abator, 35—50 de ani		
A	ANGELA, sora Getei, casieră, 25—45 de ani		
J	PUICA, infirmă		
E	FLORICA, profesoară de chimie la liceu, 25—35 de ani		
L	SANDU, profesor de engleză la liceu, 25—35 de ani		
E	ATENA, asistentă medicală, 20—36 de ani		
	DORU, soțul ei, inginer, 25—36 de ani		
Acțiunea se petrece în zilele noastre.			

Născut la 20 septembrie 1945, la Brăila, profesor de limba engleză la un liceu bucureștean, Mircea Săndulescu e autorul a două romane de succes și apreciate de critică: *Victorie clandestină* (editat de „Cartea românească”), distins cu premiul de debut „Mihail Sadoveanu” și *Tratat despre oaspeți* (1979, Editura „Eminescu”). Tînărul scriitor și-a afirmat însușirile de dramaturg, cu prilejul lecturii și discutării piesei *Operație pe cord deschis* în Cenaclul dramaturgilor, inițiat de revista „Teatrul”. Debutul său scenic a avut loc, aproape concomitent, la două teatre: Teatrul „A. Davila” din Pi-

Scena înfățișează o cameră mare, goală. O masă, în centru, pentru 12—14 persoane în unghi drept cu fosa și nu paralel. La capătul ei o vază înaltă, care lucrează magic în întuneric. Este înaltă, stil amforă romană, din porțelan superb, cam de un metru și jumătate, și pe ea se află pictată o scenă de vânătoare, mai precis, spectatorii pot vedea un cortegiu princiar tipic: ciinii de vânătoare (gri cu pete negre) zbughind-o înainte spre pădure, apoi o suită, în mijlocul căreia se distinge un bărbat pe un cal alb. S-a întâmplat ceva? Nu se știe, cert e că prințul s-a oprit și privește îndărăt. Poate i s-a anunțat chiar acum că soția a născut, poate țara vecină a declarat război, poate arde palatul... Nu se știe; tot cortegiul stă în loc. Vânătoarea este întreruptă. În momentul ridicării cortinei, Puica e lângă vas, și mingiile locul spre care privește prințul; și deodată, ușile sînt date de perete și patru-cinci persoane năvălesc în cameră, aprinzind lumina, rizind tare. Sînt bine dispuși. În curind vin și ceilalți și se așează la masă. În capătul acesteia vaza uriașă aproape înconjurată de flori, dominînd totul, înălțată pe ceva, probabil.

ATENA : Puica...

(*Puica se uită la ea. Nu vorbește. E handicapată, nu poate vorbi. Se prea poate nici să nu audă bine, ei așa știau.*)

ATENA : Ei, hai, zîmbește. (*Renunță, amintindu-și ceva.*)

CATIȚA (*o îmbrățișează*) : Ei, ce te crispezi așa? Doar ești între rude, Puica!

GETA : Chiar !

(*Puica, extrem de expresivă, cu ochii, cu fizionomia, incapabilă să se exprime, le privește. Jocul ei va fi corporal, fizionomic.*)

GICU (*autoritar*) : Nu se face așa ceva la un parastas. Ne-ai lăsat baltă. Hai la masă ! (*Acum, sînt toate personajele la masă.*)

FLORICA (*aparte, spre Marina*) : Săraca Puica, nu văd nici o schimbare în bine. (*Stinge țigara în farfuria cu mîncare.*)

MARINA : În bine ?! (*Bufnește.*) Măcar de-ar staționa !

BARBU : Și, asta, numai datorită lui Aurică. I-am spus s-o dea la o școală specială...

(*Există o ambiguitate generală : aude sau nu Puica ? vizibilă de-a lungul pieșei.*)

ATENA : Ei, lasă, că tata a făcut enorm pentru ea. (*Către Sandu.*) Dealtfel, Puica (*o privește*) e mare de-acum. Nu

trebuie să vorbim după uși. Înțeleg să fiu ascunsă cu străinii, dar cu verișoara mea ?! (*Îi aranjează un sandwich și i-l întinde.*)

GETA : Totuși, Barbu are dreptate... dacă e să spunem adevărul.

RIZOIU : Eu, ca medic, ca unchi, am făcut tot ce-am putut. Barbu e martor.

BARBU : Trebuia să plec la o conferință la Budapesta, și am renunțat, pentru că venise aprobarea de la Ministerul Sănătății și trebuia s-o pornesc la drum. Că, știți cum este... Uite-așa se sucește căciula, într-o clipă !

CATIȚA : Ei și, n-ai făcut nimic. Ea a plecat de una singură la sanatoriu.

BARBU : Păi, n-aveam dreptul s-o însoțesc ! Dar am vorbit, am promis... în fine !

DORU : Lăsați, că Puica... (*o privește, chipurile, prevenitor*) o să-și refacă viața.

PUICA (*cu înfinită greutate*) : Eu... (*Face câțiva pași, apoi se duce lângă amforă și așează florile ca să poată vedea desenul.*)

GETA : Hai, măi, Dorule. De ce-i bagi în cap fetei ceea ce nu-i posibil ?

SANDU : Dar, în definitiv, de ce să nu-și refacă viața ?!

RIZOIU : Ia un băiat infirm, că sînt destui. Mai ales că, la pensia pe care o va primi, e aproape o partidă.

FLORICA : Noroc cu Aurică, că a înfiat-o.

GICU : Adică, ce vrei să spui ? Dacă n-o înfia el, eu aș fi lăsat-o să moară de foame ?!

tești i-a reprezentat piesa Omul de paie, iar Teatrul de Stat din Sibiu, Broasca țestoasă.

În cînaclul organizat în cadrul primei ediții a Festivalului dramaturgiei românești de actualitate, la Timișoara, Mircea Săndulescu a supus judecării critice piesa într-un act. Scenă de vânătoare întreruptă. Dezbaterile (la care au participat autori dramatici, regizori, critici, actori) au subliniat calitățile piesei. O facem cunoscută și cititorilor noștri, spre a contribui, în continuare, la consolidarea legăturilor cu teatrul, ale unui tînăr scriitor a cărui „intrare în scenă” am fost bucuroși s-o înlesnim.

GETA : Să nu credeți că, dacă bărbatu-miu a acceptat ca Aurică s-o crească, el n-a cărat mereu aicea !

SANDU : Unchiule Gicu, explică-mi și mie, ce a fost cu mama ei ? De ce-a murit ?

(*Puica tresare.*)

RIZOIU : Credea că o femeie nu trăiește cu adevărat, dacă n-are copii.

GICU : A murit cînd Puica avea zece ore. Mi se pare c-a apucat s-o vadă, și după aia a intrat în comă.

ATENA : Nu știi ce s-a zic. (*Pe gînduri, dar e o stare nefirească pentru ea.*) Poate era mai bine ca nenea Aurel, dumnezeu să-l odihnească, să n-o ia ca s-o crească.

GICU (*concluzie la toată povestea*) : Nenorocirea familiei ! Sincer să fiu, dacă nu era frate-miu, Aurel, rămîneau cu ea pe cap.

GETA : Și nu te mai căsătoreai ! Că nu te lua Liana, cu una ca Puica pe cap !

GICU : Tot n-a ieșit nimic, pînă la urmă. După șapte ani, a trebuit să divorțez. (*Se autoimită.*) „Dă-mi 5 lei de autobuz !“, „Dă-mi 6 lei de țigări !“

FLORICA : Ei da, dar ai găsit-o pe tanti Geta.

GICU (*o cuprinde pe după umeri pe Geta*) : Da, vezi ? !

ANGELA : Tu te-ai spălat pe mîni, dar Aurică, ce piatră și-a legat de gît !

GICU (*către Geta*) : Vezi ce fitile bagă soră-ta ?

ANGELA : Mie îmi place să fiu obiectivă și, la urma urmei, n-am ce pierde dacă spun adevărul.

SANDU : Are dreptate tanti Angela. Odată l-am văzut pe unchiul Aurel plîngînd. A iubit-o dumnezeiește pe Puica. Zi de zi, a așteptat să vadă o schimbare. La cinci ani, era speriat, alți copii vorbeau, se zbenguiau, ea stătea inertă. Acolo unde-o puneai, acolo o găseai, după cinci ore. Mala-div de cuminte. La zece ani, alerga înnebunit pe la toți doctorii, sperînd mereu.

FLORICA : Unchiule Barbu, dumneata ai aranjat să plece la Viena. Banii, să știi, i-au dat unchiul Aurel și mama.

ATENA : Da. Eram elevă, aveam și eu nevoie de un lucru mai frumos... Nu mai eram copil. Mă duceam la reuniunile de la liceu, cu ciorapi de bum-bac. Tot credeam c-o să se întîmple într-o zi o minune, și tata n-avea bani mulți... O leafă de profesor, și atît. Dar a plătit drumul la Viena. Adică, jumătate.

MARINA : Ei, lasă, că dădea meditații pe ruptelea...

SANDU (*nervos*) : Nu-ți doresc să alergi după lecții prin oraș.

RIZOIU : Se descurca, măi Sandule. Și tu te descurci. Azi se caută engleza.

FLORICA : Se caută al naibii de bine. Uite, eu, cu geografia, ce să fac. Nimeni nu vine să spună : „Vreau să mă pregătiți la geografie“...

SANDU : Da. Și eu am dat lecții, ca unchiul Aurel. Dar după ce ieșeam de la școală, cu capul cît o baniță. tu, soră-mea, (*spre Florica*) poți să confirmi că un profesor, dacă se respectă, dacă-i respectă pe copiii aia care stau și-l ascultă în fiecare zi, nu se poate duce chiar așa, fără să-și pregătească lecțiile ! Și, în timpul orei, pune tot sufletul. Nu-i ca-n alte meserii, unde mai citești un ziăr, mai vorbești la telefon, mai te învoiești — mai un dentist, mai la minister... (*în tot timpul asta le-a dat ocol tuturor, inchizitorial, bătîndu-i în cap, pe umeri, ei se pleacă*) și, după cinci ore de vorbit continuu, mai du-te și fă lecții în particular ! Pe cînd tu (*spre Rizoiu*), unchiule, ca doctor, în aceleași ore de serviciu, paralel cu salariul, te tîmțiază pacienții... Așa a fost viața lu' unchiu' Aurel. Toată ziua, cu tri-unghiuri și cercuri...

CATIȚA : Pînă i se făcea capul pătrat.

ATENA : N-aș fi crezut ca Sandu să vorbească atît de adevărat.

(*Pauză scurtă.*)

BARBU (*ridicînd un pahar*) : Să-i fie țărîna ușoară...

(*Aproape toți varsă o picătură pentru sufletul mortului, pioși, apoi beau.*)

GETA : Ei, asta a fost, și gata A făcut-o pentru că avea o inimă frumoasă.

ANGELA (*ambalare strict mecanică, exterioară, de limbaj și atît*) : Plină de omenie.

MARINA (*același joc ca la Angela*) : Un om de mare caracter. Să iei o fetiță, din prima zi de la naștere, și s-o crești tu, ca o dădacă, e ceva ieșit din comun !

ATENA : Unchiul Gicu se temea că n-o să se mai căsătorească, și i-a plasat-o lui tata. Dar tata, cum s-a căsătorit ?

GICU : Nu ne mai judeca, Atena. Ce fel de căsătorie a făcut, la urma urmelor, taică-tu ?

ATENA : Ce vrei să spui ? !

GICU : Ei, ce vreau să spun !

GETA : O fi mama ta, dar să știi, ce-a făcut Rozalia a fost urît, urît, draga mea. Dealtfel, te-ai convins singură. Hai, cu Puica s-a purtat urît... Era mută, întârziată... Dar cu tine, propria ei fată... Cum de-a avut inima să plece din țară, după macaronarul ăla ?

ATENA : Mama a crezut că va fi fericită cu bărbatul acela... Salvatore.

FLORINA : Verișoară dragă, mama ta era cam aiurită. (*Pufnind.*) Au ăștia niște nume ! „Salvatore !” Ha !

ATENA : Zi-i cum vrei. Tata n-a făcut-o fericită. Ce femeie tânără, după ce ia un bărbat cu 15 ani mai mare ca ea, cu o fată infirmă de crescut... și mică, după toate celelalte... (*Explicativ.*) Mi se pare că avea numai 5 sau 6 ani...

CATIȚA : Nici tu nu mai știi ce vrei să spui.

ATENA (*avîntat, continuă*) : Ei bine, ce femeie ar fi suportat ca, zi de zi, să stea cu un om morocănos, nervos, agasant ? !

BARBU (*universitar, șef de catedră, tip statuar, gomos, cel mai în vîrstă dintre toți, privește cu indulgență micile dispute și bea rar, cu gesturi afectate, fixînd-o cam indecent pe Marina*) : Nu s-ar zice că vorbești ca o fiică prea bună. Aurică nu era deloc un băiat rău. Dar ăla, Salvatore, i-a sucit capul maică-ti, și află de la mine că, atunci cînd o femeie se îndrăgostește, găsește o imaginație formidabilă ca să-și justifice orice gest ! (*Chicotele generale. Schimb de priviri Barbu-Marina.*)

ATENA : Îmi pare rău că vorbești așa urît, unchiule Barbu. Nu înțelegeți că tata, pur și simplu...

(*Doru o strînge de mînă și ea tace.*)

DORU : Morții cu morții, vii cu viile... (*Bea, căzînd într-un fel de complicitate cu Barbu ; acesta ridică paharul și schițează gestul ciocnirii apoi bea tacticos.*)

SANDU : La urma urmei, unchiul Barbu are dreptate.

DORU : Pardon, vrei să spui că eu !

SANDU : A, da. Haideți să uităm toate astea.

DORU : Așa am zis și eu. Socru-miu, unchiul Aurel, n-a știut să trăiască. S-a legat la cap cu Puica, muncea de-îieșea sufletul — muncă intelectuală, aveți grijă ! — care obosește...

MARINA : Se zice că celulele nervoase nu se mai refac.

DORU : ...și, cînd a reușit să găsească o femeie, n-a știut s-o facă să se simtă bine. Eu cred că arta de a face ca femeia ta să se simtă bine cere o înțelepciune...

VOCI (*risete, confirmări*) : Așa e, așa e ! (*Destindere generală.*)

GICU : Dumnezeu să-l ierte ! A făcut și el ce-a putut. Deși, ca frate, a fost ireproșabil cu mine, ca bărbați, așa, nu ne-am simțit niciodată bine împreună...

RIZOIU : Un om de mare caracter.

SANDU : Cine mai ține minte întîmplarea cu peștele ? !

ANGELA : Gicu, tu trebuie s-o știi cel mai bine. Că te-ai oțitac destul.

GICU : M-am săturat de cite ori am povestit-o. Zi-o tu, Florico.

FLORICA : Eu eram la facultate, nu mai știu ce-a fost.

ATENA : Povestește, unchiule Gicu. E o poveste care-l avantajează foarte mult pe tata.

BARBU (*ironic, pozînd conjectura*) : Perfect, perfect, despre morți numai bine.

GICU : Vine cineva la Aurică și spune că are un nepot care dă bacalaureatul...

(*Prin intervențiile lor, ceilalți dovedesc că știu povestea.*)

ANGELA : ...Și că-i tufă la matematică !

MARINA : Boaită !

GETA : Clei !

SANDU : Nu mai întrerupeți !

BARBU (*apucînd un peștișor de pe farfurie*) : Să ajungem la pește, (*Bonom-grizat.*) Nu blocați accesul către pește ! (*Înghite peștele.*)

GICU (*imitîndu-l pe Aurică, morocănos, grav, sobru, se ridică în picioare*) : „Și, eu ce legătură am cu faptul că nepotul dumitale este incompetent ?”

RIZOIU (*ridicîndu-se, joacă rolul convorbitorului : afacerist, frecîndu-și minile, milog, viclean*) : „Știți, dom' profesor, dumneavoastră, ca președinte al comisiei, dac-ați vrea... și nu-i cu supărare...”

BARBU : Peștele, peștele, cît o mai întindeți ?

CATIȚA : Grăbiți-vă, grăbiți-vă !

GICU (*continuă*) : „Nu vă înțeleg, domnule !”

RIZOIU : „N-aș vrea să insinuez...”

GICU : „Atunci, spuneți de-a dreptul !”

RIZOIU : „Eu sînt contabil-șef la cherhana...”

GICU : „Cherhanaua e ceva cu peștele” ?

RIZOIU : „Exact, exact”.

GICU : „Și ?”

RIZOIU : „Și”

GICU : „Nu înțeleg nimic”.

RIZOIU : „Ca și nepotu-meu. Numai că el nu înțelege matematica, că, dacă o înțelegea, nu vorbeam eu acum cu băieții, să-mi aducă... (*gest*) uite-așa un pește, pentru...”

GICU : „Pentru ?”

RIZOIU : „Păi, pentru tovarășul președinte” !

GICU (*culmea indignării, îi face semn să iasă* : Rizoiu se așază, Gicu revine la tonul lui) : Și pleacă frate-miu nu știu unde, și, când vine acasă, vede în bucătărie, cât e masa de mare, o crăpoaică în care numai icrele ar fi cîntărit trei-patru kilograme.

BARBU : Și ? Hai, trebuie depășit pește-le !

FLORICA : Ce figură trebuie să fi făcut !

ATENA : Sinceră să fiu, mie mi-a părut rău. Prea era serios tata.

DORU : Hai, bani, parcă-i prea de tot să primești, dar...

RIZOIU (*profesional*) : E și riscant.

DORU : Dar un pește, mai ales că se găsește așa de greu ! Țăla tot a luat baccalaureatul, pînă la urmă. Orice om e înlocuibil.

ATENA : Era o chestie de demnitate.

CATIȚA : Tot ce este exagerat strică.

BARBU : Peștele de la cap se impute.

ANGELA : Omul e măsura tuturor lucrurilor.

SANDU (*replică lui Barbu*) : Da, dar se curăță de la coadă !

FLORICA : Eu îl înțeleg pe unchiul Aurel. Cum l-ar mai fi putut privi în ochi pe derbedeul ăla care nu învăța și bătea maidanul ? !

SANDU : În privința asta, soră-mea are dreptate. Un profesor are o anumită ținută. Ca să fie respectat...

ATENA : Ei da, așa este, sînt mîndră de tata ! Dar ce multe lucruri ne-au lipsit. (*Privind pe furis spre Rizoiu.*) Alții primesc și un pachetel cu cafea, și tot sînt respectați. Dealtfel, tata niciodată n-a avut disciplină în clasă.

SANDU : Era prea îngăduitor.

ATENA : O dată mi-a spus : „Îi urăsc, îi urăsc. Sînt ca niște jivine“.

FLORICA : Da, exact. Elevii îl miros de la distanță pe ăla blinduțu', pe ăla moale, și fac din el (*gest*) harceaparcea !

SANDU (*îndirjit*) : Asta, dacă nu știi cum să-i ții în friu.

ATENA : Dar nu-i ura.

GICU : Nu putea omori o muscă. Asta a fost pacostea vieții lui : timiditatea. Era rușinos, era fricos.

ATENA : Fricos, nu, unchiule. Era prea delicat.

CATIȚA : Nebărbătește de delicat.

MARINA : „Par delicatesses, j'ai perdu ma vie...“

ATENA : Nu-și dorea decît ca elevii să-l asculte cu atenție. (*Îl imită.*) „Nu vreau să mă iubiți, vreau să vă fie frică de mine“.

DORU : De profesorii de matematică, mereu le este copiilor frică.

GICU : N-avea inima să lase corijenți. Pe copii trebuie să-i arzi la notă.

FLORICA : Da ? Și, după aia, să te ia directorul, că nu faci meditații, că

nu ești capabil ? (*Lehamite.*) Le dai nota de trecere, și basta.

GICU : Eu, care-s tatăl ei bun, n-ar fi plins atîta după mine !

ATENA (*malicioasă*) : Tată bun, dar numai cu singele !

GICU : Dar eu am zis altfel ? Numai că, atunci cînd mori... hm... vreau să spun că singele apă nu se face.

MARINA : Unchiule Gicu, eu vorbesc rar, mă știi.

GICU : Chiar, nici nu ți-am auzit vocea.

MARINA : Singele, apă nu se face, e adevărat, dar să știi că, de fapt, alte lucruri contează într-o legătură. Uite, Rozalia a dat totul pentru italianul ăla. Deși Aurică îi era soț, deși avea cu el un copil, s-a dus ca un fulger !

ANGELA (*naivă*) : Ca un fulger !

RIZOIU (*spre soția lui*) : Las-o baltă.

MARINA : Tu să taci ! N-ai nici un drept să-mi interzici să vorbesc. (*Către Gicu.*) Așa că suferă după tatăl ei-bun !

GETA : Marina, te rog să mă ierți, dar tu, cînd vorbești, găurești. Lăsați o omul în pace, să se odihnească.

FLORICA : Numai că nu de ăla din pămint e vorba.

SANDU : Unchiule Barbu, o să faci scurtătura la ochi.

(*Barbu și Marina, care se priveau, tresar amîndoi.*)

CATIȚA (*care a observat schimbul de priviri Barbu-Marina*) : Iubitule, nu te simți bine, după atîta pește ? Să nu ți se aplece !

BARBU (*ca s-o dreagă*) : Măi, Gicule, dar cu peștele ăla al lui Aurică ce s-a întîmplat ?

GICU (*ușurat de noua linie*) : I l-a trimis înapoi, nici n-a vrut să audă.

RIZOIU : Unii au hrănit, cu cinci pești, un popor. El, cu un pește mare, n-a știut să hrănească patru persoane.

ATENA : Da, dar ne-a crescut în simțul demnității.

VOCI : Așa-i, așa-i.

FLORICA : A, să nu uit ! Tanti Geta, să-mi spui cît e partea mea pentru masa asta ?

CATIȚA : Exact ! Nu uita să-mi amin-tești.

GETA : N-aveți nimica de dat. Voi ați cheltuit atîta cu trenul... Bine că ați putut veni.

GICU : Să n-aud de bani. (*Sinceritate ief-tină.*) Ce-i pe aicea... (*adică bucatele*) le-a adus Geta de la abator. Important e să ne vedem noi cît mai des. Să ne avem ca și pînă acum, în relații bune.

ATENA : Chiar dacă ne mai înțepăm din cînd în cînd, unchiule ? ! (*A spus-o fără maliție.*)

GICU : Păi cum, n-ar avea farmec dacă ne-am cînta așa, în strună, tot timpul.

RIZOIU: Aici mi-ai plăcut. *(Se ridică, se duce și-l sărută pe Gicu pe obraz. Apoi ciocnește un pahar cu el.)* Ce-ar fi, eu să mă supăr *(spre Sandu)* pe nepotul ăsta al nostru, care mă invidiază că „primesc”? Mă Sandule... *(Se duce, îl cuprinde pe după umeri)* Ești încă tânăr, fă, domnule, medicina, să umbli prin mațele oamenilor la operație, și ai să ai niște bani în plus... *(Sincer, pentru prima dată adevărat, grav.)* Ce crezi, mă, că m-au făcut mai fericit miile alea pe care le-am luat eu în plus, față de tine? *(O privește pe Marina. Urlă, spre stupoarea generală. Puica tresare.)* Nu, mă, nu mi-au adus mare scofală!

ANGELA *(cîntă fals)*: Banii n-aduc fericirea...

CATIȚA: ...decît în număr mare!

GETA: Așa e, Sandule. Omul e măsura tuturor lucrurilor. De ce-oi fi vrînd tu bani mulți?

SANDU *(ofuscat)*: Mă scoateți din sărite. Am vrut să spun că unchiul Aurel cîștiga din greu cu meditațiile, că-l înțeleg, pentru că eu însumi am dat atîtor timpîți, dar nicidecum nu vînez banii.

GICU: Apropo de vinătoare, îl întrebam pe Aurel: „După ce alergi tu în viață, măi?” Și el zicea... exact, venise acasă cu vasul ăsta, îl cumpărase de la văduva unui navigator, și eu l-am certat că a dat o groază de bani pe el...

GETA: Trei mii erau bani frumoși, acum zece ani.

GICU: L-am întrebat: „Ce vrei tu de la viață?” *(Pauză.)*

SANDU: Și el ce-a zis?

BARBU: Răbdare, că vine prințul *(arată spre vas)* și ne spune.

CATIȚA: Zău, dragul meu, cînd bei mai mult... ești puțin penibil... nu te supăra.

BARBU: Bine, bine *(Mai mănîncă un peștișor.)*

FLORICA: Peștele cel mare înghite pe cel mic.

SANDU: Zi-i, unchiule Gicu, ce-a spus...?

GICU: Habar n-am. Am uitat.

VOCI *(indignate, ca și cum tare mult ar fi ținut să afle)*: Nu se poate! Ei hai, spune! Ce înseamnă asta?

(Foială scurtă. Puica deschide ferestrele și aduce o colivă.)

ANGELA: Mă dau în vînt după colivă. GETA: Puica a făcut-o.

GICU: Mi-am amintit! Zicea că el caută „ceea ce nu se găsește”. *(Puica rămîne o clipă pe gînduri. Continuă să fie neobservată.)*

CATIȚA: Zi-i matematician, și gata!

MARINA: Cum adică, să caute intenționat ceea ce nu se găsește?!

GICU: Nuanța asta nu mi-a precizat-o.

RIZOIU: E absurd. Frate-miu nu era atît de zevzec, știa ce e absurdul.

FLORICA: Era un om paradoxal.

SANDU *(cu multă simpatie)*: Era un romantic. Un luptător rănit, care a preferat să înghită steagul...

BARBU *(mîncînd un peștișor)*: Fiecare, după posibilități.

CATIȚA: Într-o zi, ai să mă mănînci și pe mine, ca pe un peștișor.

BARBU: Nu, nu! Broscuța, cît e de mică, cască gura mare. *(Risete.)* Tu ai să mă mănînci pe mine, așa cum oile l-au mîncat pe om, cîndva, în Anglia.

GICU: Totuși *(cu alt ton)*, dacă stau să mă gîndesc bine, Aurel e pentru mine *(caută cuvîntul)* cea mai frumoasă icoană din familie.

SANDU: Un vinător ciudat, care a tras mereu cu arma într-o oglindă.

MARINA: Un prinț derutat de ceva.

(Cortină de întuneric.)

Același decor.

GICU *(către Marina)*: Ți-a cășunat ție pe vasul ăsta, și gata!

MARINA: Unchiule Gicu, m-am luptat să-mi fac o vilă. Vasul ăsta se potrivește foarte bine în sufragerie. *(Fals modest.)* Și, la urma urmei, sînt ac-triță.

GICU: Și dacă nu era?

MARINA: Dar înțelege, nu-l cer pe gratis. Îi dau lu' Puica, contravaloarea.

BARBU: Ea nu-și administrează singură banii.

RIZOIU *(plictisit, intră în discuție, că n-are altceva mai bun de făcut)*: Noi sîntem tutela ei. Noi toți, rudele ei.

GETA: Noi îi administrăm moștenirea.

FLORICA: Totuși, pînă la urmă, ce-o să facem?

GICU: Am fost și ieri la Consiliul popular, la Comisia de tutelă. Legal și cinstit e să vindem totul — mi-au spus ăia de-acolo — și s-o ducem la un cîmin special.

MARINA: Acolo poate să învețe și o meserie.

ATENA: Ce să facă ea în hardughia asta de casă? Cu atît mai mult cu cît Spațiul Locativ nu-i dă voie să stea singură în trei odăi.

SANDU: Dar într-una are voie!

BARBU: Nepoate, de ce te pripești? Noi, ăștia mai bătrîni, am venit mai devreme cu două zile și am aranjat să fie bine pentru ea. Că doar e rudă de sînge cu noi.

SANDU : Deci ?
 BARBU : Deci, ce ?
 SANDU : Cum a rămas, pînă la urmă ?
 Că ai zis că mă pripesc.
 CATIȚA : Păi sigur că te priești. Tu, care stai la 300 de kilometri de ea, n-ai să poți s-o ajuți cu nimic, și nici noi. Nu putem nici unul s-o luăm la noi. Asta e clar.
 SANDU : Pentru mine nu e clar de ce nu poate să rămînă ea aici.
 ANGELA : Să-i bage Spațiul o familie ? Să-și bată joc ăia de ea ? Unul zdravăn, și nu face față la un familion. Baie, bucătărie comună, Doamne, Maica Domnului ! Ar fi iadul, pentru ea.
 GICU : E, doar, fata mea, și mă doare inima, dar Angela are dreptate. Ca să ducă o viață cit de cit decentă, trebuie să stea la un cămin, la un azil. Cine să-i facă ei piața ? Cine să-i facă mîncare ?
 ATENA : Ce om, și tata ! O mai fi vre-unul pe lume, la fel ? Pînă în ultima zi, a gătit, a îndemnat-o (sec), s-a sacrificat pentru ea.
 GETA : Mai bine era lăsată singură să se descurce, să învețe, să stea pe picioarele ei !
 DORU : Iar o luăm de la început. A greșit, a greșit, gata ! Important e să-i găsim un azil bun.
 SANDU (cu năduf) : Toate azilele sînt la fel.
 RIZOIU (privire circulară) : Mobilele astea nu fac doi bani.
 SANDU (indignat) : Dar sînt mobilele familiei.
 FLORICA : Să nu fim sentimentali. Puica n-are ce face cu ele.
 GICU : Am rugat-o să le păstreze și n-a vrut.
 RIZOIU : Fata e mult mai isteată decît credem noi. Părerea mea e că ar trebui să punem mîna de la mîna și să-i contractăm o garsonieră, luminoasă, cu mobile ușoare, ușor de întreținut.
 BARBU : O garsonieră ? Da, și mie mi se pare o idee bună. La urma urmei, nu-i mare lucru dacă punem toți cîte cinci mii de lei. Cît înseamnă cinci mii de lei ?
 CATITA : Dar cum o să se descurce cu problemele zilnice ? Unchiul Aurel, scutind-o de ele, a făcut-o să fie de două ori infirmă !
 FLORICA : Eu n-am mai văzut-o de mult. Nu-mi dau seama. Dacă se duce la piață, nu se descurcă ?
 GETA : O înșală la rest, i se dă lucrul cel mai prost.
 ATENA : Și n-are vigoare fizică, n-are forță, dragii mei.
 BARBU : Gicule, doctorii ce-au spus ?
 GICU : Ce să zică ? Că trebuie scutită de eforturi fizice.
 GETA : E debilă.
 DORU : Oricît ar părea de crud, trebuie să meargă la azil. Ea nu poate să aibă prietene.
 CATIȚA : Așa e. O să stea singură cuc.
 BARBU : Cum o dai, nu e bine. Uite, eu, cînd am nevoie de ceva la lumină, la instalațiile sanitare, chem un băiat de la mine de la facultate, și, deși sînt șef de catedră, nici mie nu mi-e ușor. Ba nu vine, ba mă șmecherește la bani...
 CATIȚA : Un simplu scurt-circuit, și va fi pentru ea o teroare. Unde să se ducă să ceară un ajutor ?
 GETA : O să fie la mila vecinilor...
 FLORICA : Și vecinii nu-s totdeauna acasă.
 ATENA : Și vecinii nu-s totdeauna dispuși să te ajute.
 MARINA : Și, de-o fată tînără se poate abuza. Și, chiar dacă Puica n-ar păți nimic, frica de a se întoarce acasă, seara, ar ține-o tot timpul în casă.
 SANDU : Orice sonerie ar arunca-o în panică.
 FLORICA : Chiar și-un copilaș care vine cu colindul, țîrînd mai insistent, i-ar fura somnul pentru toată noaptea.
 SANDU : Atena, Atena ! Infirmitatea adevărată, de la taică-tu o are. Dragostea lui exagerată ! Mai sînt pe lume multe handicapate, dar unchiul Aurel i-a dat lovitură de grație.
 ATENA : Noi i-am spus mereu... mai ales mama. Dar ea zicea că avem ceva cu ea, că ne batem joc de-un suflet gingaș, și el se ambiționa să se poarte și mai frumos cu ea. (Exasperată.) De asta a plecat, n-a mai putut suporta.
 DORU : Ei, lasă, că mai sînt și altele.
 ATENA (leoaică) : Ce vrei să spui ? Tu nici nu erai în familie pe vremea aia !
 DORU : L-a acuzat că trăiește cu ea.
 ATENA : Palavragiule ! Divulgi ce mi-a scăpat o dată.
 DORU : Hai, liniștește-te ! Maică-ta era o scorpie, ăsta e adevărul, și a inventat un argument ca să-l părăsească.
 ATENA : Și, dacă era adevărat ? !
 DORU : Dar tu crezi asta ? Cu mîna pe inimă ? !
 ATENA : Nu.
 DORU : Atunci, de ce a inventat-o ?
 BARBU : Hai, liniștești-vă, porumbeilor. (O privește pe Marina libidinos.)
 CATIȚA : Uneori, cearta nu-i decît altă formă a dragostei.
 DORU : Spune, de ce-a inventat ea chestia asta ?
 ATENA : Nu știu.
 DORU : Atunci, să-ți spun eu : ca să-și facă de cap. Mă mir că nu l-a acuzat că-i impotent. că văd că-i la moarte ca orice fufă care vrea să divorțeze, să toarne chestii de-astea la tribunal !

MARINA (*plictisită*): Haideți, terminați odată, zău, e ora înaintată. Sintem tot consiliul de tutelă. Ce ziceți, pot să iau vasul? Și, bineînțeles, suma asta o dau suplimentar față de cea necesară pentru garsonieră.

BARBU: Deci, rămâne valabilă ideea cu garsoniera?

GICU: Să ne mai gândim. Mi-e teamă că nici într-o garsonieră, nici într-un palat, n-o să se simtă bine niciodată. Ea are un sufler frumos.

SANDU: Nobil.

FLORICA: Din câte îmi amintesc eu, îi plăcea să facă cadouri.

CATIȚA: Să se devoteze cuiva.

ATENA: Să se simtă utilă.

BARBU: Păi, atuncea, să știm o soco-teală. Deci, într-o garsonieră (*rar*), Puica, n-o să se simtă bine. Atunci, la azil.

SANDU (*indurerat*): Am să mă interesez de-o școală specială.

FLORICA: Cred că a depășit vârsta.

SANDU: Surioară dragă, se pot da de-rogări, se pot da ciubucuri, se poate aranja totul, dacă vrem cu adevărat.

MARINA: Dumnezeu, nici pînă mîine dimineată n-o să stabiliți ceva.

RIZOIU: Lucrurile astea nu se fac așa, cît ai zice „pește“.

GETA: Totuși, altă ocazie de a ne în-tîlni cu toții nu vād.

MARINA: Mîine seară am spectacol. Cre-deți-mă. Dați-mi un răspuns. Pun imediat trei mii de lei pentru vasul ăsta (*Toți se uită curioși la vas.*)

FLORICA: Dar tu arunci cu banii pe fereastră, mătușico.

BARBU (*se duce și examinează vasul*): Depinde!

ATENA: Trei mii de lei?! Ce noroc pe Puica!

SANDU: Cum, trei mii, tanti Marina! Țsta valorează o avere!

MARINA (*fulgerîndu-l cu privirea*): N-ai auzit cu cît l-a luat? Eu dau triplu.

RIZOIU: E chiar urgent vasul ăsta... acuma?

MARINA: Îmi plac lucrurile frumoase.

GETA: Trei mii de lei ar fi o plexcă frumoasă pentru Puica. Gicule, să-i convingem și pe ceilalți că, la urma urmelor, ei poate nu știu, dar, pînă i s-o stabili Puicăi pensie socială, noi o întîreținem!

GICU (*către toți*): Voi simțiți de acord? (*Timid.*) Ar fi cazul.

FLORICA: Sandu are dreptate. Vasul costă mult mai scump.

MARINA: Ei, dați-o dracului de treabă, facem licitație între rude?

DORU (*către s-a dus la vas*): Un print a plezat la vîntătoare... ia vîtați-vă, ce frumos e! Dar de ce s-a oprit în loc? De ce privește îndărăt?

ATENA: I s-a adus o veste urgentă.

BARBU: Pentru un rege, nimic nu este urgent.

CATIȚA: Poate i-a născut soția.

ANGELA (*ridicînd capul de pe masă*):

Poate c-a aflat că i s-a întors iubita.

ATENA: Aluziile tale sînt foarte stră-vezii, dragă Angela.

ANGELA: Aiurea, m-am gîndit la print și numai la el.

DORU: Totuși, nu se poate ști cine și de ce l-a oprit din vîntătoare!

ATENA: Acolo ar putea fi marea.

DORU: Marea nu are culoarea asta.

CATIȚA: E stilizată.

MARINA: Da sau nu?

(*Nimeni nu-i răspunde.*)

FLORICA: Și eu aș da trei mii de lei pe el!

GICU: De unde dracu aveți voi atîția bani, să aruncați pe-o treabă de-asta?

SANDU: Nu înțelegei, unchiule, că e o avere, vasul ăsta?

MARINA: Tot ce e în jurul nostru nu face nici cît un ciob din el.

ATENA: Un ciob din el nu face doi bani.

MARINA: Sînteți niște maimuțe, cu toții. Eu am fost prima cu ideea, și acum toți vreți să-l cumpărați!

BARBU: Dacă tot ne sugerezi, află că și eu aș da trei mii de lei pe el.

CATIȚA: Da, da. Chiar și mai mult! Dragă cumnată (*către Marina*), să nu crezi că numai o actriță simte nevoia să se înconjoare de...

BARBU (*gomos*): La urma urmei, sînt profesor universitar!

RIZOIU: Și eu sîs doctor. Ce, la mine strică? Doctor căsătorit cu o actriță. La noi ar fi cel mai potrivit.

GICU: În orice caz, licitație n-o să fa-cem. Nu e frumos.

GETA: Să hotărască Puica.

FLORICA: N-are discernămint.

SANDU: Ea l-ar da gratis. Are cel mai frumos sufler, dintre noi. Poate că ține la vasul ăsta. Nici măcar nu ne ducem să vedem ce face în clipa asta.

MARINA: Să știți că regret că am venit. Mămiera asta de imitație e... scuza-ți-mă, de prost-gust. Pînă acum o oră, nici nu v-ați gîndit la așa ceva.

RIZOIU (*privind spre Marina*): Nevas-tă-mea își dorește așa ceva de ani de zile.

MARINA (*plîngînd*): M-am dus și la consignație, și prin case vechi. Și cînd, în sfîrșit, am găsit, voi...

SANDU: Îmi face impresia că ai venit special pentru asta!

MARINA: Și pentru asta!

DORU (*copilășos*): Totuși, unde privește prințul? Pe cine o fi văzut!!

SANDU: Mă, e fain lucrat, e superb, vi-tați-vă ce bucurie, ce închinare pe fa-

ța lui ! De parcă ar fi văzut cine știe ce.
 GETA : Nici măcar vînătoarea nu-l mai preocupă.
 SANDU : De parcă adevărata vînătoare ar fi în partea cealaltă ! Invers ! E superb. Totul e în filigram. Uitați-vă se văd și balele cîinilor. Dau zece salarii, pentru balele astea !
 MARINA (*fără să privească*) : Mai bine nu veneam, mă îmbolnăvesc, mă îmbolnăvesc !
 CATIȚA : Îți convine, ai bărbat doctor.
 FLORICA : Și mie mi-ar plăcea vasul ăsta. L-aș pune în colț, în sufragerie. Seara, cînd se întunecă, vînătoarea ar părea aieva.
 SANDU : Mi-a fost rușine să-l cer... să-l doresc, dar, dacă e să fie scos din casă, atunci mă luați și pe mine la so-coteală.
 GICU : Zău, e rușine. Facem licitație ? !
 ANGELA : Să renunțăm unii în favoa-rea altora.
 GETA : Dar toți îl vrem. Nu vrea nimeni să renunțe.
 ANGELA : De la o anumită sumă în sus, parcă văd că se retrage toată lumea.
 SANDU : Cum adică tanti Angela, „Să renunțăm unii în favoarea altora” ? Vrei să spui, „în favoarea unuia”.
 GICU : Asta, cam așa e.
 MARINA : Renunțați în favoarea mea ! Să nu mă înțelegeți greșit : nu-l iau gratis și nici nu-mi scot partea de contribuție pentru garsonieră.
 ATENA : Să-i stabilim un preț.
 DORU : Ochii prințului (*rar, ca și cum ar fi grizat*) n-au nici un... preț...
 MARINA (*lingă vas, mîngîindu-l*) : De asta vă pot eu asigura. Știu cîte pa-rale face privirea cuiva.
 GICU (*intră și el în horă. Se ridică în picioare și dă tîrcoale vasului*) : Mă, Geto, parcă am fost chiori pînă acu-ma. E chiar o minunăție.
 GETA : Așa ești tu. Mereu trebuie alții să-ți deschidă ochii.
 FLORICA : Ce înalt este !
 ATENA : Ce maiestuos !
 MARINA : Pentru așa vas, trebuie o casă anume !
 BARBU : Pentru că, altminteri, scoate și mai mult în evidență sărăcia !
 RIZOIU : În ce ne privește, avem o casă potrivită pentru el.
 ATENA : E o operă excepțională.
 GICU : E sublim !
 ANGELA : M-aș simți mai sigură de mine... Ar trebui să mă încurajați. (*Toți par a-și descoperi cuvintele, atitudini estetice, stări de grație. Lu-mina se micșorează. Vasul lucește mat, în centru, ca un templu în mij-locul unei jungle.*)
 ATENA : E de-a dreptul somptuos.
 FLORICA : E neverosimil, între lucrurile astea cenușii, grosolane.
 CATIȚA : E divin.
 MARINA : E al meu, e al meu ! Crede-ți-mă, trebuie să fie al meu ! Vă rog... vă rog mult să mă înțelegeți.
 ATENA : Dar l-a cumpărat tata ! E inu-man să nu fie în casa mea !
 DORU : Așa e, așa e !
 FLORICA : Mi-l doresc așa de mult, că mă voi simți săracă dacă plec fără el.
 ANGELA : Înțelegeți-mă... Am o stare deosebită. Sint... sint însărcinată.
 SANDU : Oricum, o să ne simțim cu toții mai săraci, după această seară.
 MARINA (*sarcastic*) : Chiar și cel care-l va lua ?
 SANDU (*sprijinindu-se cu mina de el, ca un general proptit în sabie*) : Mai ales.
 ANGELA : Știți... o femeie gravidă e... ceva aparte... poștește.
 CATIȚA : Lasă, dragă, poștești cireșe, poștești căpsuni, dar nu un vas !
 ANGELA (*spre Geta*) : Geta, tu ești so-ra mea și mă cunoști de mult. Spune ce am pățit din cauza emoției, la sar-cina trecută !
 GETA (*sec*) : Ai pierdut-o.
 ANGELA (*crescendo*) : Și la cealaltă, dinaintea ultimei ?
 FLORICA : Și pe aia ai pierdut-o.
 RIZOIU : Datorită mie.
 SANDU : Cum ?
 ANGELA (*stînjenită, demascată*) : Nu e frumos, doctore, nu e frumos ce spui acum.
 MARINA : Lasă, Angela, sîntem în fa-milie, la urma urmei. Tu ai venit și l-ai rugat pe bărbatu-miu să-ți facă...
 ANGELA : Dar eu...
 GETA : Hai s-o lăsăm baltă.
 FLORICA : Angela dragă, nu e frumos. Inșiști să te tratăm ca pe o femeie profund sensibilizată de sarcină, ca și cum, vezi-doamne, după ani de zile de efort, abia acum ai fi reușit, și tu ? !
 GETA : Eu zic că vasul ar trebui să-l luăm noi, pentru că noi am stat cu Puica în toate lunile astea și am a-vut grijă de ea.
 ANGELA : Ba mie, ba mie !
 MARINA : Ție ? Ei bine, dacă înșiști, atunci tot ție, telefonul nostru (*prive-re semnificativă spre Rizoiu*) îți va fi închis !
 ANGELA : Dar nu înțeleg... eu...
 MARINA : Lasă, că știi tu. De data asta, nu te mai servește bărbatu-miu.
 GETA : Dați-o naibii de treabă ! Doar n-o s-o lăsați, la necaz ! E nemări-tată.
 BARBU : Ei, iau vasul sau nu ?
 DORU : De ce să-l iei dumneata, și să nu l iau eu ?

BARBU : Ești încă tânăr. La anii mei, la titlul meu, mi se cuvine !

DORU : Iar eu sint inginer.

BARBU : Ei, și ? Ingineri sint pe toate drumurile.

DORU : Și universitari !

FLORICA (*privind vasul*) : Ce splendore !

BARBU : Eu cred că am prioritate față de dumneata, nepoate. Și, să nu te obrăznicești !

DORU : Ai uitat că ți-am făcut devizul pentru vilă fără să-ți iau un ban ? ! De obicei, se cer cinci mii, pe puțin.

BARBU : Te-am cinstit de trei ori, plus alea două damigene cu vin roșu. Ei, comedie !

ATENA : Și ce, toate alea fac cinci mii de lei ?

GICU : Adevărul e că fiecare avem dreptul la o bucată din vasul ăsta.

MARINA : Spart, n-are nici o valoare.

GETA : Atunci, o să-l luăm noi.

CATIȚA : Ba eu !

MARINA : Pune-ți pofta-n cui ! Nici nu știi să-l apreciezi.

DORU : O să-l spargem și o să luăm câte o bucată fiecare, altfel nu ne împacă.

ATENA (*spre Marina*) : Decît să-l iei tu, mai bine îl spargem.

VOCI : Da, da ! Mai bine îl spargem !

SANDU (*sarcastic*) : Și, așa, o să rămînem uniți ! Nu vă dați seama că sintem o ceată de idioți ? !

DORU : Unchiule Barbu, să știi că m-ai călcat rău pe coadă. Și dumneata ești tot inginer, la bază, dar te-ai împănănat cu titluri. Ei bine, nu mă dau pe cinci ca dumneata, care te așezi înaintea asistenților, pe copertile cărților, fără să scrii un rînd.

CATIȚA : Vai, să-ți fie rușine ! E de două ori mai în vîrstă ca tine !

DORU : Și de patru ori mai imposor. Eu trag din greu pe șantiere. Nu-mi mut fundul de pe un scaun pe altul.

BARBU : Repetentule. Ai repetat anul trei !

DORU : Pentru că era Atena bolnavă, pentru că avea situația familială pe care o cunoști ! (*Turbat*) Să-mi dai cei cinci mii de lei pentru deviz ! Să nu te lăfăi dumneata într-o casă...

ATENA : ...pe care bărbatul meu a stat nopți întregi și a proiectat-o.

CATIȚA : Să aduceți damigenele înapoi.

BARBU : Și canistra cu benzină. Zăpăcitule ! Mereu rămîi cu mașina în pană. Să nu mai vii la cerșit.

DORU (*sec*) : Cinci mii de lei. (*Bășcălie*) Și, asta, pentru că te cunosc !

CATIȚA : Să nu ne mai cunoști.

BARBU : Am fost mereu un naiv. „Unchiul cu parale“. Dar numai eu știu cum...

DORU : Sandule, ai fost prost, că, atunci cînd i-ai vîndut Opel-ul, nu l-ai tapat mai dihai. Merita.

CATIȚA : I-ai dat o rablă.

SANDU (*rușinat*) : Am dat patru mii de mărci pe ea. Nu puteam s-o dau chili-pir !

BARBU : Sănducule, eu nu zic nimic. Dar, dacă ții atît de mult să iei vasul, înseamnă că ai parale. (*Insinuant*.) Nu ? !

ATENA : Eu trebuie să iau vasul !

CATIȚA : Ha, neobrăzato ! Cine te-a băgat la facultate ?

BARBU : Bravo, Catița ! Uitasem. (*Spre Doru*.) Nu-ți dau nici un ban. Nevastă-ta ar mai fi dat ea mult și bine, examene, pînă să intre, dacă nu eram eu ! (*Chicotește, apoi mină gravă, ofuscată*.)

DORU : Nu mă privește. Sint treburile voastre. Eu ți-am făcut devizul după șapte ani de cînd i-ai pus tu pilă.

ANGELA : Nu vă mai certați. Eu sint singură, n-am familie, ca voi... sint o simplă casieră, am fost mereu ghinionistă. Dați-mi voie să-l iau eu. Merit și eu măcar atîta.

GETA : Noi merităm mai mult decît tine, Angela. Soră, soră, dar brînză-i pe bani. Tu ai rămas cu lucrurile mamei. Eu am luat-o de la lingură.

ANGELA : Uiți că stați în apartamentul meu ?

GICU : Eeei, cumnată, da' se poate ! Ți l-am plătit pînă la ultimul bănuț !

FLORICA (*privind vasul*) : Îl merit ! Îl merit ! Eu trăiesc opera de artă. (*Brusc*.) Sint atît de singură...

ANGELA : Și, cu cîți bani ? !

GETA (*sincer mirată*) : Doar n-ai uitat ! Optzeci și patru de mii de lei, în două rate.

ANGELA : Pe hirtie, optzeci și patru de mii. Dar, în realitate ? !

GICU : Doar n-ai fi vrut să faci speculă !

ANGELA : Asta-i bună ! Cîtă ingratitude ! (*Cere complicitate celorlalți*.) Apartamentul făcea o sută douăzeci și cinci de mii de lei, ca popa. Trebuia să le ceri diferența.

GETA (*indignată*) : Să-mi ceri mie, sora ta, filodormă ? !

ANGELA : N-ai spus tu ? Soră, soră, dar brînză-i pe bani. Dacă ai bani pentru așa vas, îmi dai diferența ?

FLORICA : Zău, ăsta-i vasul discordiei.

ANGELA (*ca un ecou al tuturor, lugubru, trist, vaiet de cor antic*) : Dar sint singură... N-am nimic deosebit... Nu m-am atașat de nici un lucru din casa ala... Sint îngrozitor de săracă, dragii mei...

GETA (*încă indignată*) : E posibil, Angelica, să-mi spui mie așa ceva ? Să pronunți cuvîntul „filodormă“, în fa-

ta mea ? Dar cită carne ți-am adus eu ție ?

GICU : De sărbători, când nu găseai nimic, de Paște, când ți se scurgeau ochii după o fărîmă de miel !...

GETA : Să te fi dus, la trei dimineața, la marginea orașului, să iei cu cincizeci de lei kilogramul, asta îți trebuia !

MARINA : Ei lasă, Geta, că ai luat-o de la abator, știm noi cum !

GICU : Ce contează ! Dacă eu găsesc pe stradă o verighetă de aur, înseamnă să ți-o vind cu cinci lei ?

GETA : Lucrul își păstrează prețul, indiferent cum îl procuri.

MARINA : Oricum, nu meriți vasul ăsta, Geta. Tot ce-ai avut mai frumos în casă, ai deteriorat.

GETA : Nici tu n-ai să-l iei !

MARINA : Mai pupi tu de la mine bilete de favoare la teatru !

GETA : Ei și ? Iau de la instituție.

BARBU : Dar, cu bani !

MARINA : Și, la spectacolele proaste. Că, la alea bune... nu mai ajung biletele la voi !

GETA : Ei, și ? Mă doare-n cot dacă o să pierd vreun spectacol.

MARINA (*jubilează*) : Vedeți ? (*Privire circulară.*) Nu iubește arta, nici vasul nu-i trebuie cu adevărat ! Dar i-a băgat Sandu în cap că face o avere. (*Sec.*) Maimuțo !

GETA : Maimuță ești tu ! Duci tava, asta faci tu la teatru ! Mă mir că nu ți-e rușine să mă inviți să te văd un minut și să dispari.

GICU : Asta, cam așa e. Mulți actori iau salariul de pomană. Nu-i vezi cuanii.

MARINA : Pentru că dramaturgii fac piese cu puține roluri de femei.

DORU : Și, de ce, mă rog ?

MARINA : De unde să știi eu ? !

BARBU : Venirăm la parastasul lui Aurel și ajunserăm la dracu' să ne ia !

SANDA : Tanti Marina are dreptate. Dramaturgii se proiectează în bărbați, sînt obsedați de propria lor biografie. Dacă ar fi dramaturgi-femei, ar fi invers.

BARBU : Asta îmi sună ca treaba aia, că dacă gîndacul ar crede în Dumnezeu, Dumnezeu ar avea chipul unui gîndac !

MARINA : Dați-mi vasul, vă rog ! Dați-mi-l mie ! (*Spre soțul ei, Rizoiu, care stă plictisit.*) Insistă !

RIZOIU : Poate-i dau un șut, ca să încheiem gilceava !

MARINA : Insistă !

RIZOIU (*enervat*) : Ia ascultă, ce să ne mai ascundem după deget ? (*Stînjeneț, spre ceilalți.*) Noi nu prea ne potrivim. Vrem să ne despărțim. (*Spre ea.*) De ce să insist, ca să-ți rămînă ție ?

MARINA : Daaa ? Ei bine, ai să plătești înzecit, ca să-mi țin gura.

RIZOIU (*pierdut*) : Dar nu se poate, și tu te-ai bucurat de banii ăia !

MARINA : Se poate orice, cînd divorțezi. Dacă deschid gura, ești un om asasinat social, și dacă deschid de două ori gura...

ANGELA : Așa ! așa ! Bravo, Marina !

RIZOIU (*spre Angela*) : Scorpie, uiți cum plîngeai că ești în luna a treia și n-ai bărbat ! Nu numai că nu ți-am luat nici un ban, dar mi-am riscat libertatea !

ANGELA (*isterică*) : Mi-ai ucis copiii ! Acum, aș fi fost fericită. Da, eu am vrut. Dar nu pot uita că au murit de mîna ta.

GETA : Păi, ziceai că ești iar gravidă !

MARINA : Da. (*Spre ceilalți, mirată.*) Nu ziceai că-i gravidă ? !

ANGELA (*distrusă*) : Am mințit... am mințit ! Dați-mi mie vasul. Dați-mi ceva, orice altceva, de care să mă ațasez. Dați-mi... (*Își lasă capul în palmă.*)

RIZOIU (*profesional*) : Ce, nu mai „rămii” ? (*Angela clatină din cap.*) Lasă, că te ajut eu. Dacă vrei să faci copii, îți dau cuvîntul meu de onoare că te ajut eu.

MARINA (*spre Geta*) : Mi-a venit o idee. Tu și cu Gicu nu-i mai dați fi-lodormă Angelei căreia, între noi fie vorba, se cuvin cel puțin douăzeci de mii de lei — să fim cinstiți. Ea o să fie ajutată de bărbatu-miu... așa că voi trei nu mai aveți nici o pretenție. (*Ceilalți se prefac că nu-s atenți și gustăresc cite ceva, dar, de fapt, acceptă tacit.*)

RIZOIU : Dar...

MARINA : Nici un „dar”, știu prea multe ca să existe vreun „dar” !

RIZOIU : Fie cum zici tu. La dracu' cu viața asta ! Tîmpit e ăla care face ceva și îi spune nevastă-si ! (*Se apucă de băut.*)

MARINA : Deci, Gicu, Geta și Angela s-au retras. Angela, nu ești în pierdere. O să-ți faci cele mai scumpe tratamente din lume, o să ai un copil (*crescendo grotesc*), o să ai o grădiniță de copii. Îți promit eu... (*sarcastic*) și spală-te pe cap !

FLORICA : Iartă-mă, Marina, dar tu ai cam făcut abstracție de noi, ceilalți.

ATENA : Chiar așa. Pe noi nu ne vede ? !

BARBU : De obicei sînt remarcat !

CATIȚA : Ce vrei, dragă, sîntem insignifianți.

MARINA : O să cădem la o înțelegere. (*Spre Barbu.*) Nu-i așa, cumnate ?

BARBU (*care o mănincă din ochi*) : Mai încape vorbă ! (*Privire roată*) Aș zice că eu sînt în drept să-l iau.

FLORICA : Da' nu se poate !

BARBU (*languros, privind insistent spre Marina*) : Totul se poate, draga mea.

SANDU : Totuși... unchiule, nu văd...

BARBU : Tu, mai fă un drum în străinătate, mai adă o rablă, că fraieri ca mine o să mai găsești. Zău, ai dat o lovitură de maestru, atunci.

SANDU : Știu unde vrei să ajungi. Vrei să renunț.

CATIȚA : Barbule, tu nu vrei să luăm vasul ?

BARBU : Evident, scumpa mea.

CATIȚA : Dar și Marina îl vrea !

BARBU : E dreptul ei să dorească ce vrea.

FLORICA : Eu n-am să accept. Am aceeași drepturi și eu.

BARBU : Deocamdată, frate-tu ar fi cazul să se împrumute de la tine, ca un om de onoare ce se crede, să-mi plătească datoriile, pe care văd că le-a cam uitat, de cîțiva ani de zile... eventual, Gicule, amintește-i cum s-a lăudat că m-a tras în piept cu zece mii de lei cînd mi-a vîndut Opel-ul, și după aia mai vorbim. (*Scoate dintr-un portofel două chitanțe.*) Îți mai recunoști semnătura, nepoate ? Ești căptușit de datorii !

SANDU (*blînduș*) : Vezi cum ești, unchiule ! Mă strîngi cu ușa, acum. Îl dau dracului de vas, și gata ! (*Barbu suride victorios, despătorește o chitanță, o întinde spre Marina, cu care și-a făcut ochi dulci toată seara, și aceasta, cu un gest grațios, împreună cu el, o rup în două. Același joc cu a doua chitanță.*)

FLORICA : Și eu ? Eu ?

BARBU (*pițigăiat, ca și cum ar chema un cățeluș*) : Sănducuuuu !...

SANDU (*același joc, ca și cum ar răspunde dintr-o poiană cuiva din vale*) : Da, unchiuleee !...

BARBU : Ia vezi ! Ce se întîmplă, undeva în dreapta ta !

SANDU (*pune mîna streășină la ochi, privind-o pe Florica*) : În dreapta mea văd un ceas-pendulă superb, din secolul trecut, marca Baker, pe care scumpa mea surioară l-a luat din casa părintească, zicîndu-mi c-o să ne împăcăm într-un fel sau altul.

FLORICA : Atunci, consideră dracului că ne-am împăcat. Nu-l dau să știu că mor !

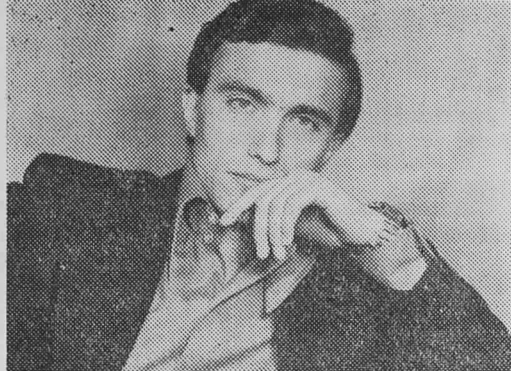
BARBU : Bravo, Sandule ! (*Ia o bucățică de hîrtie din chitanță și i-o întinde, i-o bagă în gură, în timp ce el își ia un peștișor.*) Vedeți, peștele nu moare niciodată !

SANDU : A murit peștele, trăiască peștele ! (*Morfoleşte hîrtia, simetric cu gestul unchiului său, care mănîncă peștișorul, tacticos.*)

(În timpul „campaniei” duse de Marina, cei nevizați ascultă amuzați. Scăpînd de „echipa” Gicu-Geta, Angela, Marina, dar (culmea !) chiar și aceștia, înfrînți, se vor relaxa, ușurați că au scăpat de angaralele de pînă acum și se vor pune pe chef. „Campania” dusă de Barbu — timpul doi, cum ar veni. — va relua primul joc, așa încît, după ce-și anihilează posibilități adversari, Barbu și Marina rămîn în prim-plan, împreună cu vasul, cu spot de lumină pe ei, restul comesenilor devenind o masă amorfă, indistinctă, voioasă, pentru că fiecare a avut de cîștigat pe seama tranzacției ce părăsise visul lor intens de-o clipă. Aproape că nici nu se mai văd. Oricum, senzația de satisfacție groasă se ridică dintre ei puternic, ca o transpirație. Barbu, libidinos, patetic, în felul lui, sincer îndrăgostit de Marina, vrea să-i ofere vasul. Marina se strîmbă, el dă s-o cuprindă, ea fuge în jurul vasului, nu prea convingător, „mai nu vrea și mai se lasă”. Regizorul va găsi o soluție fericită, oricum — oferta e condiționată, se pare... —, vasul se sparge și, în clipa următoare, fie cortina, fie un întuneric dens ascunde toate personajele în neant ; se mai vede doar un morman de cioburi între flori ca un coșciug sfărîmat, dacă nu chiar sicriul unchiului Aurel. Puica se apropie de el, îndurerată, năucită și de ceea ce a auzit toată seara, și de distrugerea obiectului pe care-l iubea atît de mult. Printre cioburi va găsi unul mai mare. Doamne, e chiar chipul prințului ! Și așa cum ține în mînă bucata aceea, fața i se luminează, treptat-treptat, tot mai intens.)

PUICA : Prin... (*Efort cumplit.*) Prințul, pe mine... mă... privește... cît de mult te-am... așteptat !... acum... nu mai mi-e frică... de azil ! Nu mai mi-e frică, nu mai sînt singură. Doamne ! (*Dă drumul ciobului, ca unui lucru fără valoare. Își pipăie buzele, fericită.*) Vorbesc, vorbesc. (*Amintindu-și de toată seara. Se posomorăște.*) Da, vorbesc, și ce dacă vorbesc... ? (*Zimbește.*) Vorbesc ! Vorbesc !

SFÎRȘIT



EUGEN ȘERBĂNESCU

Experiența

piesă într-un act

Personajele

BĂTRÎNUL TUDOR
MIRON GIURGIU
PAVEL CALOMFIR
TOMA
TONY VRĂBIESCU
LUIZA
UN TÎNĂR FOARTE TÎNĂR
VOCI
RADU ARVINTE

Născut la Giurgiu în anul 1952, Eugen Șerbănescu, cercetător științific în domeniul aeronauticii, a fost atras, încă din anii studenției, de uneltele scrisului, colaborând la revista „Flacăra” și la ziarul „Scinteia tineretului”.

La începutul anului 1980, a debutat ca autor dramatic, în Cenaclul dramaturgilor, inițiat de revista „Teatrul”, unde i-a fost citită și discutată piesa Sensul acelor de ceasornic. Au fost remarcate, atunci, capacitatea autorului de a crea situații dramatice, de a contura personaje, vioiciunea dialogului — semne certe ale unei vocații. Între timp, în redacția noastră, au fost citite și alte piese ale tînărului autor. Experiența, piesa scurtă pe care o publicăm în paginile următoare, dezvăluie o nouă față a talentului lui Eugen Șerbănescu, marcînd un pas spre maturizarea mijloacelor sale de dramaturg.

Scena inchipuie, în trei puncte ale ei — pe care le-am putea numi, de exemplu, puncte de vedere —, trei spații dintr-o instituție serioasă, și anume: poarta și ghereta portarului, un birou de proiectare, cu o planșetă în perfectă stare de funcționare, și un cabinet de director, cu anticameră cu tot. Cînd acțiunea ocupă unul dintre aceste trei spații, celelalte două sînt îngropate în întuneric, cu toate că frontiera dintre ele nu poate rămîne decît imaginară.

Tabloul 1

Spațiul portarului Tudor.

E dimineață. Dintr-un difuzor bine agățat în perete se aud ultimele acorduri ale Imnului de stat. Un om în vîrstă, cu părul alb, chiar foarte alb, își face de lucru. Mai precis, face o cafea. Din difuzor se aud tot feluri de anunțuri, caracteristice momentului. Omul toarnă cafeaua într-o cană, suflă puțin în degete pentru că s-a ars, își răsucește o țigară

„Mărășești”, o aprinde și se uită la ceas. Are un ceas burduhănos, cu două sonerii respectabile. Mormăie în barbă.

TUDOR: Ce naiba face băiatul ăsta? O fi pierdut trenul? (Trage adînc din țigară. Are mișcări abrupte, dintr-o bucată, o voce groasă, bolovănoasă. Mina stîngă o ține lipită de șold, nu se știe din ce cauză. Pe neașteptate, ceasul începe să sune. Tresare.) Ai înnebunit? Taci din gură! Nu e momentul tău acum! (Ca prin minune, soneria se stinge, înțelegînd, se pare, vorba omenească. În gheretă intră

Miron Giurgiu, 28—30 de ani, îmbrăcat cam fistichiu. Salută cu un amestec de respect și camaraderie.)

GIURGIU : Bună dimineața, omule !

TUDOR : Bună dimineața să-ți fie inimă ! Cam tirziu, băiete, cam tirziu... S-a răcit cafeaua.

GIURGIU : Ce să fac, omule, a întârziat locomotiva.

TUDOR : Vrei să spui... trenul !

GIURGIU : Ba nu, vreau să spun locomotiva. Întotdeauna locomotiva întârzie, nu trenul. Trenul, săracul, e nevinovat. Trebuie să spunem lucrurilor pe nume și în acest domeniu, al trenurilor.

TUDOR : Și crezi că, dacă le spui pe nume, n-or să mai întârzie ?

GIURGIU : Ba da. Dar să știm și noi pe cine să tragem la răspundere. Să terminăm odată cu fuga asta... fuga de răspundere. (*Scoate un pachet de țigări lungi.*) O țigară bună ?

TUDOR : Mulțam, eu nu schimb niciodată țigările.

GIURGIU : Mă rog, fiecare cu stilul lui. Eu respect libertatea de opinie. (*Soarbe din cafea.*) Azi avem numai 15% năut. Progresăm. (*Soarbe.*) Ia spune, omule, ce-ai făcut zilele astea ? Ai executat munci de țaran ?

TUDOR : Am executat, băiete. Simbăta și duminica, redevin țaran... Am avut și un vis... care nu-mi dă pace.

GIURGIU : La Tintava ?

TUDOR : La Tintava. Te prinde mirarea ? Mai sînt locuri unde se poate visa.

GIURGIU : Ce vis ?

TUDOR (*ezită*) : Eu îți spun, dar să nu rizi de mine !

GIURGIU (*contrariat*) : Omule ! Se poate... ?

TUDOR : Păi, se făcea că mă plimbam așa, fără țintă, prin uzină. Dar nu oricum. Nu mă plimbam oricum. Du-ceam ceva în brațe... Sînt sigur că du-ceam ceva în brațe, nu mai știu ce... Am uitat. Am uitat...

GIURGIU : Cine știe, omule... Vis. Nu trebuie să dai prea multă atenție.

TUDOR : Nu știu... Nu știu ce căutam printre strungurile voastre și printre bancurile voastre de probe. Eu nu intru niciodată în hală. Cred că am îmbătrinit, băiete...

GIURGIU : Fleacuri, omule. Te gîndești prea mult.

TUDOR : Adevărat, fleacuri. Miron, aș vrea să te întreb ceva... Dar, așa, oblu. Ca pe vremea tinereții mele.

GIURGIU : Ca atunci cînd urmăreai dușmanii poporului prin pădurile Tîntavei ?

TUDOR : Ca atunci. Tu te oprești aici la mine pentru că-ți face plăcere, sau pentru că... ai un timp, dimineața, cu

care tot n-ai ce face ? Adică, mă gîndesc că...

GIURGIU (*cuprinzîndu-l pe după umeri*) : Ce vorbe sînt astea, omule ? Sîntem prieteni.

TUDOR : Nu vād ce interes ai să fii prieten cu un biet portar... bătrîn... și, pe deasupra și inva...

GIURGIU : Îți trebuie un interes ? Îmi place cafeaua pe care o faci. (*Cîteva clipe, cei doi se privesc în tăcere. Pe geamlicul gheretei încep să alunece umbre.*)

O VOCE : 'neața, Tudore !

ALTĂ VOCE : Salut, Tudore !

ALTĂ VOCE : Să trăiești, Tudore !

TUDOR : Să trăiți, copii, să trăiți ! Au început să vină oamenii.

(*Apare Pavel Calomfir, om la 50—55 de ani, directorul uzinei.*)

CALOMFIR : Bună dimineața, Tudore !

TUDOR : Bună dimineața, Pavel ! (*Dau mina. Schimb de saluturi reci între Calomfir și Giurgiu.*)

CALOMFIR : Ce mai veste-poveste de la Tintava, Tudore ?

TUDOR : Crește satul, Pavele, crește satul. Nu mai cunosc oamenii. Și, parcă-mi pare rău...

CALOMFIR : Dar aici, la noi, te simți bine ?

TUDOR : Mă simt, mă simt bine.

CALOMFIR : Bravo. Dacă ai ceva nemulțumiri, să-mi spui. (*Salută și iese.*)

TUDOR : Ce nemulțumiri să ai la poartă ? !... Băiete, tare-aș mai vrea să am iarăși 20 de ani, și să intru pe poartă dimineața, și să-i spun portarului : „Bună dimineața, bătrîne !” și să-mi vād de drum. Tare-aș mai vrea... (*Intră Radu Arvințe, cam de aceeași vîrstă cu Giurgiu, dar îmbrăcat corect, cu costum și cravată.*)

ARVINTE : 'neața, Tudore ! (*Către Giurgiu.*) Mergi ? (*Giurgiu are o clipă de ezitare.*)

TUDOR : Du-te, băiete. Te-așteaptă experiența. Trebuie să reușești să te abilitezi. Ai uitat ? (*Miron oftează, se ridică și iese împreună cu Arvințe.*)

ARVINTE : Am prins adineaumi una bună. O știi pe-aia cu porcul, pisica și ciinele ? Nu ? ! E fantastică ! Ascultă. Zice că odată, cînd erau împreună, porcul, ciinele și pisica au început să se destăinuiască unul altuia. Și ce să vezi... (*Ies. Pe geamlcă alunecă umbre. Voci care îl salută : „Să trăiești Tudore ! Salut, Tudore ! Noroc, Tudore !*)

TUDOR : Să trăiți și voi, copii ! (*Iși aprinde, cu mina teafără, o țigară. Pe geamlcă continuă să alunece umbre.*)

Tabloul 2

Spațiul directorului Calomfir. Calomfir, la birou, apasă o clapă.

CALOMFIR : Luiza, ce-avem astăzi ?

(Luiza vine din anticameră cu o listă.)

LUIZA : Astăzi avem ce-am avut ieri și ce vom avea și mâine.

CALOMFIR : Te-ascult. Dar scurt.

LUIZA : Cantina.

CALOMFIR *(tot timpul cu glas egal)* : Iarăși ?

LUIZA : Oamenii nu sint mulțumiți. Min-carea e proastă. Condiții neigienice. Vor să se spele pe mâini și n-au unde.

CALOMFIR : Altceva.

LUIZA : Telefonul.

CALOMFIR : Iarăși ?

LUIZA : Oamenii sint nemulțumiți. Vor să vorbească la telefon, dar acesta nu există. A fost un telefon public, dar a fost desființat. S-a considerat că n-avem destui vorbitori pe cap de telefon.

CALOMFIR : Altceva.

LUIZA : Florile.

CALOMFIR : Iarăși ?

LUIZA : Nu vor să ne dea „Regina nop-ții”. Pretind că e o floare reacționară. Propun „Ciuboțica cucului”. Trebuie semnătura ministrului.

CALOMFIR : Altceva.

LUIZA : Inginerul Giurgiu.

CALOMFIR : Iarăși ?

LUIZA : Complex al persecuției. Sindrom obsesiv : experiența.

CALOMFIR : Altceva.

LUIZA : Eleonora de la secția A1B2C3D4 E5 se mărită. Șeful ei, Tony Vrăbiescu, n-o lasă. El consideră că ea nu și-a terminat toate reperele.

CALOMFIR : Altceva.

LUIZA : Atît.

CALOMFIR : Mulțumesc, Luiza. Fă-mi o cafea.

LUIZA : Pavel, cafeaua îți face rău. Oana mi-a ordonat să-ți fac ceai. Ceai de găbenele.

CALOMFIR : Oana ordonă acasă, i-ajunge. Eludează-o în problema cafelei. Cred că exagerăm în problema apelative-lor.

LUIZA : Să nu-ți mai spun... Pavel ?

CALOMFIR : Ba da. Dacă am început, să mergem pînă la capăt. Dacă am cap să mergem pînă la început. Dă-mi-l pe Tony.

LUIZA : Numai să-l prind. *(Iese. Apare Giurgiu. Vrea să intre la Calomfir. Luiza îl oprește. Se luptă cu el. El insistă. Ea rezistă. În cele din urmă, strigă din toate puterile.)* Bine, Luiza, lasă... Mulțumesc.

CALOMFIR *(cu aceeași voce egală)* : Bine, Luiza, lasă... Mulțumesc. *(Giurgiu se eliberează și dă buzna.)* Iarăși ?

GIURGIU : Da, iarăși. Iarăși și mereu. De-asta sînteți plătit, ca să vă ocupați de subalterni, nu să vă mirați că vin prea des.

CALOMFIR : Mai scurt.

GIURGIU : Mai scurt decît atît nu se poate. Aprobați-mi experiența !

CALOMFIR : În problema experienței, nu pot să eludez C.O.M.-ul.

GIURGIU : Vorbe, vorbe, vorbe ! Mă băgați la C.O.M. special ca să aveți aco-perire. Să nu se spună că a fost ho-tărîrea unui singur om. Să se spună că a fost emanația tuturor. Veți aran-ja ploile, să nu-mi spuneți că nu ! Veți face presiuni asupra membrilor. Nu le veți da concedii, îi veți ame-nința cu diferite șicane, ca să voteze contra mea. Și, cine riscă un conce-diu la mare, pentru fantasmagoriile lui Miron Giurgiu ?

CALOMFIR : Nimeni. Eludează proble-ma riscurilor.

GIURGIU : Vedeți, vedeți ? V-a luat gura pe dinainte ! Nu-mi spuneți mie, cu-nosc tactica. Totdeauna se votează ce vreți dumneavoastră. Democrația, nu-mai în teorie, în practică, Dumnezeu cu mila...

CALOMFIR : Altceva.

GIURGIU : Nu vă convine. Nu vă con-vine ca tineretul să vină din urmă. Să facă lucruri mai noi, mai bune, mai trainice.

CALOMFIR : Mai scurt.

GIURGIU : Mai scurt decît atît nu se poate. Vă e frică. Vă e frică să nu dau foc iarăși la un banc de probe. Ca la București.

CALOMFIR : Bine zis, iarăși. Începem să ne înțelegem.

GIURGIU : Îmi purtați ranchiună pentru că vreau să mă reabilitez. Să mă în-torc la Institut cu fruntea sus. M-au încondeiat șefii mei. Aveți prejude-căți.

CALOMFIR : Eludează problema preju-decăților.

GIURGIU : Nu eludez nimic, înțelegeți, nimic. Pentru că este dreptul meu. Este dreptul meu să fac experiența. Sint sigur de reușită, sint absolut si-gur.

CALOMFIR : Sint sigur de absolut, sint absolut reușită.

LUIZA *(din anticameră)* : Eu sint abso-lut reușită !

GIURGIU *(care s-a aprins)* : Vă bateți joc de mine. Omul e în mîna dum-neavoastră un ...o... un nimic ...o ju-cărie. Să știți că eu ajung sus, sus de tot, în problema asta.

CALOMFIR : Eludează problema asta. *(Apasă o clapă.)* Luiza, dă-mi-l pe Tony.

LUIZA : Nu reușesc să-l prind. *(Aduce două cești de cafea. Una pentru Ca-lomfir și una pentru Giurgiu.)*

GIURGIU (*continuă perorația*): Vă e frică să nu vă pierdeți scaunul, de-asta vă e frică. Dar vă repet, de data asta sînt sigur de reușită. Sistemul e pus la punct. Obțin o economie de 50% ! Proiectul e senzațional ! Am schimbat sistemul de ungere și alte cîteva sisteme. Vom intra în producție de serie. Vom exporta și ne vom îmbogăți. Valuta va curge gîrlă, gîrlă... Vom primi felicitări. Și dumneavoastră veți primi felicitări. Toți vom primi felicitări. Poate veți fi avansat, poate nu, dar, oricum, veți primi felicitări. Vă repet, experiența, de data asta, reușește, numai aprobați-mi-o. Este experiența vieții mele, nu vă dați seama ? Trebuie s-o fac. Trebuie s-o fac, cu orice preț.

CALOMFIR : Mai pe scurt.

GIURGIU : Mai scurt decît atît nu se poate. Aprobați-mi experiența.

CALOMFIR : Nu pot să eludez C.O.M.-ul.

GIURGIU : Vă e frică. Nu vă convine. Nu vă convine ca tineretul să vină din urmă. Să facă lucruri mai bune, mai noi, mai trainice. Mă băgați la C.O.M. ca să se spună că a fost emanația tuturor. Dar nu-mi spuneți mie, cunosc tactica. Veți face presiuni, veți șicana membrii, nu le veți da concedii și recuperări. Totdeauna se votează ce vreți dumneavoastră. Democrația, numai în teorie, în practică, Dumnezeu cu mila.

CALOMFIR : Altceva.

(*Intuneric.*)

Tabloul 3

Spațiul inginerului Vrăbiescu.

Sînt trei oameni în acest spațiu. Unul mai în vîrstă, cam ursuz și ciufut, vorbește la telefon. E chiar Vrăbiescu. Mai tîrziu, va fuma acerb. Un al doilea lucrează la planșeta în perfectă stare de funcționare. Al treilea e Radu Arvințe, care spune bancuri. Cel de la planșeta în perfectă stare de funcționare — care e tînăr, foarte tînăr — ride pe înfundate.

VRĂBIESCU (*la telefon*) : De ce s-o las, măi Pavele, să se mărite, de ce s-o las ? Nu și-a făcut planul... N-a făcut nici jumate din repere. Măritiș, măritiș, dar cu reperatele făcute... Nici un concediu, nici o recuperare, pînă la victoria finală asupra reperelor... (*Închide telefonul.*)

ARVINTE : Tony, de ce nu lași fata să-și întemeieze un cămin fericit ? De ce ești obstrucționist ?

VRĂBIESCU : N-am recuperări. În ziua de azi, recuperările sînt scumpe. Și voi... ia terminați cu bancurile și apucați-vă de treabă ! Ați făcut aici un climat de bancuri.

ARVINTE : Sîntem în pauză.

TÎNĂRUL : Pauzele lungi și dese, cheia marilor succese.

VRĂBIESCU : Epoca asta v-a dat mină liberă, dar vă dă ea, viața, o palmă, n-aveți nici o grijă.

ARVINTE : Mie, nene ? ! Eu am funcție politică. Sînt secretar U.T.C.

VRĂBIESCU : Ești tînăr, ești foarte tînăr. Ai șanse mari de reușită sau de nereușită. Tineretul în blugi...

ARVINTE : Tony, iar ai făcut o depresiune. Din cauza lui Giurgiu, nu poți să suferi întreg tineretul. Ești caraghios.

VRĂBIESCU : E 'un climat de bancuri. N-ai nici o ședință la ora asta ?

ARVINTE : Nu. Între ședințe, mai și muncim, așa să știi, (*Către tînărul de la planșeta în perfectă stare de funcționare.*) Tema viitoarei ședințe : eficiența muncii, condiție de bază. Trebuie să iei cuvîntul.

TÎNĂRUL (*surprins*) : Eu ? ! Și ce să spun ?

ARVINTE : Îți faci autocritica. E un lucru bun.

TÎNĂRUL : Cum ? ! Stai bă, stai, că nu înțeleg ! Adică eu să iau cuvîntul și tot eu să mă autocritc ?

ARVINTE : Da. Ce găsești anormal ? Orice om civilizat se autocritcă. Uite, iei ca exemplu ziua de azi. Bunăoară, cum ai venit, o jumătate de oră ți-ai făcut cafeaua, altă jumătate de oră ai băut-o și-ai fumat țigări. Cu mine stai la taclale de două ore. Rîzi de bancurile mele. Ce părere ai ?

TÎNĂRUL : Da, dar tu le spui !...

ARVINTE : Ce dacă ? ! E pe cine rîde, nu pe cine le spune ! Peste o jumătate de oră, o să-mi spui că te duci la masă. Mai pierzi și-acolo o oră. Și-atunci, unde e eficiența ?

TÎNĂRUL : Păi, unde e, unde e ?

ARVINTE : Păi, nu e. În schimb, e loc pentru o autocritică severă. Să te vîd. Se-așteaptă mult de la tine. Și, dealtfel, e și în interesul tău. La sfîrșitul anului, te voi evidenția pentru competitivitate în ședințe.

TÎNĂRUL : Va trebui să fie o autocritică reușită, nu ?

ARVINTE : Absolut. Nu-ți ascund că ești în vederile noastre și pentru alte sarcini. Dacă te descurci bine...

TÎNĂRUL : Oh, am să mă străduiesc din răsputeri.

ARVINTE : Așa se începe. Te fac om, n-ai nici o grijă.

TÎNĂRUL (*topit*) : Oh, vreau, vreau foarte mult !

ARVINTE: Hai la masă. Au niște cîr-năciori olteneste, o nebunie! (*Ies a-mîndoi și intră Giurgiu. Are niște hîrtii în mînă, pe care i le prezintă lui Vrăbiescu spre semnare.*)

VRĂBIESCU (*cu un ton egal*): Un climat de hîrtii. Tineretul în blugi.

GIURGIU: Nu vă convine. Nu vă convine că tineretul vine din urmă. Nu vă convine să facă lucruri mai noi, mai bune, mai trainice.

VRĂBIESCU (*semnînd*): Ție, viața ți-a dat o palmă. Nu ți-ajunge? Sau ai nevoie de un climat de palme, ca să te trezești...

GIURGIU: Știu că îmi purtați cu toții pică. De cînd așteptați momentul ăsta, de cînd m-așteptați la cotitură!... Dumneata, mai ales! Pentru sancțiunea pe care ai luat-o din cauza mea și pentru beneficiul tăiat... Îți stau ca un nod în gît.

VRĂBIESCU: Complet greșit, complet eronat. Ești tînăr, ești foarte tînăr. Tineretul în blugi.

GIURGIU: Credeți că sînt un farseur. Că pozez în tînăr neînțeles. Că vreau să fac experiența asta, din teribilism, din spirit de frondă, asta credeți! Nu-mi spuneți mie, cunosc tactica.

VRĂBIESCU: Dacă C.O.M.-ul îți dă mină liberă...

GIURGIU (*exasperat*): C.O.M.-ul, iarăși C.O.M.-ul! Cum o să-mi dea C.O.M.-ul mină liberă, cînd C.O.M.-ul e făcut tot din dumneavoastră?! Eu am nevoie să-mi aprobați experiența, nu să-mi dați mină liberă. Să lăsați neprincipialitatea la o parte! Și prejudiciile!

VRĂBIESCU: Ești tînăr, ești foarte tînăr. Viața ți-a dat o palmă. Ai șanse mari de reușită sau de nereușită. Epoca asta e epoca recuperărilor.

GIURGIU: Dar eu n-am nevoie să fiu recuperat. Eu vreau să mă reabilitez singur. Numai lăsați-mă, asta e tot ce vă cer!

VRĂBIESCU: Complet greșit, complet eronat. Fă-ți alte repere, altfel te vei pierde în climat. Tineretul în blugi. (*A terminat de semnat și-i întinde hîrțiile. Are o privire vidă, de sticlă. Apare ArvinTE.*)

ARVINTE (*către Giurgiu*): Mergi? (*Cei doi ies. Mergînd.*) E-n stare să te mănînce cu fulgi cu tot. Seamănă cu moșul nostru de matematică, ți-aduci aminte? Așa e și Vrăbiescu, omul dracului. Ferește-te de el! Ascultă, o știi pe-aia cu pisica, șoarecele și măgarul? Nu?! Ah, e fantastică! Zice că o dată, fiind împreună, pisica, șoarecele și măgarul au început să-și facă confidențe. Și ce să vezi... (*Ies. Sună telefonul. Răspunde Vrăbiescu.*)

VRĂBIESCU (*la telefon*): Să se mărte?! Asta-i bună! De ce s-o las, măi To-

miță, de ce s-o las? Măcar tu ar trebui să înțelegi. N-a terminat reperele. Măritiș, măritiș, dar reperele sînt repere!... Nici un concediu, nici o recuperare, mai ales recuperare!, pînă la victoria definitivă, pe luna asta, asupra reperelor. (*Inchide telefonul. Fumează acerb. Întuneric.*)

Tabloul 4

Spațiul directorului Calomfir. Luiza și Calomfir ies și intră secretarul de partid, Toma. Se așază în locul lui Calomfir și deschide un ziar. Apare Giurgiu și se așază într-un fotoliu.

TOMA (*uitîndu-se în ziar*): Cunosc cazul tău. E un caz clasic.

GIURGIU: Care este părerea dumneavoastră?

TOMA (*tot timpul se uită în ziar*): O experiență nu e niciodată aceeași.

GIURGIU (*sărid de pe scaun*): Deci, mă sprijiniți! Dumneavoastră, ca secretar de partid, mă sprijiniți!

TOMA (*egal tot timpul*): Nu eu. C.O.M.-ul e însărcinat.

GIURGIU (*dezamăgit*): Și dumneavoastră mă expediati. Și dumneavoastră vă e frică.

TOMA: De ce mi-ar fi frică?

GIURGIU: De scandal. De explicații la alte niveluri. E doar aceeași experiență cu care, la București, am dat greș... am dat foc la un banc de probe.

TOMA: Fii mai explicit.

GIURGIU: Mai explicit decît atîta nu se poate. Vreau să fac experiența! Și dumneavoastră sînteți singurul care mă puteți sprijini. În documente scrie să sprijiniți noul.

TOMA: Nu eu. C.O.M.-ul e însărcinat.

GIURGIU (*exasperat*): Adică, eu vreau să repet o experiență care la Institut a produs pagube serioase, și vreți să spuneți că pe dumneavoastră nu vă interesează, și lăsați...

TOMA (*întreprindînd-l imperturbabil*): O experiență nu e niciodată aceeași.

GIURGIU (*continuuînd ca și cum nu l-a auzit*): ...C.O.M.-ul să se descurce cum o ști, atunci, la fața locului. Ca și cum nici usturoi n-ați mîncat, nici gura nu vă miroase!

TOMA: Fii mai explicit.

GIURGIU: Mai explicit decît atîta nu se poate. V-am spus, am reparat greșeala de la București. Acum, totul e în ordine, absolut totul. Am schimbat sistemul de ungere și alte cîteva sisteme. De data asta, reușesc, vă garantez că reușesc. Și vom cîștiga cu toții, va cîștiga țara!

TOMA: De ce mi-ar fi frică? E un caz clasic.

GIURGIU : Nu e un caz clasic. Nu e un caz clasic, să te retrogradeze în uzina pe care pînă mai ieri o controlai și căreia îi făceai rapoarte...

TOMA : ...rapoarte de diferite neglijențe.

GIURGIU : Dar dumneavoastră nu erați aici, pe vremea aceea. Nu v-au afectat rapoartele mele. N-aveți nici un motiv de ranchiună sau de neprincipialitate. Trebuie să mă ajutați. Trebuie să mă sprijiniți. Trebuie să învingem starea asta de neprincipialitate a oamenilor !

TOMA : De ce mi-ar fi frică ?

GIURGIU : Proiectul e bun, e senzațional. Reduc consumul cu 50%. Am schimbat sistemul de ungere și alte câteva sisteme. Începem producția de serie și ne îmbogățim. Valuta va curge gîrlă, gîrlă. *(Celălalt continuă să se uite în ziar.)* Ce vă uitați așa la mine ? Vi se pare că sînt nebun, că aiurez ?

TOMA *(ridicîndu-se și împăturind ziarul)*: Cunosce cazul tău. E un caz clasic. *(Iese. Giurgiu rămîne pe locul lui. Intră Luiza și Calomfir și-și reiau locurile.)*

GIURGIU *(continuă, aprins)*: Trebuie să învingem odată starea asta de neprincipialitate a oamenilor !

CALOMFIR *(apasă o clapă)*: Dă-mi-l pe Tony.

LUIZA : Chiar acum l-am prins.

CALOMFIR *(la telefon)*: Tony ? Eludează problema reperelor... Las-o pe Eleonora de la A1B2C3D4E5 să se mărite, las-o să-și urmeze cursul... Reperele n-au ce căuta în viața noastră, viața noastră n-are ce căuta în repere...

GIURGIU : Proiectul e bun, e senzațional ! Reduc consumul cu 50%, înțelegeți, 50% ! Am schimbat sistemul de ungere și alte câteva sisteme. Ne îmbogățim. Intrăm în producția de serie și ne îmbogățim ! O să exportăm. Valuta va curge gîrlă, gîrlă...

(Calomfir apasă o clapă.)

CALOMFIR : Dă-mi cantina.

LUIZA : Pofțiți cantina.

CALOMFIR : Cantina ? Azi vin să mă-nînc la voi... Cu încă 2000 de prieteni simandicoși... Vrem cu toți să ne spălăm pe miini. Cu bine. *(Închide.)*

GIURGIU : Nu mă credeți, nu-i așa ? Credeți că sînt nebun, că aiurez ?

CALOMFIR *(apasă clapa)*: Dă-mi Telefoanele.

LUIZA : Pofțiți Telefoanele.

CALOMFIR : Telefoanele ? Cîți vorbitori pe cap de telefon vă convin ?... De la unul în sus deveniți publice ? Atunci înseamnă că toate sînteți publice... Branșați-vă.

GIURGIU : Nu vă convine. Nu vă convine ca tineretul să vină din urmă. Să facă lucruri mai noi, mai bune, mai trainice.

CALOMFIR : Iarăși ? *(Apasă o clapă.)* Dă-mi sera.

LUIZA : Pofțiți sera.

CALOMFIR : Alo ? „Regina nopții“ ?... Stai liniștită, ți-am verificat dosarul, ești în regulă... „Ciubotica cucului“ degeaba se bate cu pumnii în piept, dumneata miroși mai frumos ca ea. E altceva, cu totul altceva. *(Închide.)*

GIURGIU : Vă bateți joc. Omul e în mîna dumneavoastră o... un... o jucărie... un nimic. Să știți că eu ajung cu problema asta sus, foarte sus.

CALOMFIR *(apasă clapa)*: Dă-mi-l pe Tony pe „scurt“. Mai pe scurt.

LUIZA : Îl aveți pe Tony mai pe scurt.

CALOMFIR *(la telefon)*: Tony ?... Iarăși... În problema reperelor, eludează-o pe Eleonora de la A1B2C3D4E5. Nu reperetele ne-au făcut pe noi, ci noi am fost făcuți prin repere. *(Închide. Luiza apasă o clapă.)*

LUIZA : Îți fac o cafea.

CALOMFIR : Cafeaua îmi face rău. Oana a ordonat să-mi faci ceai. Ceai de gălbenele.

LUIZA : Oana ordonă acasă, i-ajunge. Eludează-o în problema... în anumite probleme. Cred că exagerăm în problema apelativelor.

CALOMFIR : Să nu-ți mai spun Luiza ?

LUIZA : Ba da. Dacă-am început, să mergem pînă la capăt. Dacă am cap, să mergem pînă la început. *(Vine din anticameră cu două cești de cafea și le pune pe biroul lui Calomfir. Apoi ies împreună. Revine Toma, cu o carte roșie. Se așază pe scaunul lui Calomfir și soarbe o înghițitură de cafea.)*

GIURGIU *(continuînd perorația)*: Experiența trebuie să aibă loc. Trebuie să mă reabilitez. E șansa mea, nu vă dați seama ? Este experiența vieții mele. Aveți putere, faceți justiție !

TOMA : De cine mi-ar fi frică ?

GIURGIU : Păi tocmai că n-aveți de cine să vă fie frică ! Dacă și dumneavoastră vă e frică, atunci înseamnă că totul se duce de ripă.

TOMA : E un caz clasic.

GIURGIU : Vreți să vă spun eu adevărul ? Locul dumneavoastră nu e aici, ci la strung, de unde ați plecat.

TOMA : Fii mai explicit.

GIURGIU : N-aveți curaj. N-aveți curaj să-l înfrunțați pe Calomfir. Și, fără curaj, n-aveți ce căuta în funcția asta !

TOMA : Nu numai eu. Tot C.O.M.-ul e însărcinat cu curaj. O experiență nu e niciodată aceeași.

GIURGIU : Mereu aceeași placă. Nu vreți să mă ascultați. Vă faceți că nu înțelegeți, numai să scăpați de mine. Ei bine, n-o să scăpați. Să știți că eu știu să lupt. Și, dacă e nevoie, lupt prin orice mijloace.

TOMA : Cunosc cazul tău. E un caz clasic. *(Se ridică și iese. Reintră Calomfir și Luiza și-și reiau locurile. Calomfir apasă o clapă. Se face întuneric.)*

Tabloul 5

Spațiul portarului Tudor. Pe geamlicul gheretei, tot timpul lunecă umbre.

GIURGIU *(oferind pachetul de țigări)* : O țigară bună ?

TUDOR : Mulțam, eu nu schimb nici odată țigările.

GIURGIU *(soarbe o înghițitură de cafea)* : Aș vrea să am încăpăținarea dumitale, omule.

TUDOR : Dacă-ți trebuie, ia-o. Gratis. Deși pe mine m-a costat ceva. Ceva experiență de viață.

GIURGIU *(soarbe din cafea)* : Azi avem doar 50% năut. Progresăm. Ce-o să ne facem, când n-o să mai aibă deloc năut ? Ce-o să mai sperăm atunci ? Ce-o să ne mai dorim ? Vom fi niște blazați. Mai bine cu năut, îți spun eu... Ne ține interesul treaz. *(Mai soarbe o înghițitură.)* Te văd preocupat în ultimele zile...

TUDOR : Nu reușesc să-mi amintesc ce duceam în brațe...

GIURGIU : Iarăși visul acela ?

TUDOR : ...Mă plimbam printre strungurile și bancurile voastre de probe... Și duceam ceva în brațe... Încerc să-mi amintesc și nu pot... Mă obsedează...

GIURGIU : Poate duceai în brațe grenade... De pe vremea tinereții dumitale...

TUDOR : Nu... Era un vis actual. Trebuie să-mi amintesc. *(Trage puternic din țigară.)*

GIURGIU *(brusc)* : Omule, trebuie să mă ajuti !

TUDOR : Eu ? În ce fel ?

GIURGIU : Trebuie să intervii pentru mine. Am obosit să mă lupt și cu directorul, și cu secretarul de partid, și cu Vrăbiescu... cu fanaticul ăsta de Vrăbiescu. Nimeni nu mă ascultă, nimeni nu mă ia în seamă. Nu pot să mă bat cu ei, nu vorbim aceeași limbă. Toți sint porniți împotriva mea. Pe căi cinstite, nu-i pot convinge să-mi aprobe experiența. Dumneata mă poți ajuta. Ești prieten cu ei, cu toți. N-am înțeles cum, dar ești prieten cu toți, de la director pînă la ultimul angajat.

TUDOR : De unde ai dedus că sintem prieteni ?

GIURGIU : Vă spuneți pe numele mic. Asta te frapează de prima dată cînd intri aici.

TUDOR : ăsta nu e un motiv să fim prieteni. Uite, să-ți explic ce se-nîmplă aici...

GIURGIU *(întrerupîndu-l)* : Nu-mi mai explica nimic. M-ajuti, sau nu ? Sintem prieteni, sau nu ?

TUDOR *(suferind)* : Dar nu pot, Miroane-tată ! Tocmai asta e, din cauza acestor apelative, nu pot ! Cum să-ți explic, aici e vorba de altceva, noi nu sintem prieteni...

GIURGIU : Noi doi nu sintem prieteni ?

TUDOR : Ba noi, doi, da ! Dar, eu cu ceilalți... Nu sint neapărat prieten cu ei. Ne spunem pe nume, atîta tot. Poate nu înțelegi, pentru asta trebuie să-ți explic...

GIURGIU *(dezamăgit)* : Nu-mi mai explica... Am înțeles. De fapt, nici iu știu ce m-a făcut să... să deschid discutia asta. Iartă-mă.

TUDOR : Dar, Miroane-tată, n-ai înțeles nimic. Dă-mi voie să-ți explic !

GIURGIU : Omule, dă-mi mie voie să-ți explic ! Dumneata stai aici la poartă și vezi viața altfel. *(Pe geamlicul lunecă umbre, în ambele direcții.)* Lumea vine, lumea pleacă... Crezi că viața a rămas aceeași ca pe vremea tinereții dumitale... Ca pe vremea cînd luptați cu arma în mînă și nimeni nu putea să vă pună nici o pilă ca să învingeți... Crezi că, odată războiul terminat, lumea a devenit bună și iubitore ? Hm, cît de naiv ai rămas ! Dumneata stai aici la poartă, toată lumea te salută, cu toți ești prieten, toată lumea te iubește. Dar toată lumea te iubește pentru că nimeni nu vrea să-ți ia locul. Nimeni nu vrea să devină portar. Iartă-mă, dar adevărul e cîteodată hîd. Dumneata, însă, sint sigur, poți să-l suporti. Ai văzut la viața dumitale multe, mult mai hidoase... Da, omule, dumneata stai aici la poartă și ți-e bine. Dar înăuntru, să știi, înăuntru e altceva. Înăuntru e groapa cu lei. Înăuntru e infernul.

TUDOR *(disperat)* : Nu-i adevărat ! Altul e motivul ! Dar lasă-mă să vorbesc, pentru numele lui Dumnezeu !

GIURGIU : Nu vorbe îmi trebuie, ci fapte. Știi care e motivul. Dumneata ești făcut dintr-un aluat care nu se va strica niciodată. Aluatul luptătorilor din linia întâi. Dar știi, e imposibil să nu știi, pentru că ai trăit acele vremuri, că nu totdeauna cauzele drepte se impun pe căile cele mai drepte. *(Sculîndu-se în picioare.)* Eu voi face această experiență, ți-o promit ! *(Apare Radu Arvințe.)*

ARVINTE : Salut, Tudore ! *(Tudor nu răspunde. Este marcat de ceea ce i se întîmplă.)* Mergem ? *(Giurgiu iese hotărît, fără nici un cuvînt. Arvințe, în*

spatele lui.) O știi pe-aia cu găina, oaia și țințarul? Nu? Ah, e fantastică! Zice că, fiind împreună, găina, oaia și țințarul au început să spună bancuri. Ei, și unul dintre ei, nu se știe care... (Ies. Pe geamlăc alunecă umbre.)

O VOCE: 'neața, Tudore!

ALTĂ VOCE: Să trăiești, Tudore!

ALTĂ VOCE: Noroc, Tudore!

(Tudor nu răspunde. A rămas nemișcat. Intuneric.)

Tabloul 6

Spațiul inginerului Vrăbiescu. Nu e nimeni în acest spațiu, în afară de Giurgiu, care vorbește la telefon.

GIURGIU (la telefon): Oamenii sînt așa cum sînt, și dumneata știi asta!... La București te-am oprit să intervii, tocmai pentru că vreau să vin aici și să mă reabilitez prin propriile puteri... Nu pot să-ți dau un nume, toți sînt la fel... Trebuie la cineva care-i are pe toți în mină... Asta e situația... Tată, sînt absolut sigur de reușită. Trebuie să fac experiența asta, e vital pentru mine! Vezi ce poți face. Dar pînă la ședință, altfel sînt pierdut! (Intuneric.)

Tabloul 7

Spațiul directorului Calomfir

LUIZA (apasă o clapă): Ministrul, pe direct.

CALOMFIR: A aprobat „Regina nopții”...

LUIZA: Nu. Celălalt ministru.

CALOMFIR: A aprobat telefon public.

LUIZA: Nu. Celălalt ministru.

CALOMFIR: Celălalt ministru? ! Dă-mi-l.

(Ridică receptorul.) Alo... Bună ziua, tovarășe ministru... Eu sînt... Nimic deosebit... Mergem bine, din ce în ce mai bine... Giurgiu? Merge bine, din ce în ce mai bine... Apelativele? Merge bine, din ce în ce mai bine... Planul? Merge și el bine, din ce în ce mai bine... Giurgiu? Iarăși? Am înțeles ce vă interesează... Mergem cu toții bine, din ce în ce mai bine... Bună ziua, tovarășe ministru, din ce în ce mai bună ziua. (Inchide. Iese împreună cu Luiza. Intră Toma, care se așază în scaunul lui Calomfir. Sună telefonul.)

TOMA (ridică receptorul): Bună ziua, tovarășe secretar... Eu sînt... Nimic deosebit... Stăm bine, din ce în ce mai bine... Giurgiu? Stă bine, din ce în ce mai bine... Apelativele? Stau bine, din ce în ce mai bine... Planul?

Stă și el bine, din ce în ce mai bine... Giurgiu, un caz clasic, stă bine, din ce în ce mai bine... Am înțeles unde bateți... În concluzie, stăm bine cu toții, din ce în ce mai bine... Bună ziua, tovarășe secretar, din ce în ce mai bună ziua... (Inchide. Se scoală din scaunul lui Calomfir și se așază într-un fotoliu. Își aprinde o țigară. Intră Calomfir, care se așază în celălalt fotoliu. Relaxați.)

CALOMFIR: M-a sunat ministrul.

TOMA: Care ministru?

CALOMFIR: Celălalt ministru.

TOMA: Aha... De ce ne-ar fi frică?

CALOMFIR: În legătură cu Giurgiu.

TOMA: Și pe mine m-a sunat, de la Municipii. În aceeași legătură.

CALOMFIR: Ești în formă să conduci o ședință-model?

TOMA: O ședință-model nu e niciodată aceeași. Totuși, sînt în formă să o conduc.

CALOMFIR: Să bem, atunci!... Niște cafea. Luiza recuperează. O să ne ocupăm noi.

TOMA: De acord. Dar Oana? Ceaiul de gălbenele?

CALOMFIR: Le eludăm pe toate, în problema cafelei. (Intuneric.)

Tabloul 8

Spațiul directorului Calomfir. Ședință de C.O.M. în cel mai adevărat sens al cuvîntului. Sînt prezenți toți cei care vor vorbi mai jos, cit și cei care nu vor vorbi, adunați în jurul unei mese foarte rotunde — subliniem, foarte rotunde (și nu dreptunghiulare, cu latura mică, foarte mică, așa cum se mai întîmplă uneori, e-adevărat, rar, foarte rar). Fiecare are în față cite un dosar, în afară de Radu Arvinte.

TOMA: Ca de obicei, autorul este în mijlocul nostru, dar, tot ca de obicei, nu ne interesează persoana lui. Pavle... dacă ai ceva de spus în povestea asta...

CALOMFIR: Mda. Am citit proiectul cu mare atenție și fără prejudecăți. Cred că așa ați făcut și voi. Am o părere clară despre proiect și despre experiență, dar, ca de obicei, nu o voi dezvălui acum, ci o voi exprima prin vot, la sfîrșit. Toma, procedura obișnuită...

TOMA: Ca de obicei, avînd de-a face cu o chestiune pur științifică, nu vom dezbate asupra ei. Fiecare are o părere care a rezultat din studierea proiectului. Valoarea proiectului este singura care contează în aprobarea acestei experiențe. Nimic altceva. Repet, nimic altceva.

ARVINTE (*agitându-se*): Nu se poate, e un caz deosebit, trebuie să discutăm.

TOMA: Nu e deloc un caz deosebit.

ARVINTE: Ba este. Toată uzina știe despre el. Nu putem să trecem așa ușor... să ne eschivăm... Trebuie să facem lumină în acest caz!

O VOCE: Toma, lasă-l să vorbească.

ALTĂ VOCE: Da, da, lasă-l să vorbească!

TOMA: Sinteți de acord să renunțăm la procedura obișnuită? (*Toți ridică mâinile.*) Te-ascultăm, Radule.

ARVINTE (*se scoală în picioare*): Tovarăși, dragi tovarăși, dumneavoastră uitați omul care a făcut acest proiect. Păi să vă spun eu, tovarăși, care e adevărul. Tovarășul Giurgiu, aici de față, vrea să facă aceeași experiență care la București a eșuat lamentabil și s-a soldat cu foc! Or, stimați tovarăși, nu se poate așa ceva, nu se poate să ne lăsăm orbiți! Noi sintem chemați să gospodărim avutul țării, nu să-l păgubim. Nu ne putem bate joc, tovarăși! Până aici! Tovarășul Giurgiu a fost retrogradat în uzina noastră pentru fapta lui, și noi, în loc să-l punem la treabă să se recicleze, ce vrem să facem? Să-l lăsăm! Să-l lăsăm să repete experiența! E prea de tot, tovarăși. După ce ne-a beștelit cum a vrut pe la centrală și pe la minister, după ce am fost sancționați cu suspendarea beneficiului din cauza rapoartelor sale, după ce am fost scuturați pe la toate nivelurile, de ne-au mers fulgii, noi n-am găsit altă răsplată pentru el decât să-l lăsăm să-și facă mendrele și să se reabiliteze! Dar ce sintem noi, tovarăși, dragi tovarăși, societate de binefacere, școală de corecție, cămin de reeducare, ca să reabilităm pe toți... ratații, pe toți... pierde-vară!? (*Se aprinde, în timp ce membrii se uită consternați unii la alții. Giurgiu își păstrează calmul.*) Eu îl cunosc, tovarăși, dragi tovarăși, pe tovarășul Giurgiu, încă din facultate, și vă pot dezvălui multe tare ale acestui om. De pe atunci umbla cu fel de fel de tertipuri ca să schimbe ordinea firească a lucrurilor, să facă și să dreagă... Era un nemulțumit. Azi îl lăsăm să schimbe un sistem de ungere, miine, cine știe ce-o să vrea să mai schimbe... Trebuie să fim atenți, tovarăși, dragi tovarăși, cu lucrurile acestea nu ne putem juca! Eu am fost coleg cu el, îi știu bine dedesubturile. El mi-a spus că e un nemulțumit, el, cu gura lui, credea c-am să uit... Or, dragi tovarăși, nouă nu ne trebuie nemulțumiți. (*Un hohot de ris general îi acoperă cuvintele.*) N-avem nevoie de nemulțumiți.

O VOCE: Tomiță. dă-l afară.

ALTĂ VOCE: Așa e, dă-l afară, ne strică firma.

ALTĂ VOCE: Lăsați-l, că ne mai distrează! Ia mai zi-i, Radule!

TOMA: Radule, tu ai citit proiectul?

ARVINTE: Care proiect?

TOMA: Proiectul experienței.

ARVINTE (*în vădită dificultate*): Nu...

Dar nu despre proiect e vorba aici, ci despre antecedentele tovarășului Giurgiu.

TOMA: Nu ne interesează antecedentele tovarășului Giurgiu. N-ai citit proiectul, nu ești în temă, nu participi la vot!

ARVINTE: Dar nu înțelegeți că Giurgiu e un farseur, că vrea să se întorcă la București pe spinarea noastră?! Eu am venit aici, în orașul ăsta mic și... și îmi mănânc tinerețea, și el vrea să se întorcă în Capitală! Nu vedeți că vrea să ne păcălească?!

TOMA: Nu ne interesează persoana lui Miron Giurgiu. Ce părere ai despre proiectul experienței?

ARVINTE (*disperat*): Dar, tovarăși, stimați tovarăși, partidul ne învață că omul este principalul...

O VOCE (*întrerupându-l*): Știm ce ne învață partidul. Mai puțină vorbă, mai multă faptă. Ai citit proiectul? (*ArvinTE înghite în sec. Hohot de ris.*)

ARVINTE: Să știți că eu am să anunț cum s-a desfășurat această ședință. (*Alt hohot de ris.*)

TOMA: Nu e nevoie, se știe!

ARVINTE: Am să fac un raport! O să vă pară rău, o să vedeți, o să vă pară rău!

TOMA: Ai citit proiectul? (*Hohot de ris. ArvinTE iese furios.*)

TOMA: Să revenim. Procedura fiind spartă, dacă cineva mai are ceva de spus? Tony...

VRĂBIESCU: Experiența va eșua. (*Toate capetele se întorc spre el.*) În argumentația proiectului se spune că experiența va reuși sută la sută. Complet eronat. Complet greșit. Proiectul e bun, dar experiența va eșua. Deci, nu sînt de acord cu experiența asta. Mai precis, nu sînt de acord numai cu experiența asta. Vedeți voi... Reușita nu se planifică. Reușita se estimează. Reușita apare. Reușita survine. Nu o singură experiență trebuie să aprobăm noi aici, ci un climat de experiențe. Autorul se bate cu pumnii în piept că va reuși experiența. Dar autorul e tînăr, e foarte tînăr. Tineretul în blugi. Va mai avea nevoie nu de una, nu de două, ci de o sută... sau de două sute de experiențe... nu știu exact cite... pînă va pune la punct sistemul. Repet, nu o experiență, ci un climat de experiențe, asta trebuie să aprobăm noi acum! Altfel, viața ne va da o palmă. Să-i dăm mină liberă.

Tomiță, în procesul verbal scrie așa :
dacă să se dea sau nu mină liberă
tînărului Giurgiu să pună la punct
sistemul. Asta votăm noi acum. Altfel,
ne-am adunat degeaba. *(Cîteva clipe
de tăcere.)*

TOMA : Pavel, vrei să spui ceva ?

CALOMFIR : Nu.

TOMA : Să votăm. *(Intuneric.)*

Tabloul 9

Spațiul portarului Tudor.

*Umbre lunecă pe geamlicul gheretei.
Cîteva clipe, Giurgiu și Tudor fumează
în tăcere. Giurgiu pare marcat de tot ce
i se întîmplă.*

GIURGIU : Omule, ce se întîmplă aici ?
Nu mai înțeleg nimic.

TUDOR *(cu un zîmbet hîtru în colțul gu-
rii)* : Ai observat că se întîmplă ceva ?
Să anunțăm organele competente.

GIURGIU : Omule, lasă gluma.

TUDOR : Ei bine, ce se întîmplă ?

GIURGIU : Mă simt ca un străin. Tot
timpul sint în 'contratimp. E ceva ciu-
dat... Oamenii sint ciudați... Nu-i re-
cunosc... *(Își cuprinde capul în mîini.)*
Cred c-am făcut un șoc. *(Tudor iz-
bucnește în ris. Rîde mult, nestăpînit.
Giurgiu, buimac, tace.)*

TUDOR *(revenindu-și)* : Așadar, omule,
vrei să știi ce se-ntîmplă aici... Și, dacă
se întîmplă ceva anormal, să anunțăm
organele competente. N-ai nici o grijă,
organele competente știu ce se în-
tîmplă aici. Am vrut să-ți explic mai
de mult, dar nu m-ai lăsat. A trebuit
să trăiești experiența acestei ședințe
de C.O.M. ca să-ți vii în fire... Mai
bine mai tirziu, decît niciodată. Ei bi-
ne, omule, aici se petrece... o experien-
ță. *(Privire nevoiașă a celuiilalt)* Da,
Miroane-tată, o experiență. Experien-
ța apelativelor.

GIURGIU *(incercînd să asimileze)* : Ex-
periența apelativelor ?

TUDOR : Cine se angajează aici, trebuie
să știe două lucruri : meserie și încă
ceva... Anume, prenumele tuturor oa-
menilor din fabrică, de la director la
portar. E o condiție foarte importan-
tă : condiția apelativelor. Fără ea, fa-
brica nu angajează. *(Face un gest larg,
concluziv)*. Experiența apelativelor...

GIURGIU *(cu o voce care nu mai e a
lui)* : Asta era, deci !... *(Pauză.)* Sint
mai deștept cu zece ani, după ședința
asta... Cum de nu mi-am dat seama ?

TUDOR : Eras ocupat. Eras ocupat să
scapi din pinza perfidă care te cu-
prindea încet-încet, și pe care de fapt
o țeseai singur. Au existat, adunate
toate grămadă și îndreptate împotri-
va ta, și tactica așteptării la cotitură,
și interese personale meschine, și po-

litica obstrucționării tineretului, și oa-
meni ostili promovării noului, și in-
vidie, și prejudecăți, și egoism, și
inertie. Dar acum ești conștient că
toate au existat doar în inchipuirea
ta. Mai precis, ai venit cu ele în va-
liză. Le-ai descărcat și le-ai luat di-
rect în circă... Și le-ai dus... Le-ai dus
tot timpul... Ai fost pradă propriei
tale inchipuiri... *(Intră directorul Ca-
lomfir.)*

CALOMFIR : Bună dimineața, Tudore !

TUDOR : Bună dimineața, Pavel ! *(Își
string mîna.)*

CALOMFIR *(către Giurgiu)* : Bună dimi-
neața.

GIURGIU *(sculîndu-se în picioare, cu
respect)* : Bună dimineața, tovarășe
director.

CALOMFIR *(intorcîndu-se către Tudor)* :
Ei, ce mai veste-poveste de la Tînta-
va ?

TUDOR : S-au copt strugurii.

CALOMFIR : Așa, deci... S-au copt stru-
gurii. Era și vremea, dealtfel. Noi, ca-
re am mîncat atîta aguridă, parc-am
avea poftă și de ceva struguri, nu
crezi, Tudore ?

TUDOR : Ba da, Pavele. De mult ducem
în noi pofta asta. Noi, românii, așa ne
naștem, cu pofta de struguri în noi.

CALOMFIR *(se întoarce către Giurgiu)* :
Să treci pe la mine. Să stabilim date-
le concrete, să dezafectăm un banc de
probe, să-ți alegi oamenii... Apucă-te
de treabă. Timpul n-așteaptă.

GIURGIU *(cu respect)* : Da, tovarășe di-
rector.

CALOMFIR : Perfect. Te-aștept. *(Dă să
iasă. Se întoarce.)* Ah, poți să-mi spui
Pavel... E mai scurt. Și mai simplu...
*(Mai întîrzie o clipă, rotîndu-și pri-
virea prin gheretă, apoi iese. Cîteva
clipe de tăcere. Giurgiu, în picioare,
privește în gol. Intuneric.)*

★

Spațiul directorului Calomfir.

Calomfir intră și apasă o clapă.

CALOMFIR : Luiza, ce-avem astăzi ?

LUIZA *(din anticameră)* : Astăzi avem
ce-am avut și ieri și ce vom avea
și mîine.

CALOMFIR : Iarăși, frate ?

(Intuneric.)

★

Spațiul portarului Tudor.

*Îi regăsim pe cei doi exact în aceeași
poziție.*

GIURGIU *(hotărîndu-se brusc)* : Am ple-
cat.

TUDOR : Mai stai. Nu ți-ai băut cafeaua.
Mai e pînă la începerea programului.
(Giurgiu rămîne în aceeași poziție.)
Știi ce duceam în brațe ? Mî-am amin-
tit. Paie... O grămadă de paie uscate...

GIURGIU : Era un vis, nu erau paie...
TUDOR : Am umblat mult prin uzină.
Printre strungurile voastre și printre bancurile voastre de probe. „Dar ce faci, măi omule, în mijlocul uzinei, cu paiele-astea ? Unde le duci ?” Nu m-a întrebat nimeni. Nu s-a mirat nimeni. Nu m-a întrebat nimeni. (Pauză. Pauză lungă.)

GIURGIU (un pas spre ieșire) : Am plecat.

TUDOR : Mai stai... Cafeaua e naturală, am făcut-o special pentru tine.

GIURGIU : Am treabă, Tudore. Mă duc la Pavel... Trebuie să dezafectăm... Mi s-a aprobat un climat de experiențe, ca să pun la punct sistemul.

TUDOR : Ai tot timpul să pui la punct sistemul. Mai stai o clipă cu mine...

GIURGIU : Nu pot. M-așteaptă și Tony...

TUDOR : Tony Vrăbiescu... Fanaticul Tony Vrăbiescu...

GIURGIU : Trebuie să discutăm, să vedem... Voi face un set de experiențe, înțelegi, nu una, ci un set de experiențe ! Vezi bine, am treabă !

TUDOR : Mai stai o clipă cu mine... E adevărat, în afară de cafea, n-am ce să-ți ofer... decît o vorbă sinceră, în afara oricărei experiențe...

GIURGIU (se trage spre ușă) : Lasă-mă, Tudore. Am treabă. Trebuie să dezafectez, să-mi aleg oamenii. Am de făcut un set de experiențe, înțelegi, un set de experiențe ! Lasă-mă !

TUDOR : Miroane-băiete, și eu sînt prins în experiența apelativelor... N-am avut ce face... Nu-i așa, însă, că tu, venind aici, nu făceai nici o experiență ? Intrînd aici, la mine în gheretă, și bind

cafeaua, și discutînd, nu-i așa că nu făceai nici o experiență ? Nu-i așa că, spunîndu-mi pe numele mic, nu făceai nici o experiență, ci chiar așa era ?

GIURGIU (expeditiv) : Da, sigur, Tudore. Dar acum am treabă. Trebuie să discut cu Pavel, și cu Tony, și cu Toma...

Am treabă, trebuie să fac experiențele. Trebuie să pun la punct sistemul.

TUDOR (apucîndu-l de braț) : Mai stai o clipă, îți mai fac o cafea.

GIURGIU : Nu pot, Tudore. Lasă-mă. (Se smulge ușor brutal, eliberîndu-se de o încărcătură care-l deranja.) Am treabă. Cu Tony, cu Pavel, cu Toma. Niște oameni extraordinari. Care m-aujută să-mi fac experiența. Nici nu știam că-mi sînt prieteni. Am fost un prost.

TUDOR : Nu sînteți prieteni. E doar o experiență. Experiența apelativelor...

GIURGIU : Ba nu. Sînt prietenii mei ! Lasă-mă. M-așteaptă experiențele. Un set, înțelegi, un set întreg ! (Febril.) Mai ai țigări ? Poftim... ține ! (Îi pune cîteva țigări pe masă, apoi îi lasă tot pachetul.) Am plecat. Salut, Tudore. (Iese rapid. Cîteva clipe de tăcere. Pe geamlîc lunecă umbre.)

O VOCE : 'neastă, Tudore !

ALTĂ VOCE : Salut, Tudore !

ALTĂ VOCE : Să trăiești, Tudore !

(Bătrînul nu răspunde. Se îndreaptă către masă, ușor girbovit, cu mîna lipită de sold. Caută într-un sertar și scoate o țigară dintr-un pachet de „Mărășești”. O rulează apăsînt între degete. Soneria ceasului țîpă prelung.)

S F Î R Ș I T

(Continuare de la p. 55)

tuațiilor posibile, imaginate de norocosul scriitor. Teza comediei — dragostea nu se poate susține artificial — atît de frecventă în teatrul epocii (în teatrul tuturor timpurilor, dealtfel), este un prilej, pentru umoristul jovial, să toarne în replică cinismul inteligent al unor atente observații sociale. Critica lumii avute este implicită, indiscreția cu care dramaturgul privește prin ușile larg deschise ale somptuosului apartament are hazul intrusului spiritual, care observă totul.

Între 1921 și 1940, piesele lui Minulescu s-au bucurat de distribuții prestigioase (Aristide Demetriade, Ion Livescu, Ion Moțun, Marioara Voiculescu, N. Bălățeanu, Ion Sîrbul etc.), de regizori eminenți, ca Paul Gusty.

Comediile Lulu Poppescu, *Allegro ma non troppo*, *Amantul anonim*, *Porumbița*

fără aripi etc. (în seria de *Opere*, II, 1976, Emil Manu a început tipărirea integrală a dramaturgiei), chiar dacă arată, la o lectură atentă, intrigă lineară și caractere neadincite psihologic, rețin, totuși, atenția, prin dialogul plin de „capcane” verbale, în care trăiește spiritul boem. Minulescu a scris o dramaturgie „de salon” sui-generis, în care salonul e urcat, burlesc, la mansardă, loc al desfătării artiștilor eternizați de Henri Murger — aceiași pretutindeni, în vremea cînd se clamau îndemnuri-manifest, pentru blamarea celor lipsiți de ideal : „Veniți, să vă aprind în suflet lumina stinselor făclii / Și-n versuri, fantasmagoria și vraja noilor magii ! / Iar cînturile voastre — / Cînturi cu care azi cerșiți o pîine — / Să le-nclinăm cu strălucirea aureolelor de mîine !”



Integrala Shakespeare

Printre recente inițiative culturale ale Televiziunii, sint de semnalat : integrala filmelor după opera comedio-grafică a lui I.L. Caragiale, atestind viabilitatea atitor spectacole, unele uitate sau necunoscute tinerelor generații ; de asemenea, serialul de istoria teatrului românesc, cu rost documentar și didactic, care readuce în conștiința publicului valori ale școlii românești de teatru.

Salutară este și achiziționarea întregii opere dramatice shakespeareene, montată de regizori și actori englezi de renume, sub egida B.B.C., eveniment de importanță universală. Televiziunea noastră face, astfel, oamenilor de cultură, tuturor telespectatorilor, un serviciu deosebit.

Avem plăcuta îndatorire să înregistrăm acest eveniment, cu atenția cuvenită, și să acordăm, chiar și când spectacolele vor fi mai puțin concludente pentru operă, spațiul necesar comentariilor.

1 CUM VĂ PLACE

Societatea comică din *Cum vă place* se adună în pădurea Ardenilor, loc de eliberare de serviciile sociale, așa cum îl cîntă un personaj (Amiens) :

„Acel ce nu țintește la rang mare / Și îndrăgește soarele senin, / Iar cînd îi cere burta de mîncare / Se mulțumește cu puțin — / Să-și poarte-ntr-ai ci pașii săi, / Căci n-are deloc a se teme / De ochii vrăjmașilor răi, / Ci doar de năprasnica vreme“.

Dar pădurea este și un loc de vrajă, în care cupluri de îndrăgostiți se leagă sub blinda oblăduire a zeului Hymeneu. Zeul apare de-abia în finalul piesei, cînd va binecuvînta perechile, urîndu-le protagoniștilor cam ce se poate bănuși că vor trăi, în conformitate cu firea lor. Însă puterea lui persistă, căci, iată. Orlando scrijelește versuri de iubire în scoarța copacilor, închinîndu-le iubitei sale Rosalinda, și e în stare să se îndrăgostească din nou, de travestiul ei, Ganymede, cînd acesta o joacă pe cea adevărată.

Pădurea este și un loc al iluziilor și pasiunilor neîmpărțășite, tocmai pentru că sint născute de aparențe. Rosalinda îl iubește pe Orlando, dar Ganymede trebuie să joace o Rosalindă plină de țîfne,

pentru a pune la încercare tăria iubirii partenerului. În travesti fizic, ea joacă și într-un travesti moral, căci Rosalinda jucată este atît de feminin-capricioasă în dragoste, că pînă și prietena ei, Celia, se revoltă. Orlando participă la joc cu o seriozitate și o pornire care îl fac, în unele clipe, să uite de Rosalinda cea absentă și să se împace cu aceea plină de capricii. O păstoriță îl dorește și ea pe Ganymede, alungîndu-l pe păstorul care o iubește. Bogat, acest argument al travestiului Rosalindei, pentru a demonstra că dragostea e născută și se nutrește din aparențe...

Toți acești oameni liberi de orice servituți, în afară de cele față de natură, nutresc o profundă vocație de a se înrobi prin iubire. Motivația este pur psihologică sau (după Shakespeare) nu e o chestiune de soartă, ci de fire. Stă în firea omului să se îndrăgostească de pieritor, fragmentar sau derizoriu. Rosalinda știe bine acest lucru. O dată îi spune păstoriței Phebe, iubită de Silvius : „El s-a îndrăgostit de ifosele tale și tu te-ai îndrăgostit de furia mea“. Experiența pe care o face cu Orlando e nutrită de aceeași convingere că pasiunea e oarbă, deoarece nu are o motivație reală și nici un obiect determinat rațional. Jocul de-a femeia capricioasă e, astfel, îndrituit. Ea crede că poate lecui de dragoste printr-un comportament contradictoriu : „Ca un băiat cu toane, ciudat și nestatornic, mă prefăceam că sint cînd tristă, cînd dornică de alintări, cînd năzuroasă și cînd tandră, aspidă, neînțeleasă, mîndră sau ușuratică, naivă, copilăroasă, schimbătoare, înlăcrimată, veselă — cite ceva din fiecare, însă nimic adînc și-adevărat, cum se poartă de obicei mai toți băieții și mai toate fetele. Îi arătăm ba dragoste, ba ură, ba îl chemam, ba îl izgoneam, ba îl doream cu lacrimi, ba-l luam peste picior, pînă l-am năucit de tot : din nebun de dragoste a ajuns nebun de-a binelea și blestemînd întreaga lume s-a dus să-mbrace straie de călugăr“.

„Cu mine ai da greș“ — îi răspunde Orlando, ceea ce și dovedește, confirmînd subiectivismul pasiunii sale.

Bufonul Tocilă este și el convins că pasiunile sint subiective, facultatea ce le generează fiind imaginația. El asimilează dragostea, poeziei : „...adevărata poezie e aproape pe de-a-ntregu-nchipuită, și, cum îndrăgostiților le place poezia, s-ar putea spune, ținînd seama de jurămintele lor poetice, că sint doar în închipuirea lor îndrăgostiți“.

Într-o stare sufletească vecină cu exasperarea, Rosalinda recunoaște și ea, într-un limbaj mitologic, că e cuprinsă de chinurile dulci ale lui Eros : „Numai blestematul bastard al Venerei, cel care s-a născut din gînd și zămislit a fost dintr-o nebunească pornire, pruncul viclean

și orb ce-nșală ochii tuturor, pentru că el n-are ochi să vadă, numai el s-ar pricepe să-ți spună cit de îndrăgostită sint”.

Dragostea este o stare psihică de exaltare prin care obiectul pasiunii este înfrumusețat de cel îndrăgostit.

„...Ea nu-n oglindă, / Ci-n ochii tăi se vede mai frumoasă / Decît aieva o arată chipul“ — îi va spune, tot Rosalinda, păstorului Silvius.

Phebe, păstorița, acceptă chiar iubirea neîmpărtășită, numai să-l aibă în preajmă pe cel îndrăgît : „Flăcăule frumos. De m-ai mustra / Un an întreg, și tot mi-ar fi mai bine / Decît să mă iubească omul ăsta !“

Phebe se îndrăgostește tot de aparențe. Așadar, oamenii nu se iubesc pentru calitățile lor morale. Doar ceea ce formează sau întreține iluzia este prețuit în dragoste : cuvintele frumoase, ținuta fizică, în fine, tot ce se oferă simțurilor. Dragostea pare a fi un sentiment estetic prin care obiectul este evaluat în interdependența însușirilor sale, care-l formează nu ca o unitate morală, ci ca o unicitate biologică, aș zice ; defectele și calitățile fizice sau morale sînt părți ale unui portret unitar animat de forță vitală : „E cam obraznic. Dar vorbește bine. / Ei și ! Ce-mi pasă mie ? Nu e rău / Cînd sună bine vorba la ureche. / E frumușel. Dar nu e rupt din soare. / Și-i încrezut grozav. Da-i șade bine. / Va fi bărbat întreg. E-mbujoirat / Și fraged la obraz. Iar mai degrabă / Ca limba-i ascuțită ce rănea, / Te lecuia privirea. Nu-i înalt, / Dar pentru vîrsta lui e tocmai bine“.

Toate acestea se rostesc în situații dramatice extrem de convenționale. De fapt, convenția este folosită pînă la a friza parodia ; *Cum vă place* parodiază pastorelele la modă pe acea vreme. Rosalinda are despre îndrăgostit o imagine conformă cu gustul publicului, contrazisă de înfățișarea lui Orlando : „Fața suptă — ceea ce nu e cazul. Ochii încercănați, adînciți în orbite — nici urmă de așa ceva. Suflet posac, închis — nu se prea vede. Barba crescută-n neorînduială, ceea ce iarăși nu se zărește. Dar în privința asta te iert, căci barba dumitale pare să fie a unui frate mai tînăr. Apoi ar trebui să-ți atîrne ciorapii, să ai mîneca descusută, ghețele scilciate, pălăria pleoștită, pantaloni roși în genunchi, în sfîrșit, întreaga îmbrăcăminte ar trebui să dovedească, prin neorînduiala ei, că ești cu desăvîrșire deznădăjduit. Dumneata însă, după grija pe care o pui în veșminte, pari mai degrabă îndrăgostit de propria-ți făptură decît de altceva“.

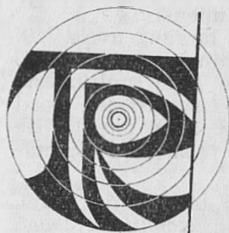
Shakespeare este un umorist care critică pastorală creator, realizînd o capodoperă a genului ; făcînd ca sub stratul

ludic, spectatorul să poată afla adevăruri cît mai profunde ale firii omenești.

Tocmai convenționalitatea piesei nu a respectat-o regizorul Basil Coleman. Locul unde se petrece acțiunea este o pădure concretă. Aceasta scade mult din efectul ludic al piesei, pe de o parte ; pe de alta — dacă actorii n-ar fi rostit replicile cu atîta acuratețe — s-ar fi riscat pierderea semnificațiilor. Helen Mirren în Rosalinda este punctul de atracție al întregului spectacol. Actrița a înțeles semnificația ludică a travestiului, anulîndu-l printr-o mai marcată feminitate.

Partenerul său, Brian Stirner, a făcut din Orlando un îndrăgostit cuprins de febricitate și năuceală, așa cum ne apare, uneori, și personajul, însă rolul său rămîne mai complex. Ceilalți actori nu au strălucit. Șters a fost jocul lui Richard Pasco în Jacques Melancolicul — personaj bogat, cu pondere în economia piesei, avînd rol de contrast cu societatea comică. Ne rămîne să prețuim faptul că textul ne-a fost redat integral, fără nici o omisiune, observabilă, cel puțin, în recitări, și cu o dicție excelentă, dar cu rezerva că regizorul, respectînd litera, a lăsat o undă de nesatisfacție în privința spiritului textului. Cadrul natural rămîne străin și inadecvat teatrului Renașterii. Este vorba de a înțelege un stil ; să ne amintim numai că în pictura vremii natura avea doar un rol pur ambiental și era foarte stilizată, dramele sau comediile omului ocupînd primul plan.

Constantin RADU-MARIA



Inițiative
remarcabile

Din programul, destul de bogat în premiere, difuzat în ultima lună de emisiunea de teatru radiofonic, ne vom opri la două spectacole ce reprezintă nu doar notabile realizări în sine, ci inițiative cu o semnificație mai amplă.

Deosebită ni s-a părut ideea de a alcătui *Biografia Teatrului „Mihai Eminescu“ din Botoșani*, căreia i se vor adăuga, nu ne îndoim, și alte astfel de medalioane, menite să furnizeze o informație culturală bogată, să impună atenției generale instituții artistice cunoscute doar unui cerc restrîns de spectatori, scene care au

nu numai o tradiție, ci și realizări actuale ce merită să fie cunoscute, discutate.

Scenariul emisiunii, semnat de Dumitru Ignat, alătură pagini din vechi documente unor puncte de vedere susținute de istorici și critici de teatru, unor mărturii ale actorilor, unor gânduri exprimate de oameni de cultură și de artă originari de pe meleagurile botoșănene; materialul ar mai fi necesitat unele finisări, o mai atentă articulare, dar formula este viabilă. Unui asemenea tip de emisiune (regia artistică, Constantin Dinischiotu) i se mai cere, de asemenea, un ton unitar, astfel ca modul de rostire al actorilor (tentați să dea „puls” de dialog teatral și lecturii unui text de istorie) să nu distoneze cu modul de rostire al celorlalți invitați. Multe sînt, desigur, detaliile asupra cărora trebuie să se mai zăbovească, dar important ni se pare să consemnăm inițiativa.

Cel de-al doilea spectacol este *Rîta-Crăița* de Gala Galaction, în adaptarea radiofonică semnată de Marina Spalas

și în regia lui Constantin Dinischiotu. Ne jucată vreodată pe scenele noastre, textul lui Galaction vădește încă, la cîteva decenii după ce a fost scris, o cuceritoare prospețime, interesează prin linia simplă, împede a construcției dramatice, prin finețea conturului dat personajelor, prin limba vorbită de acestea, prin poezia discretă, adesea desuetă, desigur, dar nu perimată, negolită de sensuri și frumuseți. Poate că pe scena unui teatru piesa nu ne-ar reține cu prea mare autoritate atenția, dar radioul reușește să-i restituie farmecul delicat, lipsit de ostentație, care îi este propriu.

Este momentul să observăm încă o dată, și în legătură cu acest text, efortul constant, de autentică substanță culturală, pe care emisiunea de teatru radiofonic îl investește în cercetarea și valorificarea unor pagini mai puțin cunoscute ale dramaturgiei noastre naționale, și să dăm acestei meritorii preocupări aprecierea ce i se cuvine.

Cristina DUMITRESCU

In memoriam

Cazimir Tănase

...A pornit — într-un destin de continuu pelerin — din Tulcea, la 27 decembrie 1921. Sfirșitul prematur, nedrept, l-a găsit în alt capăt de țară, la Satu Mare, cu cîteva zile înainte de a-și sărbători a 59-a aniversare; l-a găsit pe scena Teatrului de Nord, în seara de 22 decembrie 1980, în timpul spectacolului cu *A treia țeară* de Marin Sorescu. Un destin, o vocație se întrerupeau brusc, consumate de o flacără înaltă pînă la ultima secundă...

Și încheiase studiile de actorie la clasa celebrului Mihai Popescu, în 1949. Dar, la acea dată, Cazimir Tănase era un actor afirmat; jucase la „Odeon”, în 1946, în regia lui Liviu Ciulei, Visul unei nopți de vară, iar în 1948, la Teatrul Național, în Fundătura de Priestley. Firea lui neliniștită, căutătoare, mereu îndreptată spre altă țară, sortită să nu-și afle niciodată limanul, l-a îndemnat să plece însă din București. A onorat cu munca și cu arta sa teatrele din Sibiu, Baia Mare, Turda, Tirgu Mureș, Botoșani, Naționalele din Cluj-Napoca și Iași. A jucat — între atîtea altele — în piese de Baranga (Pentru fericirea poporului), Lovinescu (Lumina de la Ulmi), Sebastian (Bucșan, din Ultima oră — distincție la „Prima decadă a dramaturgiei originale”), G. M. Zamfirescu (Vulpașin din Domnișoara Nastasia), Schiller (Intrigă și iubire), Arthur Miller (Moartea unui comis-voiajor), Shakespeare (Claudius din Hamlet), R. Nash (Omul care aduce ploaia), Dürrenmatt (Fizicienii), Tennessee Williams (Orfeu în infern), Gorki (Baronul din Azilul de noapte). În 1970 s-a reîntîlnit, la Baia Mare, cu primul său regizor, Liviu Ciulei, sub bagheta căruia a realizat o creație memorabilă în Goya, personajul principal din *Somnul rațiunii* de A. B. Vallejo. Dealtfel, întîlnirile cu marii noștri regizori nu l-au ocolit, căci a lucrat, de-a lungul anilor, cu Ion Șahighian, Marietta Sadova, V. I. Popa, Radu Stanca, Gheorghe Harag...

Filmul l-a folosit prea puțin, în raport cu marea sa capacitate de interiorizare, cu expresivitatea deosebită a chipului său. Totuși, Hagienuș din Bietul Ioanide (regia Dan Pița) și rolul titular din *Omul în loden* (regia Nicolae Mărgineanu) au dat ceva din măsura întregă a ceea ce ar fi putut fi interpretul de film Cazimir Tănase.

...S-a stins — întimplare sacră în teatru! — între două roluri. Căci, în *A treia țeară*, juca și personajul Orb, și cel al lui Mahomed. N-a apucat să-l joace decît pe Orb, lăsînd neterminat totul: un rol, o piesă, un drum, o viață. Și-a încheiat acolada doar un destin numit CAZIMIR TÂNASE.

Dinu KIVU

CARTEA DE TEATRU

PAUL TUTUNGIU

„Dialoguri despre teatru“

Reunindu-și în acest volum o suită de optsprezece interviuri luate unor dramaturgi (Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu, Dan Tărchilă, D. Solomon, Romulus Guga, Iosif Naghiu, Vasile Nicorovici, D.R. Popescu, Mircea Ștefănescu, Petru Vintilă, Teodor Mazilu și Ion Băieșu), unor critici de teatru (Valentin Silvestru, N. Carandino, Traian Șelmaru sau Ștefan Oprea), dar și unor neprofesioniști ai teatrului (precum etnologul Romulus Vulcănescu și semioticianul Henri Wald), Paul Tutungiu nu a intenționat doar să pună alături, într-o carte, texte publicate anterior, eventual condiționate de anumite conjuncturi, ci — așa cum afirmă într-un „avertisment“ — să adune „cîteva nume de azi în jurul unei mese rotunde“. Și se poate spune că tentativa i-a reușit, în bună parte. Deși i-au rămas multe scaune goale în jurul acestei mese, dacă nu chiar un arc de cerc destul de larg. Pentru că nu sînt chemați la un asemenea simpozion nu numai multe „nume de azi“ ale dramaturgiei românești (Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac, Marin Sorescu, Mircea Radu Iacoban, Theodor Mănescu, Fănuș Neagu, Leonida Teodorescu) și reprezentanți ai mai tinerelor generații (Paul Cornel Chitic, Ion Coja, Mihai Neagu Basarab), nu numai critici și istorici de teatru reputați (precum Ion Zamfirescu, Valeriu Răpeanu, Marius Robescu, Ion Cocora, Mira Iosif, Constantin Cubleșan, Miruna Ionescu etc.), dar lipsesc total regizorii și actorii — absență aproape inexplicabilă, de vreme ce, aproape obsedant, autorul interviurilor explorează raporturile dintre dramaturgi și regizori. (Nu mai vorbesc de eventualitatea participării — de vreme ce discuția recurge și la incursiuni în tradiția folclorică ori la ceea ce se numește „filozofia teatrului“ — a unor critici și istorici literari — Ov. S. Crohmălniceanu, exeget al dramaturgiei interbelice, Eugen Simion, Marian Popa etc. —, a unor sociologi sau a unor „spectatori de teatru“, indiferent de profesia lor.)

Dar nu vreau să-i fac proces de intenție autorului. Mai ales că el afirmă — în același „avertisment“ — că e vorba de o „primă carte de interviuri“, de unde se subînțelege că vor mai urma și altele,

care vor completa, desigur, tabloul. Și apoi, o carte trebuie luată în sine, cu ceea ce prezintă, nu cu ceea ce trece sub tăcere. Nici la o „masă rotundă“, oricît de bogată, nu poate participa toată lumea. Se participă prin reprezentanți.

Cartea lui Paul Tutungiu are în primul rînd meritul de a aduna o serie de mărturii foarte prețioase. Monologurile lui D.R. Popescu, D. Solomon ori Teodor Mazilu, teoretizările lui Mihnea Gheorghiu asupra teatrului de inspirație istorică, mărturisirile lui Paul Anghel ori Romulus Guga, pulsul criticii de teatru luat cu ajutorul lui Valentin Silvestru ori Ștefan Oprea, drama dramaturgiei lui Vasile Nicorovici — iată tot atîtea subiecte de meditație și pentru oamenii „de teatru“, dar și pentru alte categorii de cititori — bunăoară, pentru criticii și istoricii literari, pentru sociologi, istorici ai epocii, ori pentru cei ce le prețuiesc operele. Fără a voi să-și etaleze virtuți de reporter, deși nu-i lipsesc; fără acele exhibiții jurnalistice sau „șicane“ — caracteristice unor confracți care-și caută cu orice preț originalitatea —, deși discuțiile au nerv și culoare; fără a pune întrebări banale sau „încuietore“, deși nu ignoră spectacolul discuției; cu o conștiință profesională (de „om de teatru“), uneori monotonă și obositoare prin obstinarea cu care revine la unele întrebări stereotipe (raportul dramaturg-regizor, creație-dramaturgie sau dramaturg-actor, creație-interpretare — dacă adică un dramaturg și-a scris o piesă pentru un anumit teatru sau grup de actori), modelîndu-și destul de puțin atitudinea în funcție de cel cu care stă de vorbă, Paul Tutungiu a reușit totuși, adesea, să poarte un autentic dialog pe tema abordată (ca în cazul teatrului folcloric — Romulus Vulcănescu, al teatrului de idei — D. Solomon, al „filozofiei teatrului“ — Henri Wald etc.). Sau, altădată, să poarte chiar un soi de mică polemică (precum în cazul lui Petru Vintilă, care, ca într-o piesă politică, este „încolțit“ că ba consideră publicul „extrem de avizat“, ba îl acuză pentru reacția față de **Preșul** lui Ion Băieșu, ba dezavuează critica, ba vede în dactilografa care îi bate piesele de teatru sau în muncitorii tipografi, spirite critice dintre cele mai avizate).

Prin informațiile pe care le oferă și prin mărturisirile adunate, cartea lui Paul Tutungiu reprezintă un prețios document despre dramaturgia actuală, o mărturie elocventă a dezvoltării acesteia, un sprijin real pentru viitoarele exegeze (nu numai „teatrologice“).

Dacă va fi continuată de alte volume, în spiritul a ceea ce spuneam la început, se va încheia un tablou grăitor al mișcării teatrale românești contemporane.

Fănuș BĂILEȘTEANU

GEORGE GENOIU

„Teatrul de toate zilele“

Absența, cu rare excepții, a criticului teatral din librării e, azi, acum, aproape de domeniul amintirii: iată, editurile îl cultivă realmente cu interes, culegerile de cronici intră ritmic sub teasc (remarcabile în această ordine de idei, sînt volumele semnate de N. Carandino, Ion Cora, C. Cubleșan, Romulus Diaconescu, Mira Iosif, St. Oprea, Valentin Silvestru ș.a.); criticii în speță i se recunoaște, în felul acesta, statutul de profesie, dreptul, ca să zic așa, de a colabora la istoria culturii naționale. Profesioniștii cronicii dramatice și-au învins timiditatea ce-i reținea, în acest cîmp, în colțul rudei sărace, se dovedesc, va să zică, harnici, au reușit, în fine, a ridica vâlul de pe un fenomen viu, aflat astăzi într-o mișcare prodigioasă: teatrul românesc.

Așadar, unul dintre volumele de critică teatrală este și **Teatrul de toate zilele** (titlu ce nu diferă decît puțin de cel al cărții Mirei Iosif, **Teatrul nostru cel de toate serile**), iscălit de George Genoiu (Editura „Junimea“, 1980). Tip laborios, cu observația mai lentă, dar acută, rareori fastidioasă, autorul dovedește a fi urmărit în spectacolele comentate (v. secțiunea a doua, „Spectacole“, cu cea mai mare întindere în sumar) „teatrul teatral“ (v. „Gînduri despre teatru“, s.cap. „Cultură și metodă“). Pe George Genoiu îl interesează, prin urmare, diferența specifică a artei scenice, latura practică a dramaturgiei, valoarea literară traductibilă, readusă, adică, din ideea generală, în conturul reprezentării. Problema e aceea a teatrului dintotdeauna: cît din evenimentul obiectiv, ales și susținut așa de literatura dramatică, devine real (în scenă), sosind adică dincolo de aceasta, grație, ca să spun astfel, mașinării de reprezentare a autorilor de spectacol (regizori, interpreți, scenografi ș.a.). Chestiunea l-a preocupat, zice G. Genoiu, și pe I. L. Caragiale (cap. cit.), care a și optat, primul la noi, pentru „teatrul teatral“.

Așa stînd lucrurile, e limpede de ce autorul nostru va și manifesta, în cronicile sale (la **Muntele**, de pildă, la **Danton**, **O scrisoare pierdută**, **Caligula**, **Excursia** ș.a.), un susținut interes tocmai pentru linia realizării scenice, abilitatea sa în notarea demersurilor interpretative (actoricești, regizorale) fiind oricum evidentă. Și nu e, de aceea, surprinzător (cronicarul este și dramaturg!) că, amintind de contribuția criticii la dezvoltarea

teatrului românesc, autorul subliniază tocmai capacitatea acesteia de a recepta ipoteza regizorală novatoare, metafora scenică, semnificația subtextului, inovația scenografiei, actoria plurivalentă.

Atît în „gîndurile despre teatru“, cît și în cronicile alese la constituirea acestui volum, George Genoiu afirmă un crez constant privind teatrul modern, încercînd să practice o critică pe măsură.

A. I. BRUMARU

MIHAELA
TONITZA-IORDACHE

„Despre joc“

Subintitulată „probleme ale mime-sisului în arta jocului“, cartea Mihaelei Tonitza-Iordache este de fapt un concentrat și util studiu despre *estetica interpretării*. Nu este, așadar, o carte despre *arta actorului*, decît într-un chip secundar; adevăratul obiectiv al autoarei îl constituie fixarea unui concept actual de estetică a jocului, anume „actorul în libertate“. Termenul constant de referință este *Paradoxul despre actor*, spectaculos reconsiderat. În locul unui program sau al unui manifest, Mihaela Tonitza-Iordache prezintă, pe baza unui examen profund al celebrului text, întreprins din perspectiva actualității, o revoluție și urmările ei în gîndirea estetică despre actor. Analiza, foarte atentă și conținînd multe observații originale, ținește însă nu atît o reinterpretare a concepției lui Diderot despre teatru, cît o revalorificare, din unghi contemporan, a principiilor enunțate în *Paradoxul despre actor*. Nu se caută modernitatea, ci este descoperită modernitatea filosofului iluminist francez, iar această operațiune are ca scop evidențierea unei radicale mutații estetice. Iradierile teoriei lui Diderot sînt descoperite în texte cu caracter filosofic, în evoluția artei spectacolului și a tehnicilor interpretative, astfel încît *Paradoxul despre actor* devine, în planul gîndirii estetice despre teatru, o veritabilă placă turnantă. Bună cunoscătoare a fenomenului teatral contemporan, Mihaela Tonitza-Iordache evidențiază regăsirea (uneori aparent accidentală) a soluțiilor propuse cîndva de Diderot și, subliniindu-le importanța și „productivitatea“, le reintegrează actualității. Aplicînd rezultatele analizei la experiența teatrului românesc, Mihaela Tonitza-Iordache reface, din această perspectivă, istoria gîndirii noastre teatrale, într-un capitol ce poate deveni o lucrare independentă.

Mircea IORGULESCU

SCHAUBÜHNE AM HALLESCHEN UFER

ÎNSTRĂINAREA

de Ernst Jandl

Echipa teatrală Schaubühne am Halleschen Ufer din Berlinul Occidental s-a remarcat de la înjghebare (acum 15 ani) și și-a dobândit, de-a lungul existenței, laurii unei prețuiri necontestate, pentru ponderea culturală a repertoriului pe care îl cultivă și pentru consecvența seriozității cu care se străduie să surprindă și să sublinieze — atît în lucrările clasice, cit și, firește, mai cu seamă, în cele contemporane — valorile în măsură să pună în lumină întrebările și căutările epocii noastre. Aceasta presupune, desigur, statornicie și în ambiția de a veni în întîmpinarea publicului cu soluții (sau propuneri) menite să-i smulgă gustul și pretențiile artistice din apatie și din scleroza deprinderilor. Un teatru, deci, programatic dornic de înnoire, experimental; cu tot ce poate fi riscant într-un experiment: receptarea rezervată sau contradictorie, dacă nu chiar respingere, alături de aplauze nereticent entuziaste.

Cu o asemenea producție experimentală s-a înfățișat, dealtfel, și spectatorilor noștri. Neîndoielnică dovadă că teatrul a ținut — la cel dintîi contact al său cu lumea noastră artistică — să se distingă, prin această pecete a insolitului, de celelalte scene germane care ne-au vizitat mai înainte. *Înstrăinarea* (*Aus der Fremde*) — „operă vorbită“ — este, în adevăr, o lucrare dramatică prin excelență și deliberat ieșită din comun. Autorul ei, un poet — Ernst Jandl.

Intrat în universul imaginii și dinamicii teatrale prin filtrul cuvîntului-în-sine și suficient sieși al textelor destinate transmisiunii radiofonice, Ernst Jandl s-a exersat îndelung (scriind și piese „doar pentru lectură“) în „eliberarea“ limbajului reprezentabil de clișeele și de alte elemente ale obișnuitei aparaturi scenice „în care cuvîntul se sufocă“ și care parazitează pe valorile cuvîntului, voalîndu-le sau vătîindu-le, întinîdu-le ori văduvindu-le de percutanță sau de sensul lor real. A pune cuvîntul — și rostirea lui *întreagă* — în prim-plan; a folosi vocea, gestul și mișcarea actorului numai în slujba cuvîntului — a sonoriității lui variabile (după conținutul ce co-

munică și după starea intimă a celui ce-l comunică); a descoperi, astfel, în muzicalitatea structurală a comunicării, virtuțile dramatice (și teatrale) ale cuvîntului (și vorbirii) — iată unele dintre temeiurile „operei vorbite“, cu care Ernst Jandl crede că poate înlocui conversaționalul dramei comune.

Prea adesea victimă a firescului aparent și a libertăților convenționale, drama aceasta a sfîrșit prin a-și aburi — de dragul unei desfășurări „descătuseate“, naturale, superficial emoționale — sensurile, esența, îndemnul la meditație. Ernst Jandl crede că poate corecta acest neajuns, introducînd în locul dialogului curent — „frivol“, facil, bogat în superfluități — rigoarea versului fix, a replicilor ritmate (nu o dată, și rimate), în cazul „operei“, structurate pe terține; în locul adresărilor colocviale, forma narativă și indirectă a conjunctivului la persoana a treia. Realitatea se exprimă, astfel, cu maximă parcimonie verbală și imagistică, permanent controlată și verificată (în rostire, în gestică, în mișcare), și se plasează nu în imediat, ci, parcă, marginal contemplată, în sfera unui timp indecis, incremenit, nevolnic a trece, cu scurgerea lui înghețată, de pragul dubitativului.

De aici, nu numai efectul unei distanțări, unei înstrăinări cu ecou brechtian, nu numai obiectivarea și relativizarea destinate să purifice observarea, spîrgînd crusta iluziei în care, de obicei, se lasă învelită. De aici, și *drama* realității.

Această dramă se scutește de o desfășurare înnodată și deznodată de un conflict, și își descoperă o imanență conflictuală: în însăși existența rutinieră (sau în rutina existențială) a omului. În ultimă analiză, aflăm aici și substanța — și tema — „operei vorbite“ a lui Jandl: omul prizonier al existenței rutiniere, trăindu-și viața într-un permanent, stereotip și stagnant cotidian, ritualizîndu-și rutina: deșteptarea zilnică, zilnica strîngere a așternului, zilnica trecere în baie, zilnicul mic-dejun, zilnica primire și lectură a corespondenței, a ziarului, zilnica ieșire după cumpărături (în fond, zilnica evadare din temnița celor patru pereți de acasă, în „temnița străzii“...), și zilnica întoarcere acasă și deșertare a coșniței, zilnica așezare, sterilă, la masa de lucru — sterilă, pentru că stăpînită de alte felurite și zilnice inoportune și futile treburi „de moment“ —, zilnica conversație cu prietena (doar cînd și cînd și cu prietenul) în vizită, pe mereu aceleași teme, cu variații pe aceeași temă, zilnica

**Christine Oesterlein
și Peter Fitz**



masă de seară în comun și apoi — repetind zilnicele gesturi de pregătire a culcării la „finele unei zile care parcă n-ar fi fost” — reluarea, a doua zi, la deșteptare, de la capăt, a drumului zilei ieri scurse...

În fond, o tragedie comică, cum s-a spus. Comică, fiindcă se vrea o „cronică a evenimentelor ce nu au loc” și fiindcă e pătrunsă de un imens patos al mediocrului; și tragedie, tocmai pentru că, în această lipsă de evenimente și în această patetică mediocritate, individul se simte irosindu-se fără nici un orizont și ratându-și veleitățile, aspirațiile, ambițiile, eforturile de a realiza și mai ales de a se realiza.

Anecdotic, drama e construită întâmplător (și, după mărturisirile autorului, vrînd-nevrînd și dintr-un impuls autobiografic) în jurul vieții și problemelor de creație ale scriitorului. Este oarecum o amară biografie a creației. Dar drama se potrivește oricărui individ căruia un anumit mod de viață, pietrificat, îi interzice alte orizonturi, în afara celui în care îi este dat să viețuiască, înghesuit, împiedicat, împleticit, torturat de obiceiul stereotipiilor.

Scenic, „opera” lui Jandl este, poate, luată ca atare, aparent, mai puțin ieșită din comun. Plantat scenografic de italianul Antonio Recalcati în cadrele fațadei unui somptuos imobil baroc, supus unei tentative de renovare (de aici, schelăria ce-l susține), dar lăsînd vederii numai liniile frînte și unghiurile strîmte ale unui interior de burlac (imaginat după un vechi tablou, din 1914, al expresionistului Ernst Ludwig Kirchner), spectacolul „operei” a fost, din partea Ellenei Hammer (debut regizoral), mai degrabă un efort de punere în evidență teatrală a tehnicii și convingerilor poetice despre cuvînt ale autorului. De mult deprinsă cu descifrarea textelor, Ellen Hammer, ca secretar literar de teatru (în înțeles lessingian al cuvîntului), a socotit că numai

o maximă fidelitate față de rigorile textului poate descoperi și insolita, dar reala lui teatralitate, și surprizele lui pandorice — acestea, rezervate cu precădere unei întrupări scenice.

Punerea în pagină și în luminile rampei a terținelor și conjunctivelor, dialogul indirect, accentele pe cadența versurilor, dar și pe melodica lor, celelalte rigori tehnice impuse de autor, au frustrat, desigur, interpretarea actorilor și, în general, relațiile și mișcările lor, de disponibilitatea istrionică. În schimb, le-au întărit simțul autocontrolului, le-au disciplinat și justificat, de la un cuvînt la altul, de la o replică la alta, vocea, gestica, mimica, atitudinile. Și, prin efectul acestui joc, vizibil legat și manevrat de cuvîntul rostit, spectacolul a fost și el, în esența lui, ieșit din comun. Peter Fitz, mai ales, a realizat, cu o forță expresivă vrednică de un spațiu analitic de care, din păcate, nu dispunem, „prezența corporală totală” mult rivnită de autor atunci cînd s-a decis să treacă de la „jocul nud al vocilor” (teatrul radiofonic) la jocul complex al persoanelor (teatrul pe scenă). Expansivitatea torturată a lui Peter Fitz s-a izbit de nu mai puțin expresivul calm în expectativă, muiat într-un ascuns și placid umor, al Christinei Oesterlein. Într-o apariție fugară (soco-tim, dramaturgie, poate și de prisos pentru demonstrația „operei”), Gerd Wameling se reține pentru timbrul plin și grav al vocii.

Mult discutați la ei acasă, și autorul „operei vorbite”, și autorul spectacolului, ca și experimentul prin care am făcut cunoștință cu ei, dar și cu o parte a actorilor de la Schaubühne am Halleschen Ufer aduc un spor prețios la cunoașterea culturii și gîndirii teatrale actuale din Berlinul Occidental, chiar dacă, în ce ne privește personal, nutrim unele rezerve față de datele (teoretice și practic-tehnice) pe care se bazează experimentul.

Florin TORNEA

MUZICA

OPERA ROMÂNĂ

PRECAUȚIUNI

INUTILE

balet de

Alexa Mezincescu

La prima vedere, s-ar părea că e vorba de un spectacol pentru copii : scena reprezintă ograda unei ferme, populată din timp în timp de pușori de găină, vechiați, firește, de cloșca lor și, de la înălțimea gardului, de un falnic cocoș. Dealtfel, totul în acest balet, pornind de la muzică (determinantă, aici, nu numai la nivelul structurilor coregrafice, dar și la acela al expresiei), și chiar de la corțină (amîndouă naive și trandafirii), pînă la decorul construit de Roland Laub, aidoma desenelor în relief din cărțile pentru cei care nu cunosc încă buchiile — totul, deci, trimite către acele montări ale Operei Române (*Spărgătorul de nuci*, *Prinț și cerșetor* etc.) care fac deliciul celui mai tînăr public. Numai că, de fapt, povestea — eterna poveste — vizează vîrste mai avansate : e o poveste de dragoste. O poveste care seamănă teribil cu *Mireasa vîndută*, pînă și în portretizarea unor tipuri de personaje. Dintre acestea, nătingul (bogat !) al satului, admirabil interpretat de Gheorghe Angheluș (dansator cu inepuizabile resurse, și nu numai comice — căci, dacă l-am aplaudat și în rolul Bufonului din *Lacul lebedelor*, să nu uităm că tot el ne-a fermecat, întruchipînd, cu mare rafinament, Faunul din *După-amiaza...*), ar rămîne, ca și în operă, cel mai izbutit, dacă n-ar exista aici, cu un umor mai suculent încă, mama tinerei fete, jucată în travesti de către Adrian Gheorghiu. (Un travesti atît de perfect realizat, încît bănuiesc că nu puțini spectatori s-au înșelat, crezîndu-l femeie.) Exceptionalul talent actoricesc al acestui artist (cărui, în sfîrșit, Opera Română îi găsește o întrebuințare apropiată de măsura valorii sale ; aceea măsură pe care a trebuit să o dea dansînd, ca invitat, *Meșterul Manole* al Mi-

haelei Atanasie, la Operetă...) legitimează tradiția travestiului printr-o extremă naturalitate în surprinderea unor poze și ticuri feminine, subliniate cu inteligență și bun-gust, fără urmă de cabotinism, fără a șarja vreun moment, fără a cădea cumva în caricatură. Păcat numai că în compoziția rolului nu au fost exploatare în suficientă măsură posibilitățile sale de balerin : prea mult „merge” în loc să danseze, prea mult, parcă, evoluția lui este subordonată susținerii (la propriu și la figurat) eroinei principale. Pentru aceasta, Cristina Teodorescu, ca și pentru partenerul ei, Cristian Crăciun (aflați pentru prima dată pe scena Operei Române în roluri de asemenea anvergură), vîrsta, apropiată de cea a tinerelor personaje interpretate, constituie, în același timp, un atu și un handicap. Un atu, deoarece conferă eroilor credibilitate ; un handicap, deoarece expresia artificială a zîmbetului înțepenit pe figură ascunde rău preocuparea pentru învingerea dificultăților de tehnică ale partiturii coregrafice. Dificultăți, altminteri, depășite cu brio, într-o țesătură pe care coregrafa Alexa Mezincescu a creat-o, fără a ținti cu orice preț virtuozitatea, dar care, în mod natural, preia încărcătura substanțială de bravură, absorbită în noua ipostază, de creatoare, a artistei, din cea inițială, de balerină. Cît privește capacitatea de invenție coregrafică a Alexei Mezincescu, manifestată pînă acum într-un număr surprinzător nu numai de spectacole, dar și de stiluri diferite, chiar dacă nu atinge aici cotele înalte ale *Poemului bizantin* (lucrarea care, deocamdată, îi definește, la superlativ, valoarea), se remarcă totuși prin unele detalii, pe cît de ingenioase pe atît de amuzante. Unul dintre ele ar fi decuparea siluetei lui Gheorghe Angheluș într-o tehnică de desen animat, cu acea mișcare specifică, ușor sacadată, plină de haz, care constituie farmecul, adesea ignorat, acestui gen de cinematograf. Din nou, deci, constatarea : *Precauțiuni inutile*, baletul Alexei Mezincescu după *La fille mal gardée* (unul dintre cele mai vechi titluri ale repertoriului clasic, datînd din 1789, într-o primă variantă, în care libretul și coregrafia originale, semnate de Jean Dauberval, erau însoțite de aranjamentul muzical al unor melodii populare franceze, realizat de un autor rămas anonim ; remaniat în 1828, cu contribuția compozitorului — la modă ! — Louis-Joseph-Ferdinand Herold ; reorchestrat și întregit de dirijorul englez John Lanchbery, în 1960) este un spectacol pentru oameni mari, recomandat și copiilor...

Lumița VARTOLOMEI

tic din Braşov); „Nu ne naştem toţi la aceeaşi vîrstă” (Teatrul Giuleşti); „Hoţul de vulturi”, „Ordinatorul” (Teatrul Naţional din Craiova); „Noi, subsemnaţii” (Teatrul „Nottara”); „Harold şi Maude” (Teatrul de Comedie); „Don Carlos” (Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri” din Iaşi); „Irina şi Topki”, „Un tînăr printre alţii” (Teatrul „Ion Creangă”). Semnează: RADU ALBALA, AL. CĂLINESCU, ALICE GEORGESCU, MIRA IOSIF, DINU KIVU, VIRGIL MUNTEANU, PAUL TUTUNGIU . p. 56



Telex „Teatrul” p. 56, 74, 75, 81
VIITORUL ROL

MARIA MARIN: Sebök Clara şi Jean Săndulescu p. 74



REPREZENTAŢIA Nr.: „Căruţa cu paiate”, „Anecdote provinciale”, „Menajeria de sticlă”, „Zbor de sticleţi”, „Efectul razelor gamma asupra anemonelor”, „A cincea lebedă”, „Miţa în sac”, „Idioata”, „Piatră la rinichi”. Semnează: IRINA COROIU, CRISTINA DUMITRESCU, DINU KIVU, MARIA MARIN, DAN WEIL . p. 76

PUNCTE DE VEDERE

OANA CĂTĂLINA POPESCU: Drumul actorului de la text la spectacol p. 79

SCENĂ DE VÎNĂTOARE
ÎNTRERUPTĂ
piesă într-un act
de MIRCEA SÂNDULESCU

. p. 82

EXPERIENŢA
piesă într-un act
de EUGEN ŞERBĂNESCU

. p. 94

CRONICA TV

CONSTANTIN RADU-MARIA: Integrala Shakespeare. 1. „Cum vă place” p. 105

CRONICA TR

CRISTINA DUMITRESCU: Iniţiative remarcabile p. 106
IN MEMORIAM

DINU KIVU: Cazimir Tănase p. 107

CARTEA DE TEATRU

FĂNUŞ BĂILEŞTEANU: „Dialoguri despre teatru” de Paul Tutungiu p. 108

A. I. BRUMARU: „Teatrul de toate zilele” de George Genoiu p. 109

MIRCEA IORGULESCU: „Despre joc” de Mihaela Tonitza-Iordache p. 109

TURNEE

FLORIN TORNEA: „Înstrăinarea” de Ernst Jandl (Schaubühne am Halleschen Ufer) p. 110

MUZICĂ

LUMINIŢA VARTOLOMEI: „Precauţiuni inutile” (Opera Română) p. 112

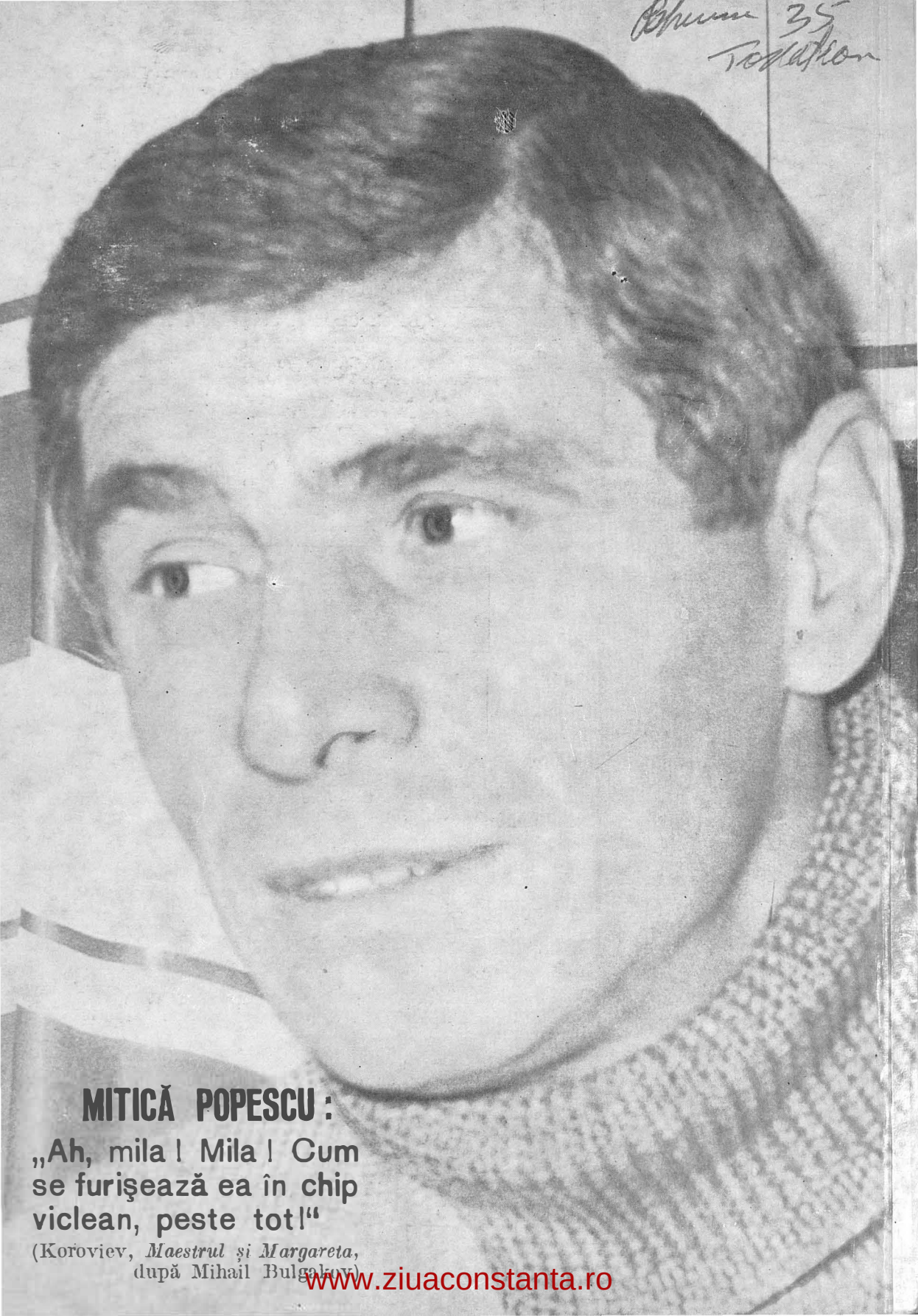
Foto: Ileana Muncaciu

REDACŢIA ŞI ADMINISTRATIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7

Tel.: 14.35.88 şi 14.35.58



Chim 35
Toskion



MITICĂ POPESCU :

„Ah, mila ! Mila ! Cum
se furișează ea în chip
viclean, peste tot!”

(Koroviev, *Maestrul și Margareta*,
după Mihail Bulgakov)