

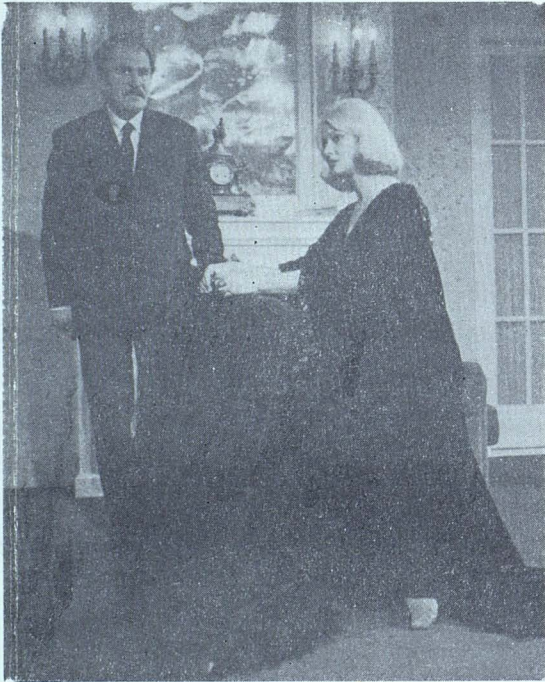
# TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

*Festivalul național „Cîntarea României“*

*Festivalul internațional  
„GEORGE ENESCU“*

Interviu cu  
DAN NASTA



*„CALUL VERDE“  
tragicomedie  
de Constantin Popa*

**Cronica dramatică :  
PREMIERE**

Semnează : RADU ALBALA, NINA CASSIAN, ALEXANDRU CĂLINESCU, GRIGORE CONSTAN-  
TINESCU, VALERIA DUCEA, VICTOR ERNEST MAȘEK, VIRGIL MUNTEANU, MIHAI POPESCU,  
TRAIAN ȘELIARU, EDINIA TEODorescu, AUȚUTUNGIU

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**

## COPERTA I

Ileana Cernat și Co-  
rado Negreanu, în „A-  
nunț la mica publici-  
tate“ de Alexandru Se-  
ver, Teatrul Giulești;  
Scenă din „Dragonul“  
de Evgheni Șvarț, Tea-  
trul Tineretului din  
Piatra Neamț

APELUL PENTRU DEZARMARE ȘI PACE al Fron-  
tului Democrației și Unității Socialiste din  
Republica Socialistă România . . . . . p. 1

\* \* \* Teatrul — școală a educației patriotice . . . . . p. 4

## IDEI LA RAMPĂ

VICTOR ERNEST MAȘEK : Dinamica personajului  
dramatic . . . . . p. 6

★

TELEX-„Teatrul“ . . . . . p. 9, 56, 57

## FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

VLAD ANDREI ORHEIANU : Un spectacol impor-  
tant . . . . . p. 10

DAN VASILIU : Repertoriu dificil, rezultate remar-  
cabile . . . . . p. 11

★

PAUL TUTUNGIU : O convorbire cu DAN NASTA p. 12

NOTE . . . . . p. 19, 63, 84

## SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : O dezmințire . . . . . p. 20

★

DAN WEIL : Săptămîna teatrului de estradă . . . . . p. 21

## CENTENAR EUGEN LOVINESCU

IONUȚ NICULESCU : Sub semnul teatrului . . . . . p. 23

## FESTIVALUL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU“

NINA CASSIAN : Miracole în septembrie . . . . . p. 25

GRIGORE CONSTANTINESCU : O sărbătoare pen-  
tru melomani . . . . . p. 26

★

I. N. : „RAMPA“, acum 50 de ani . . . . . p. 27

## CRONICA DRAMATICĂ

„Tineretea lui Moromete“ (Teatrul Național din  
București); „Omul care face minuni“, „Mize-  
rie și noblețe“ (Teatrul „Nottara“); „Paracli-  
serul“ (Teatrul de Stat „Valea Jiului“ din Pe-  
troșani); „Eticheta contează“, „Aventura unei  
femei cuminți“ (Teatrul Bacovia din Bacău);  
„Canguri din import“ (Teatrul Dramatic din  
Brașov); „Pămîntul după ora zece și cinci“  
(Teatrul Dramatic „Maria Filotti“ din Brăila);  
„Anunț la mica publicitate“ (Teatrul Giu-  
lești); „Ordinatorul și zaibărul“ (Teatrul  
„A. Davila“ din Pitești); „Chirița în provin-  
cie“ (Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din

*O strălucită inițiativă*  
*a președintelui NICOLAE CEAUȘESCU,*  
*a României Socialiste*

**A P E L U L**  
**PENTRU DEZARMARE ȘI PACE**  
**AL FRONTULUI DEMOCRAȚIEI ȘI UNITĂȚII SOCIALISTE**  
**DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA**

Biroul Executiv al Consiliului Național al Frontului Democrației și Unității Socialiste, întrunit în ședință lărgită la București, în ziua de 30 octombrie 1981, și-a însușit în unanimitate aprecierile și considerentele expuse de președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cu privire la situația internațională actuală, la căile de depășire a problemelor grave ce confruntă omenirea, precum și propunerile cu privire la desfășurarea unei vaste acțiuni politice de masă în țara noastră, menite să permită manifestarea puternică a voinței de pace a poporului român, a hotărârii întregii națiuni socialiste de a acționa neabătut împotriva intensificării cursei înarmării, pentru dezarmare generală, și în primul rînd dezarmare nucleară, pentru securitate, colaborare și pace în întreaga lume.

Consiliul Național al F.D.U.S. dă o înaltă apreciere inițiativei tovarășului Nicolae Ceaușescu, pătrunse de un spirit de înaltă grijă și răspundere pentru viața și liniștea popoarelor, pentru destinele civilizației umane, pentru făurirea unei lumi a prieteniei și colaborării pașnice între toate națiunile. Considerăm că această nouă și importantă inițiativă este de natură să mobilizeze și mai mult forțele poporului român în infăptuirea politicii principale, constructive, promovate pe arena mondială de România socialistă, de președintele țării, să sporească contribuția poporului nostru la marea luptă a forțelor înaintate, progresiste, a maselor largi populare de pretutindeni, hotărîte să-și apere liniștea, munca pașnică, viața, libertatea și independența.

România socialistă, președintele Nicolae Ceaușescu se bucură de un binemeritat prestigiu pe arena mondială, pentru consecvența și hotărârea cu care militează în scopul lichidării factorilor de încordare, tensiune și conflict din viața internațională, pentru soluționarea problemelor complexe ale lumii de azi în concordanță cu interesele și năzuințele vitale ale popoarelor. Un profund ecou și o deplină aprobare au găsit în rîndul opiniei publice internaționale nenumăratele propuneri și inițiative concrete ale țării noastre, ale președintelui Nicolae Ceaușescu, în direcția opririi cursei înarmărilor, a trecerii la măsuri practice de reducere a cheltuielilor, efectivelor militare și armamentelor, de apărare a libertății și independenței popoarelor, grav amenințate de actualul curs al vieții mondiale. Adoptarea unor asemenea măsuri, promovarea acestei politici constituie astăzi singura alternativă la un război nimicitor, reprezintă condiția primordială a instaurării unui climat de înțelegere, securitate, colaborare și pace.

Pornind de la aceste considerente, Frontul Democrației și Unității Socialiste cheamă toate organizațiile sale componente, oamenii muncii din întreaga țară — muncitori, țărani, intelectuali, bărbați și femei, tineri și vîrstnici, pe toți cetățenii, fără deosebire de naționalitate — să-și spună cuvîntul în cadrul unor largi manifestări publice, să organizeze adunări populare, demonstrații, marșuri ale păcii și alte acțiuni de masă, cerind să se întreprindă și să se intensifice acțiunile tuturor statelor și popoarelor pentru împiedicarea amplificării cursei înarmărilor și sporirii arsenalului militar, pentru măsuri concrete în domeniul dezarmării și, în primul rînd, al dezarmării nucleare, pentru eliberarea omenirii de coșmarul unui nou război. Aceasta exprimă importanța deosebită pe care partidul și statul nostru o acordă rolului poporului nostru — constructor eroic al socialismului, care își făurește în mod conștient propria istorie, un viitor demn și fericit — în elaborarea și promovarea întregii politici interne și externe a țării, în conducerea tuturor domeniilor vieții sociale, a întregii societăți.

Poporul român este conștient că înfăptuirea mărețelor sale aspirații de zidire a celei mai drepte și umane orînduirii — comunismul, ca și realizarea năzuințelor tuturor popoarelor spre bunăstare și progres sînt condiționate în mod vital de înlăturarea pericolului războiului, de instaurarea unei păci trainice pe planeta noastră. Cauza păcii și colaborării face parte inseparabilă din concepția de viață a poporului nostru, a societății socialiste pe care o edificăm, se identifică cu idealurile nobile ale socialismului și comunismului.

Poporul român este conștient că în uriașele eforturi pe care le depun astăzi forțele înaintate ale omenirii pentru dezarmare, pace și destindere un rol esențial trebuie să-l aibă țările socialiste care, prin însăși natura orînduirii lor, prin ideile care le călăuzesc, sînt în mod organic interesate în lichidarea oricăror acte de agresiune internațională, a oricăror pericole de război, în apărarea independenței și libertății tuturor popoarelor, a dreptului lor sacru de a-și făuri viitorul în liniște și pace, așa cum și-l dorește. Țărilor socialiste, forțelor sociale înaintate de pretutindeni le revine îndatorirea de a-și uni eforturile într-un singur șuvoi pentru a bara calea războiului, pentru a salvagarda pacea.

Frontul Democrației și Unității Socialiste din România apreciază în mod deosebit și privește cu profundă simpatie marile mișcări de masă care au loc în țările Europei occidentale, consacrate opririi amplasării de noi rachete nucleare cu rază medie de acțiune pe continentul nostru, împiedicării producției bombei cu neutroni, împotriva planurilor și a intențiilor de escaladare a politicii de înarmări. Poporul român își unește glasul cu masele populare din aceste țări, cu toate națiunile în nobila luptă pentru pace, care oglindește rolul sporit pe care îl joacă astăzi popoarele în determinarea cursului evoluției istorice. Ne afirmăm solidaritatea, deplină cu celelalte națiuni în eforturile pentru înlăturarea primejdiilor care amenință viața și munca lor pașnică, însuși viitorul lor, spunînd — pînă nu este prea tîrziu — un NU hotărît războiului !

Considerăm că forțele iubitoare de pace de pretutindeni, popoarele trebuie să se manifeste cu cea mai mare energie pentru a determina guvernele, parlamentele, conducerea statelor să abordeze o politică nouă, constructivă, pătrunsă de o răspundere maximă pentru soarta și viitorul popoarelor, a păcii mondiale.

Adresăm tuturor organizațiilor de masă și obștești, maselor populare din toate țările Europei, ale Americii, de pe toate celelalte continente apelul de a acționa în cea mai strînsă unitate pentru trecerea la înfăptuirea obiectivelor strîngente ale securității, destinderii și colaborării internaționale.

Să acționăm pentru instaurarea unui climat în care toate popoarele să se poată dezvolta liber și suveran, la adăpost de orice amestec sau agresiune din afară !

În interesul păcii și liniștii pe planeta noastră, să ne ridicăm cu toată energia împotriva politicii de continuare a înarmărilor !

Pornind de la situația deosebit de gravă creată în Europa, ca urmare a acumulării în această parte a lumii a unui uriaș arsenal de arme de distrugere în masă — să cerem cu toată energia oprirea amplasării și desfășurării pe continent a rachetelor nucleare cu rază medie de acțiune și trecerea neîntîrziată la tratative concrete în acest scop !

Să spunem un NU hotărît bombei cu neutroni ! Să ne ridicăm cu fermitate pentru scoaterea în afara legii a tuturor armelor de distrugere în masă !

Să acționăm hotărît, împreună cu toate popoarele, cu toate conștiințele lucide de pe continent, pentru a evita ca Europa să fie nimicită în cadrul unei conflagrații nucleare !

Să ne pronunțăm cu toată energia pentru ca actuala reuniune de la Madrid să stabilească convocarea unei conferințe consacrate întăririi încrederii și dezarmării în Europa !

Să acționăm ferm pentru un echilibru militar care să nu pună în pericol securitatea și pacea nici unei țări și care să fie realizat nu pe seama sporirii înarmărilor, ci prin diminuarea și reducerea lor treptată !

Să impunem să se treacă cu toată hotărîrea la înghețarea cheltuielilor militare la nivelul anului 1981 și la reducerea treptată, în următorii ani, a bugetelor militare cu cel puțin 10 la sută pînă în 1985.

Să impunem încetarea oricărei demonstrații de forță, a manevrelor militare la granițele altor state, a manevrelor de mare anvergură, a oricăror acțiuni ce pot genera tensiune și neîncredere între state !

Să cerem în modul cel mai ferm ca minunatele cuceriri ale genului uman, ale științei și tehnicii moderne să fie puse exclusiv în slujba păcii și progresului — și nu a distrugerii și a războiului !

Să conlucrăm strîns pentru a determina pe promotorii înarmărilor să renunțe la pozițiile lor periculoase, să pună capăt cu desăvîrșire politicii de înarmări, folosirii forței și amenințării cu forța, astfel ca toate problemele litigioase să fie soluționate numai și numai prin tratative, pe cale pașnică !

Să facem totul pentru ca imensele bugete militare, fondurile cheltuite pentru înarmare să fie folosite pentru înfăptuirea programelor de dezvoltare economică și socială ale fiecărei țări, pentru sprijinirea, popoarelor din țările subdezvoltate în eforturile lor de progres, pentru făurirea unei lumi mai drepte și mai bune ! Să facem ca politica de dezarmare să contribuie la lichidarea decalajelor dintre state, la instaurarea noii ordini economice — condiție esențială a păcii și progresului, a stabilității politice și economice mondiale !

Să acționăm ca Organizația Națiunilor Unite, celelalte organizații și organisme internaționale să joace un rol mult mai activ în unirea și participarea tuturor națiunilor la eforturile pentru pace, pentru dezarmare și colaborare între popoare !

Viața, întreaga desfășurare a evenimentelor internaționale demonstrează necesitatea creșterii rolului popoarelor în soluționarea tuturor problemelor care privesc pacea și progresul umanității, a întăririi solidarității și conlucrării lor în afirmarea politicii de destindere, de pace și independență națională. Să ne unim deci forțele, să conlucrăm în modul cel mai activ pentru a pune stavilă politicii de încordare și război, pentru afirmarea politicii de destindere și înțelegere, de pace și colaborare internațională.

Frontul Democrației și Unității Socialiste, în numele întregului popor român, adresează tuturor organizațiilor democratice, opiniei publice, popoarelor din toate țările chemarea de a întreprinde noi și tot mai puternice acțiuni consacrate cauzei păcii și dezarmării.

Să asigurăm înfăptuirea dreptului fundamental al tuturor popoarelor la viață, pace și libertate, printr-o largă mișcare unită a tuturor forțelor iubitoare de pace, să împiedicăm izbucnirea unui nou război, să instaurăm liniștea și securitatea pe planeta noastră !

Frontul Democrației și Unității Socialiste își exprimă convingerea că toate organizațiile componente, toți oamenii muncii din patria noastră, fără deosebire de naționalitate, vor acționa cu hotărîre, desfășurînd largi acțiuni de masă, pentru a face puternic auzit în lume glasul de pace și colaborare al României socialiste, voința de neclintit a întregului nostru popor de a-și aduce întreaga contribuție la înfăptuirea idealurilor și aspirațiilor supreme ale omenirii de a trăi în colaborare și înțelegere, într-o lume a păcii și progresului !

# Teatrul — școală a educației patriotice

Trăim un timp al aspirațiilor înalte și al împlinirilor. Trăim un timp eroic. Întregul nostru popor se află angajat într-o bătălie continuă, bătălie deloc ușoară, bătălie de durată, pentru temeinicirea unei societăți drepte, echitabile, pentru consolidarea de nezduncinat a cuceririlor noastre, pentru trecerea la un stadiu superior de dezvoltare, care să înscrie țara noastră pe noi culmi de civilizație și progres.

Tot ce realizăm azi, realizăm prin muncă. Nu e zi să nu aflăm, cu deplină satisfacție, fie că noi obiective industriale au atins parametrii proiectați, fie că noi hidrocentrale dau țării lumină și căldură, prin truda tuturor, fie că se înalță poduri noi, fie că se croiesc șosele moderne, fie că se dau în folosință zeci, sute, mii de locuințe, școli, spitale, mari magazine... Iată, au trecut trei trimestre din primul an al noului cincinal, și oamenii muncii din toate sectoarele de activitate raportează cu mândrie partidului, conducătorului țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, realizarea și depășirea angajamentelor asumate.

Oamenii de teatru, alături de întregul popor, văd, în aceste înfăptuiri, confirmarea politicii Partidului Comunist Român, justețea direcțiilor de acțiune, pe care partidul, secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, le-au trasat cu înțelepciune și clarviziune. Oamenii de teatru mai văd, în suma de realizări și împliniri, adevărata entuziastă a tuturor celor ce muncesc, fără deosebire de naționalitate, la politica partidului și statului nostru.

Dar oamenii de teatru nu sînt martori pasivi ai acestui uriaș proces de devenire. Ei sînt părtași la opera de construire a noii societăți. Pentru că ei sînt, la rîndul lor, creatori de bunuri spirituale, într-o societate în care spiritualitatea, conștiința își au un loc de primă mărime. Nu edificăm o societate de robi, de truditori fără orizont, fără idealuri, fără aspirații, ci, așa cum în repetate rînduri a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu, înălțăm o lume a oamenilor liberi, mîndri și fericiți, în care cultura se afirmă, permanent, ca un factor de mare importanță al progresului general al societății.

Teatrul, ca parte însemnată a culturii naționale, este inseparabil legat de ideea educării patriotice a oamenilor. Educarea patriotică a publicului constituie trăsătura fundamentală a activității teatrale, și ea izvorăște din conștiința oamenilor de teatru, din nevoia lor de a-și sluji patria, poporul, cauza eroică a construcției socialiste. Întreaga istorie a teatrului românesc ne arată că, încă de la începuturi, slujitorii scenei au militat fierbinte pentru libertate, neatîrnare și progres social. Cu atît mai mult astăzi, în condițiile istorice ale societății noastre socialiste multi-lateral dezvoltate, oamenii de teatru își închină întreaga lor activitate țelului nobil al educației patriotice a publicului. Ideea educației patriotice implică angajarea fermă în lupta pentru formarea și educarea omului nou, pentru ridicarea conștiinței socialiste a maselor. În repetate rînduri, tovarășul Nicolae Ceaușescu a formulat cu limpezime direcțiile de acțiune ale activității cultural-educative și, implicit, ale activității teatrale. Avem datoria să răspundem, cu toate puterile noastre, cu tot talentul, sarcinilor care ne stau în față. Este necesar să fie mai larg reflectate în repertoriul teatrelor paginile de glorioasă luptă, de-a lungul mileniilor, pentru independență, pentru afirmare națională, pentru dreptate socială. Totodată, sprijinind ceea ce este înaintat în societatea noastră, situîndu-se ferm pe pozițiile noului, dramaturgia trebuie să ia poziție critică față de fenomenele negative, față de concepțiile învechite, față de atitudinile înapoiate. Teatrele trebuie să facă totul pentru a promova, cu exigență și răspundere, cele mai valoroase lucrări din dramaturgia contemporană. Avem o mișcare teatrală riguros organizată, bine înzestrată material și, ceea ce este de maximă importanță, avem oameni de teatru deosebit de talentați. Dramaturgia românească începe să pătrundă tot mai larg pe scenele lumii. Dispunem de forțe artistice apreciabile. Regizorii, actorii, scenografii noștri sînt apreciați de publicul larg, ca și de specialiști. Trebuie să facem mai mult pentru deplina lor afirmare. Este necesar să găsim noi căi, noi direcții de acțiune pentru ca ceea ce numim „școala românească de teatru“, ceea ce este mai valoros în literatura dramatică și în arta spectacolului teatral, să fie cunoscut în lume. Totodată, trebuie să ne conjugăm toate eforturile pentru ca teatrul, prin spectacolele sale, să pătrundă tot mai adînc în mase. Noua calitate, pentru care sîntem datori să milităm consecvent, înseamnă nu numai valoare, ci și eficiență. Sîntem departe de „teatrul cu punțile tăiate“, am lăsat mult în urmă și pentru totdeauna ideea spectacolului pentru elită. Datoria noastră dintîi este acum să facem totul pentru ca teatrul să devină cu adevărat un bun artistic al cetății. Avem toate premisele, avem toate căile pentru a face din acest deziderat o realitate.

„T“



VICTOR ERNEST  
MAȘEK

## Dinamica personajului dramatic

### 1. Evoluția eroului de la „caracter“ la „personaj“

În plan teoretic, conștientizarea și afirmarea rolului primordial ce revine personajului dramatic în vitalizarea structurii dramatice sînt de dată relativ recentă. Cu alte cuvinte, evoluția pe scenă a unor personaje vii, bine conturate, a premers cu multe secole chemarea lor la rampa reflecției teoretice.

Dramaturgia clasică germană, și îndeosebi cea a secolului al XIX-lea, sînt cele care, prin teoreticienii lor, au atras atenția asupra unei ipostaze scenice preliminare cristalizării tipologiei umane ca personaj: *caracterul*. La început, acest concept a fost utilizat mai ales într-un sens intuitiv, destul de naiv. Schiller cerea, de pildă, caracterului să exprime o individualitate distinctă, spre a nu rămîne doar, ca în drama antică, „o simplă mască ideală“. La rîndul său, în „Dramaturgia hamburgheză“, Lessing apăra caracterul împotriva cerințelor lui Diderot de a se înfățișa pe scenă „stări sociale“ ca atare, arătînd că o asemenea cerință ar anula „adevărul psihologic“ al dramei. Iar Goethe afirma, în mod explicit, că principala caracteristică a dramei o dau „caracterele și faptele“.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, îndeosebi prin teoreticienii ca Gustav Freytag și Otto Ludwig, noțiunea de „caracter“ dobîndește o consistență psihologică sporită, suportînd însă și un grad mai mare de subiectivizare. Astfel, în „Tehnica dramei“, Freytag cere ca „omul să fie înfățișat în teatru printr-o angajare, tensionare și transformare puternică; mai ales acele trăsături vor trebui să iasă în evidență în cadrul acțiunii, care

își arată întreaga valoare în confruntarea cu ceilalți oameni: energia sentimentelor, tăria voinței, presiunea dorinței pasionale — adică acele trăsături ce alcătuiesc caracterul și devin inteligibile prin intermediul caracterului. Nu fără motiv numim, așadar, eroii cei mai izbutiți ai unei drame — *caractere*“<sup>1</sup>. Pentru Otto Ludwig, caracterul nu reprezintă decît solul pe care se dezvoltă pasiunile. „Caracterul — scrie el — face posibilă pasiunea, dar apoi, la rîndul ei, aceasta determină caracterul“. Iar natura poetică a unui erou o vede tocmai în unilateralitatea caracterului său. Astfel, Hamlet ar fi „indecisul“, Macbeth — „ambitiosul“, Othello — „gelosul“ Shylock — „cămătarul“ ș.a.m.d.<sup>2</sup>. Într-o asemenea viziune, caracterul este abstras oricărei evoluții, în marile figuri dramatice ieșind la iveală doar acele trăsături de caracter preexistente și date o dată pentru totdeauna în structura personalității lor. Caracterul acesta originar nu se schimbă de-a lungul acțiunii.

Evident, o atare înțelegere a structurii eroului dramatic prin intermediul noțiunii de „caracter“ — deși stimula procesul de individualizare a eroului și reprezentarea unei mari diversități tipologice — nu putea să satisfacă gîndirea psihologică, dar și artistică, a secolului XX, puternic marcată de conștientizarea caracterului evolutiv, dialectic, procesual al fenomenelor naturale și sociale. Înțelegerea „caracterului“ în sensul teoriei dramatice a veacului trecut devenea prea îngustă pentru a putea reflecta toată complexitatea unor eroi ce trebuiau să fie totodată simbolul unor profunde și dinamice forțe de confruntare și transformare socială. Întrucît arta (respectiv, dramaturgia) secolului XX dorea să investigheze omul în profunzimea și complexitatea determinărilor sale, ea era interesată de o modalitate de redare a eroului care să



reflecte devenirea și transformarea indivizilor, atît sub presiunea instinctelor și a impulsurilor voliționale, cît și sub aceea a contradicțiilor și evenimentelor sociale. Astfel s-a ajuns, în teorie, la utilizarea preferențială a conceptului de „personaj“, care, spre deosebire de „caracter“ — mai inflexibil și de obicei deja cristalizat, în cazul adulților —, implică ideea unui erou a cărui mentalitate, atitudine morală și comportament social suportă mutații semnificative de-a lungul unei vieți. Mai mult încă, au fost exprimate opinii după care literatura dramatică nu poate, din principiu, construi caractere, în sensul riguros al cuvîntului. Thomas Mann considera, de pildă, că omul nu poate fi reprezentat de dramaturgie ca „om total“ și că nu poate fi perceput de spectator în toată „realitatea și plasticitatea“ trăsăturilor sale, lucru pe care nu îl poate face decît literatura epică. „Reproșul simplificărilor brutale și schematizărilor arbitrare, superficialității și cunoașterii psihologice insuficiente este mult mai rar întîlnit în cazul romanului. Nu este o întîmplare că mai ales în dramă și nu în roman întîlnim acele figuri stereotipe, deosebit de sărace sub raportul complexității individuale, precum «tatăl», «amantul», «intragantul», «naivul», «bătrînul hitru», și că în mod semnificativ, în reprezentațiile mai vechi, actorii se prezentau publicului numai din profil sau din față, niciodată însă din spate”<sup>3</sup>.

Desigur, nu schimbarea conceptului prin care erau denumiți eroii dramei, purtători ai acțiunii și totodată cei ce-i suportă consecințele, putea duce la depășirea unilateralității și fixității ce li se reproșau. Schimbările fundamentale s-au petrecut în însuși modul de prelucrare dramatică a „materialului“ uman, în accentuarea dimensiunii dialectice a tipologiei reprezentate și în evidențierea capacităților de dezvoltare și transformare a individului. Conceptul de „personaj“ n-a făcut decît să marcheze și să înglobeze aceste achiziții de tehnică dramatică, dar și de profunzime cognitivă. Astfel, de la univocitatea unor caractere precum Ștefan cel Mare sau Hagi Tudose din teatrul lui Delavrancea, de pildă, dramaturgia clasică românească și-a îmbogățit tipologia umană prin spectaculoasa impunere a *personajelor* lui Caragiale și, mai tîrziu a *personajelor* lui Camil Petrescu — desigur, în planuri existențiale deosebite. Îndeosebi Camil Petrescu este cel care, asemenea lui Pirandello, subordonează drama individului unei profunde drame a cunoașterii, din care personajul iese transfigurat moral și volițional.

O parte a dramaturgiei noastre contemporane pare să negligeze însă importanța acestor „cărămizi“ obligatorii pentru viabilitatea și coerența structurii dramatice:

*caracterul și personajul*. Tezismul și nu rareori schematismul unor autori ne-au adus pe scenă figuri lipsite de orice personalitate și individualitate, menite să illustreze simbolic forțe și clase sociale, sau pur și simplu funcții politice și administrative, siluete vagi, lipsite de consistență și adevăr psihologic. Iar mai recent (sub influența, probabil, și a teatrului absurdului, în care caracterul individual este negat, eroul înstrăinat devenind doar argumentul, aproape teoretic, în demonstrația unei teze existențiale), eroii unor piese nu mai îndeplinesc pe scenă decît rolul de purtători ai unor replici, evoluînd cu totul linear și nediferențindu-se prin nimic, chiar dacă „partitura“ lor literară este uneori de o mare expresivitate poetică. Coerența și dinamismul structurii dramatice sint, astfel, sacrificate, spre a face loc unui fel de „eseistică dramatică“ sub formă de dialog — fenomen ce poate fi interesant în plan strict teoretic, dar nu confirmă capacitatea *specifică* a operei dramatice de a surprinde și analiza complexitatea psiho-socială a omului contemporan. Există, din fericire, spre a rămîne strict în perimetrul literaturii noastre dramatice, și suficiente „pariuri“ cîștigate de autori, în strădania lor de a reconstrui pe scenă procesualitatea vieții, surprinsă și esențializată în „focarul“ unor caractere și personaje viabile și credibile. Matei din *Citadela sfărîmată* sau Cain din *Jocul vieții și al morții...* de Horia Lovinescu; Mirea din *A cincea lebădă* de Paul Everac; Irina din *Matca* și Iona lui Marin Sorescu; ingerii triști ai lui D. R. Popescu; Eugen din *Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu sau Tudor din *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* de Tudor Popescu sint tot atitea *personaje* ce traversează experiențe existențiale clarificatoare în urma cărora personalitatea lor suportă transformări și îmbogățiri esențiale. Nu întîmplător, piesele în care apar aceste personaje sint exemplare atît sub aspectul coerenței logice a construcției dramatice, a dinamismului ei ascendent, cît și sub cel al adevărului psihologic al eroilor.

Se evidențiază, astfel, o altă trăsătură definitorie a personajului dramatic — procesualitatea sa, capacitatea sa de a se transforma și dezvolta.

---

## 2. Dinamica personajului între transformare și evoluție

---

În comparație cu dramaturgia interbelică, dramaturgia occidentală de după cel de-al doilea război mondial ne oferă în mult mai mică măsură piese în care eroii să suporte transformări hotărîtoare. Fenomen

menul se datorează în mare parte involuției expresionismului în dramaturgie, curent ce ridicase transformarea spectaculoasă a eroilor la rangul unui adevărat mit, și afirmării, istoric condiționate, a perspectivei existențiale a teatrului absurdului, ca reflectare a dezamăgirii și pesimismului social. Concepția filozofică ce-istă la bază, conform căreia omul este veșnic sortit eșecului și înstrăinării, reproducându-le mereu, a determinat renunțarea la dramaturgia transformării. Sub influența directă a fenomenului de înstrăinare au luat naștere noi situații dramatice fundamentale: nu transformare, ci *veșnică reînnoire a asemănătorului*. Credința că lucrurile și fenomenele sînt supuse unei mișcări ciclice neîntrerupte influențează și tehnica dramaturgică. Personajul, întrupînd dialectica procesualității și perfectibilității umane, este din nou sechestrat în culise, spre a lăsa loc la rampă siluetele inconsistente ale unor simboluri vorbitoare. Samuel Beckett rămîne principalul exponent al acestei modalități „dramatice“ (?). În *Așteptîndu-l pe Godot*, de pildă, timp de două acte, totul rămîne neschimbat. Cei doi eroi principali, Estragon și Vladimir, nu suportă nici cea mai mică schimbare. Prin intermediul acestei situații statice, Beckett vrea să sugereze ideea că, în viață, evenimentele se repetă continuu și că fazele ratării sînt și ele mereu aceleași. În vreme ce în dramaturgia tradițională personajele sînt puse în mișcare prin intermediul acțiunii, fiind impulsionate spre anumite transformări și chiar dezvoltări, figuri ca Pozzo sau Lucky dobîndesc la Beckett, înainte de toate, funcția de a evidenția atitudinea mereu neschimbată a lui Estragon sau Vladimir. Iar faptul că de două ori sînt înștiințați că Godot nu va veni nu le provoacă eroilor principali ai piesei nici o reacție, pentru că ei nu așteaptă, de fapt, nici o veste. După Beckett, omului lăsat în voia înstrăinării nu-i este proprie decît o singură stare: așteptarea. O așteptare fără speranță și împliniri.

Evident că acelei dramaturgii contemporane născute în orizontul idealului revoluționar al luptei pentru eliberarea și împlinirea ființei umane, o asemenea tehnică dramaturgică nu-i putea oferi nici o perspectivă. Interesată tocmai să pună în lumină transformările sociale și individuale, dramaturgia socialistă face din *transformare și evoluție* categorii centrale. Desigur, aceste mutații ale personajului trebuie să fie rezultatul unor procese psihice bine motivate, și nu o simplă modificare exterioară, de scheme comportamentale. Referindu-se la aceste probleme, Bertolt Brecht remarcă într-o convorbire cu Friedrich Wolf: „Transformarea și evoluția personajelor trebuie să se

petreacă în mod firesc, chiar dacă ea nu atinge întotdeauna stadiul unei modificări interioare sau pe cel al evoluției pînă la înțelegerea realității, ceea ce ar fi adesea nerealist. Pentru o reflectare materialistă este necesar să lăsăm conștiința personajului să fie realmente determinată de experiența sa de viață și de existența socială, și nu să o manipulăm dramaturgic după bunul nostru plac, în scopuri demonstrative“. Or, tocmai această cerință a unei reflectări materialiste este în primul rînd neglijată în acele piese tezist-dogmatice în care eroii suportă mutații pe cît de spectaculoase, pe atît de nemotivate, neconvingătoare. Avem de-a face, în acest caz, cu o negare a dialecticii social-individual în construirea personajului, căci schimbările ce se petrec în mintea și psihicul personajului trebnie corelate cu condițiile sociale obiective ale acestor transformări. Numai astfel, avaturile personajului de-a lungul acțiunii unei piese nu vor mai fi rezultatul unei „manipulări“ formal-dramaturgice și ideal-programatice.

Ni se pare utilă, în acest sens, o mai riguroasă definire și nuanțare a conceptelor de „transformare“ și „evoluție“, utilizate adesea, chiar și de Brecht, cum am văzut, ca noțiuni identice. Vom vorbi astfel de *transformare* ori de cîte ori o persoană, în virtutea unor experiențe, întâmplări și trăiri diverse, ajunge *brusc* la moduri de comportament și trăsături umane calitativ noi. Un personaj ce ezită multă vreme să tragă concluziile evidente dintr-o serie de date și evenimente obiective cu care este confruntat, dar care apoi, în urma unei experiențe dramatice pregnante, ajunge *brusc* la un nou mod de înțelegere a realității și, prin aceasta, la o nouă atitudine existențială, trăiește o *transformare*. Este cazul unor personaje ca Tereza Carrar din *Puștile doamnei Carrar* de Brecht sau Profesorul Mamlock din profunda dramă cu același titlu de Friedrich Wolf. Or, ca să revenim la dramaturgia noastră contemporană, putem spune că un asemenea proces de „iluminare“ stă la originea transformărilor semnificative trăite de Tatăl și de Abel, eroii piesei lui Horia Lovinescu *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, sau de Calvin, învingătorul învins, ajuns la înțelegere în urma unor sfîșietoare procese de conștiință, din tragedia *O stea pe rug* de Sütö András.

Adevărul obiectiv al epocii noastre, puternic marcată de dinamica mișcărilor revoluționare, solicită precumpănitor o dramaturgie a transformărilor rapide. În contextul situațiilor revoluționare, oamenii acumulează experiențe și ajung la clarificări pentru care altădată ar fi fost necesare decenii. Asemenea procese isto-

rice comprimă „timpul psihic“ necesar revelației.

Dramaturgul trebuie să știe însă să vadă și să recunoască procesele de transformare și evoluție a oamenilor, și dincolo de fazele acute, el trebuie să evidențieze devenirea personajului și în etapele relativ liniștite ale construcției socialiste. O serie de piese de actualitate, reprezentative pentru maturizarea dramaturgiei românești a ultimului deceniu, se disting tocmai prin capacitatea de a evidenția dramatismul unor „faze nedramatice“ ale realității noastre.

Așadar, spre deosebire de dinamismul marcat al transformării, în cazul evoluției, personajul se schimbă mai lent, străbătând mai multe etape, separate în timp, fără a suporta mutații spontane spectaculoase. Dar fiecare etapă determină o schimbare anume, la început poate abia sesizabilă, prin care, în final, fără a fi devenit cu totul alți oameni, personajele s-au schimbat totuși.

Procedeele tehnice diferite ale „transformării“ sau „evoluției“ personajului răspund gradului diferit de dezvoltare a contradicțiilor sociale reflectate de struc-

tura dramatică respectivă. Un subiect dramatic inspirat dintr-o situație conflictuală acută, bazată pe contradicții sociale ireconciliabile, se cere tratat mai degrabă din perspectiva tehnică a transformării personajelor. În schimb, altul, care nu exprimă un conflict central, ci se referă la un șir de conflicte neantagonice, va fi prelucrat mai adecvat prin tehnica evoluției.

Oricum, procesualitatea și dinamismul, ca trăsături definitorii ale personajului dramatic, nu fac decît să afirme o însușire obligatorie a inșiși perfectibilității morale a omului: capacitatea de schimbare.

<sup>1</sup> G. Freytag — Technik des Dramas, în G. Freytag, Gesammelte Werke, Leipzig-Berlin, f.a., p. 292.

<sup>2</sup> O. Ludwig — Ausgewählte Werke, Leipzig, f.a., vol. II., p. 477.

<sup>3</sup> T. Mann — Versuch über das Theater, în: Th. Mann — Gesammelte Werke, 12 Bde. Berlin, 1955 — Bd. XI, p. 25.

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

Pentru început, o veste bună: se află sub tipar, într-o fază avansată de lucru, almanahul „Gong '82“. După cît se pare, în primele zile ale anotimpului alb îl vom găsi la chioșcuri. ● La Teatrul Dramatic din Baia Mare au început repetițiile cu Matca de Marin Sorescu, în regia lui Radu Dinulescu și scenografia lui Florin Harasim. Peste puțină vreme, vor începe repetițiile cu O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale. Scenografia o va semna T. Th. Ciuppe de la Teatrul Național din Cluj-Napoca, iar regia, cine credeți?... scriitorul și gazetarul Dumitru Dinulescu. ● La Teatrul Foarte Mic s-a deschis o foarte interesantă expoziție, organizată în colaborare cu Ambasada Republi-

cii Democratice Germane din București. Expoziția cuprinde o selecție a afișelor de teatru și operă din capitala Republicii Democratice Germane. ● Teatrul de păpuși din Craiova a deschis stagiunea la Clubul muncitoresc din orașul Motru, cu Domnul Goe și Vizita de I. L. Caragiale. De asemenea, a prezentat, într-un turneu pe Valea Oltului, Cartea cu Apolodor de Gellu Naum. ● Vă recomandăm cu căldură volumul Teatrul chinezesc în secolul XX, apărut în Editura „Univers“. ● Au mai apărut Teatrul european în secolul luminilor de Ion Zamfirescu, precum și piesele Timp și adevăr și Cazul Enăchescu de Eugenia Buiucoeanu, ambele volume la Editura „Eminescu“.

Completați-vă biblioteca! ● Multe teatre din provincie afișează ora la care se termină fiecare spectacol. Ce-ar fi ca această inițiativă să fie preluată de toate teatrele? ● A luat ființă un nou colectiv de amatori, Teatrul muncitoresc din Tîrnăveni-Mureș, patronat de Teatrul Național din Tirgu Mureș. Stagiunea acestui nou colectiv se va deschide cu Adolescenții de Ion Cătina. ● Am citit cu mult interes un articol semnat de Dan Nasta, în „Cronica“ din 18 septembrie 1981, și intitulat Profesione de credință. ● Marin Sorescu publică, în „Ramuri“ din 15 septembrie 1981, primele două tablouri, ale noii sale piese Luptătorul pe două fronturi. ●

Un autentic eveniment teatral, realizat prin colaborarea creatoare a artiștilor profesioniști și amatori, este spectacolul Teatrului popular din Rîmnicu Vilcea, *Lăpușneanul* (scene de Dan Micu, după nuvela lui C. Negruzzi), care a obținut premiul I și titlul de laureat la cea de-a treia ediție a Festivalului național „Cîntarea României” — 1981.

Pornind de la nuvela lui Negruzzi, Dan Micu, realizatorul textului dramatic și al regiei, aduce, în prim-planul dezbaterii, Puterea, puterea tiranică, necontrolată. Contribuția lui Micu este sintetizatoare, persuasivă, trecînd textul în sfera dramei de idei și reorganizîndu-l potrivit unei structuri dinamice. Unele disociații și aserțiuni sînt bizare, ambigue, semnificațiile sînt uneori stufoase; dar, dincolo de aceste „impurități”, se impune teza responsabilității fiecărui personaj față de actele sale și față de istorie, dezbaterea căpătînd turnura unui proces moral.

Lăpușneanu este un om bolnav sufletește, boala sa fiind alimentată mereu de Nebun. Se răfuiește cu cei din jur, dar și cu sine. Pedepsește linguşeala și minciuna sfetnicilor, dă dovadă de cinism monstruos, dar (tot sub influența Nebunului) are și momente în care-și privește cu luciditate destinul tulbure, nefast, tragic. Nebunul este personajul cel mai dificil, sintetiză a nestatorniciei și superficialității, fiind un fel de poet-cîntăreț al curții domnești, un veșnic călător în căutare de stăpîn gata să-i asculte vorbăria plină de filcuri, dar și un fel de geniu al răului (amestecat cu puțin bine). *Neînțelegerea* (a cărei victimă a fost, la o analiză de fond, însuși Lăpușneanu, neînțeleș de contemporanii lui) își poate avea sorgintea (ca semn teatral) într-un asemenea personaj. Moțoc și ceilalți reprezintă boierii corupți ai timpului. Cinismul și cruzimea nu sînt ascunse, nici măcar de către mitropolit și nici de oscilanta doamnă Ruxandra.

Deși este un spectacol de regie, regizorul nu se vede, nimic nu-i ostentativ, totul vine din interior, din miezul dezbaterii scenice, din partea trupei omogene de interpreți; metafora se naște și capătă contur în timpul acțiunii dramatice.

Cadrul scenografic (scena goală, loc deschis în care eroul este pîndit de toate pericolele), simbolul „cinei de taină” —

semn al trădării (neclar și doar parțial folosit în spectacol), costumele, mișcarea scenică desfășurată larg, greoi, în cercuri ce se strîng, obsedant, în jurul domnitorului, plurifuncționalitatea mobilierului, tonul multicromatic al vocilor și tăcerile, asigură atmosfera propice dezbaterii moral-filozofice, fiind elemente de bază în acest spectacol cerebral, în registru expresionist, dar cu insuficientă atitudine. Excesul de poetizare dă impresia de redundanță simbolistă. Expresivitatea teatrală e însă deosebită.

## TEATRUL POPULAR DIN RÎMNICU VÎLCEA

### *Un spectacol important*

În cel mai complex rol — Nebunul, a fost distribuit cel mai bun actor al echipei, Cristian Alexandrescu. Tot ceea ce am menționat la caracterizarea personajului său a fost întruchipat cu un profesionalism evident. O părere: ar trebui puțin estompat prea evidentul cerebralism al interpretului, înfrinate, o oarecare prețiozitate a gestului și o oarecare tentă manieristă a rostirii. Dificilul rol al lui Lăpușneanu a fost realizat de Nicolae Jivan, interpretul subliniind în general datele personajului. Tică Dumitrescu se remarcă printr-o riguroasă portretizare a lui Moțoc, cu mijloace simple, dar cu atît mai convingătoare. Dorel Popa a fost un Armaș rece și statuar. Eugenia Migleczi reușește să redea convingător și cu sensibilitate zbuciumul doamnei Ruxandra, precum și iubirea sa pentru Domn; iar Tudor Bunescu este un auster și ipocrit mitropolit (deși costumul de prelat catolic îl pune pe spectator în dilemă). Iulică Popa (Veriță), Ion Popa (Spancioc) și Dan Maier (Stroici) întregesc galeria boierimii.

Vlad Andrei ORHEIANU

Să începem prin a prezenta palmaresul tinerei trupe a Teatrului popular din Tulcea, înființată la sfârșitul anului trecut: locul I, la categoria „piese într-un act”, cu *O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru, și locul II la spectacole de teatru (cu *O noapte furtunoasă*), la etapa interjudețeană, precum și calificarea în finala celei de-a III-a ediții a Festivalului național „Cântarea României”; deci, două spectacole premiate, din totalul de trei, montate pînă acum. Un veritabil tur de forță pentru echipă, ai cărei membri, de vîrste și profesii diferite (Elisabeta Staicu — funcționară, Nelu Serghei — merceolog, Eugen Neacșu — electrician, Puiu Parpală — funcționar, Lelia Albeanu-Fădor — funcționară, Angelica Lazăr — pictor decorator, Ovidiu Constantinescu — elev, Ion Dore — proiectant), au reușit ca, prin dăruire și seriozitate, să dea viață scenică unui repertoriu dificil.

---

---

## TEATRUL POPULAR DIN TULCEA

### *Repertoriu dificil, rezultate remarcabile*

---

---

Am urmărit repetițiile grupului, care se reunește zi de zi, și am fost cucerit de atmosfera de seriozitate, de atenția și concentrarea ce domnesc aci. Conduși de Ion Dore (antrenat în trupa Teatrului studentesc „Podul“), membrii echipei sînt interpreți și totodată mașiniști, recuziteri, croitori și pictori, într-un cuvînt, adevărați oameni de teatru; ceea ce s-a realizat este în primul rînd o trupă în adevăratul sens al cuvîntului, un colectiv omogen, animat de un ideal comun.

Membrii grupului se constituie în comisie de admitere pentru selecția candidaților, aceasta realizîndu-se în timp, cu obiectivitate și cu tact; proba esențială — demonstrarea „bunului-simt” scenic și a capacității de integrare în colectiv.

Un accent deosebit se pune pe munca de laborator, pe studiu și pe exercițiu. Ce-i drept, informația de specialitate este relativ redusă, în schimb repetițiile, fără pretenția de a urma vreo „programă”, cuprind cursuri de tehnică a jocului, de dicție, de mișcare, de improvizație etc. Dacă adăugăm că la Tulcea își dau întâlnire, în turnee, teatre din toată țara,

putem conchide că artiștii amatori de aci au posibilitatea de a-și forma un orizont mai larg de cunoștințe despre teatru.

Prima montare, *Cîntecul lebedei* de A. P. Cehov, lucrată cu atenție, în respectul textului, a fost, de fapt, o etapă de verificare a aptitudinilor, atît pentru interpreți, cît și, mai ales, pentru regizor.

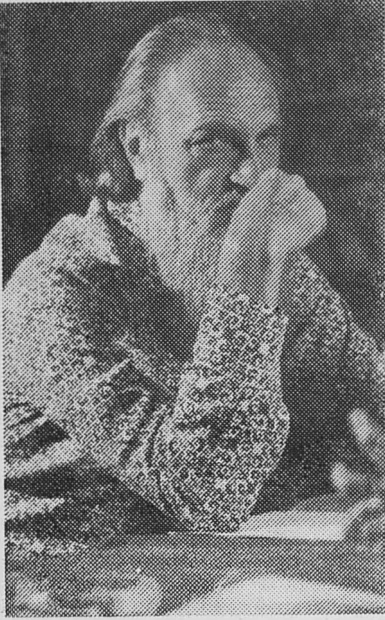
*O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru s-a dovedit a fi mai mult decît... o șansă. Spectacolul, echilibrat, stă mărturie a maturizării artistice rapide a grupului. Tensiunea dramatică e bine dozată, personajele sînt interpretate cu autenticitate, decorul — sobru, sugestiv. Este în primul rînd un spectacol de profundă angajare politică, reliefind sensurile piesei.

Conceput într-o manieră originală, spectacolul *O noapte furtunoasă* marchează un moment-cheie în evoluția colectivului. Regizorul plasează acțiunea sub semnul „fanfarei”. Numeroase instrumente sînt risipite în scenă; periodic, Spiridon le curăță de praf. Ideea de fanfaronadă, de bilci și panoramă de mahala este astfel tradusă într-o metaforă teatrală care servește drept emblemă lumii de jupini, teșchetari și veleitari politici. Textul se păstrează integral, dar acțiunea apare ca un vis al lui Spiridon, care adoarme epuizat de repetițiile îndelungate la tubă, sub amenințarea lui Jupin Dumitrache. Viitorul stăpîn al casei, după Dumitrache și Chiriac, va fi băiatul de prăvălie, care, de voie de nevoie, trebuie să treacă prin probe inițiatice, pentru a-și merita rangul.

Spectacolul, realizat cu discernămint, de la desemnarea distribuției la efectele comice, rafinate și deplin justificate în contextul dramatic, convinge prin culoare, aplomb, poftă de joc, vigoare și ritm; el este rodul a peste patru luni și jumătate de repetiții în condiții de lucru intensiv.

Un singur semn de întrebare planează asupra existenței acestui entuziast colectiv: statutul său organizatoric. Desfășurîndu-și cu tenacitate munca de pregătire a viitoarelor spectacole, încercînd să se perfecționeze și să învețe din mers, membrii grupului nu au timp să-și dea seama cui aparțin și de cine sînt tutelați. Casa de cultură a sindicatelor și Casa de cultură a tineretului își pasează una celeilalte paternitatea valoroasei formații. Poate că participarea la finala Festivalului va trezi atenția celor în drept să se ocupe de problemele, e adevărat, mărunte, ale trupei de teatru, care își reprezintă cu modestie, dar și cu cinste, orașul și județul.

Dan VASILIU



Cu

# DAN NASTA

despre:

- contradicțiile mesajului actoricesc
- șansa românilor în actorie
- iubirea pentru limba română
- rădăcinile teatrului nostru național
- calea demnității artei

## O convorbire de PAUL TUTUNGIU

— **Întilnindu-mă azi cu dv., am senzația că nu am în față numai pe marele actor și regizor român, ci un inedit personaj. Gîndindu-mă la acest personaj, mă întreb: s-a întimplat vreodată să vă reprezentați pe scenă și pe dumneavoastră înșivă?**

— Există o faimoasă replică a lui Hamlet, adresată mamei sale, în care ea spune că de vreme ce moartea e un lucru firesc nici moartea tatălui său nu are de ce să-i pară în afara firii: — „Să pară! Nu, doamnă, este. Eu nu cunosc să pară“. Și, pe mai departe, prințul Danemarcei, adîncește relația celor doi termeni în opoziție, a fi — a părea: „Că nu e-n stare portul meu cernit / Nici negrul strai al datinei solemne, / Nici șuietul amarnicei suflări, / Și nici al ochilor izvor de lacrimi, / Nici chipul care cată în pămînt / **Și fel de fel de semne-ale durerii / În lume să arate cum sint eu.** / Acestea pot într-adevăr «să pară», / Sint doar purtări ce pot a fi **jucate / de orice om.** Dar chinul ce e-n mine / Nu cere nici veșminte, nici suspine“. Shakespeare despice magistral **semnele** exterioare ale afectului, acțiuni (actions în original) ce pot fi **jucate** pentru a **părea**, de trăirea lăuntrică (**within me**) a afectului, care depășește **aparența (passelth show)** și **semnele ei**, și care înseamnă a fi. În textul original se afirmă întîi și se neagă apoi același termen „show“ — aparență, semn exterior —

pentru a sublinia opoziția lui a fi cu a părea.

Actorul este purtătorul acestei contradicții, damnat la concilierea ei, prin actul teatral. Trăirea scenică comportă doi timpi corelați: interiorizare și exteriorizare, a fi și a părea. Actorul care, prin acțiuni, joacă doar semnele exterioare ale sentimentului, este fals și neconvingător; cel care trăiește sentimentul „în lăuntru său“ se manifestă — după gradul său de înzestrare — prin semnele lui firesc solide, iar acea **expresie** a sentimentului e garantată de **trăirea** lui. Stanislavski, care cunoștea ca nimeni altul psihotehnica actorului, îi impunea acestuia să nu ia cu împrumut sentimentele și emoțiile, să nu le închirieze, ci să le descopere în propria viață sufletească. Și, pentru că nu putem porunci sentimentelor să se nască, el oferea și o metodă, a acțiunilor fizice care, **solidare** fiind cu sentimentul, ca **manifestări** ale lui, pot provoca sentimentul, îl pot ispiti și capta, urmînd ca odată creat din afară înăuntru, să fie exprimat din lăuntru în afară, expresia jocului scenic fiind **treccerea** de la a fi la a **părea ceea ce ești**. Încît, după acest ocol, vă pot răspunde că de cîte ori am izbutit un personaj, în mod necesar m-am înfățișat și pe mine însumi. Viața mea, de la memoria afectivă pînă la gustul artistic, participă, deopotrivă ca material și ca modelator, în structurarea personajului de ficțiune. Cu mine și din mine, personajul

care sînt eu (din natura mea intimă, din deprinderile mele intelectuale, din amintirile și lecturile mele, din pasiunile și gusturile mele, din tot ceea ce am trăit, din tot ce am devenit și sînt) se întruchipează printr-un chinuit și complicat proces de asimilare, de obsesivă absorbție a acelei plasmă din afară în corpul meu. În somnul meu agitat de prezența lui. Un scriitor român de limbă franceză, glorios asimilat, a fost impresionat în noaptea cînd, în vis, a gîndit în **acea limbă**. Personajul se naște și el în clipa în care tu (actor) vorbești limba lui (a personajului). În clipa aceea, personalitatea ta artistică este atît de puternică, de bogată, că se repersonalizează prin acest Hamlet sau Beranger. Și atunci se întîmplă miracolul în spectatori: „Am impresia că **nu joacă, parcă sînt !**” — frază transmisă așa cum am auzit-o azi chiar, la telefon, despre actorii din Henric al IV-lea (B.B.C.) transmis de Televiziunea Română. Fuziunea dintre a fi și a părea s-a făcut la temperatura fericită, în care trăirea se varsă în semnele ei expresive.

În curînd voi juca, pe scena ieșeană, pe Miron Costin și mă antrenez de pe acum să-l simt, să caut, în destinul meu, destinul lui, să duc pînă la capăt ale mele prin cele ale lui. Crearea unui personaj este o îmbolnăvire dirijată paradoxal pînă la imunitate. Atunci microbul lui s-a acomodat și s-a stabilizat în tine, și sănătatea ta începe să prindă forța de a apărea pe scenă în **numele lui** sub **semnătura** ta. Vorba lui George Călinescu: „Nu mă duc la teatru să-l văd pe Ștefan cel Mare, ci pe Calboreanu în Ștefan cel Mare”.

— **Cred că sînteți de acord cu mine că dacă există o omonimie aproape perfectă între numele Nasta Dan și Dan Nasta, în schimb ele nu sînt decît parțial sinonime.**

— Avem două miini. Ele sînt aproape perfect omonime și în schimb nu sînt decît foarte parțial sinonime — ca să mă supun raționamentului ce-l propuneți. Dacă le suprapun. față pe față, degetul mic din stînga vine peste degetul mic din dreapta; la fel și cu degetul mare. Deci numele mic Dan — din Nasta Dan vine peste cel mic din Dan Nasta; la fel și cu numele mare. Numai că palma stîngă conține o serie de semne chiromantice, diferite de cele din palma dreaptă. Stînga conține datul cu care vii pe lume, ceea ce ești la naștere, în timp ce în dreapta se înscrie devenirea ta. Una ar fi tatantul, cealaltă ce ai făcut din el, dobînda lui. De la înmatricularea în registrul stării civile, la cea în catalog sau în buletinul de identitate, pînă la personalizarea numelui în procesul de identificare cu tine însuși, se află, probabil,

cheia diferitei rezonanțe a aceluiași nume, transcris altfel la celălalt capăt al existenței. Și dacă în palmă se află și stele regești, atunci se cheamă că aceea persoană își depășește existența în postumitate. George Vrața, Mihai Popescu, Emil Botta se pronunță cu ecou.

— **Ce poate însemna viața unui actor în viața unui popor? Dar fapta lui în fapta națiunii sale?**

— Actorul, ca și alte specii de artiști, este un **insufletitor** de valori moral-estetice, el sporește prețul existenței, descoperind, semenilor, o parte din frumusețea ascunsă a lumii. În mirajul imaginilor, el strecoară senzuri pentru înaintarea vieții, către cele ale spiritului. Însofletește idealurile, adîncește cunoașterea omului, oferă modele de comportare, corectează moravurile. După spusa lui Shakespeare, peste care cu greu am putea trece, el este „cronica vie a timpului său”. În această ipostază, de orator la tribuna ideilor, a insufletit mereu aspirațiile sociale și istorice, a protestat împotriva asupririi, înstrăinării și tuturor nedreptăților. Dacă ne gîndim la felul în care actorul a slujit societatea, ca un fel de sensibil și emoționant portavoce, al scriitorului, luptînd pentru libertatea națională, pentru unire și independență, fapta lui e parte din fapta națiunii. Credința actorului în cultivarea limbii naționale, și credința lui în puterea artei de a clădi cultura unei nații, fac din el un pîrtaș la cultura poporului său. O cultură și o conștiință a ei se alimentează și din suflul verbului inspirat al actorilor care au sădit valorile imaginației, valorile criticii, ale entuziasmelor, ale formelor alese, ale bucuriei de a încerca drumul dezvăluit al frumuseții. Actorul de azi trebuie (s-ar cuveni, nu?) să cugete puțin, la rostul faptei sale, în fapta țării, la ceea ce înseamnă hrana spiritului unui popor și al unei națiuni. Asemenea cugetare îi deschide noi perspective asupra profesiei, și îl îndeamnă la o mai strictă supraveghere a faptei sale creatoare. Creatoare de ce anume? Răspunsul ar trebui să-l conducă la acel comandament al modelării migăloase, atente, grijului și puternice în consecințe. a sufletului național, a conștiinței umane, a culturii istorice. Formularea sună grandilocvent, dar acțiunea de zi cu zi, dacă nu se măsoară pe caratele idealității, riscă să devină derizorie. Fără tensiunea unui crez, axat pe slujirea valorilor naționale, actorul se transformă într-un măscărici, de care spectatorul rîde, pe moment, și pe care, după ieșirea din teatru, îl judecă așa cum merită. Shakespeare încheie tirada lui Hamlet către actori, recomandîndu-le să joace cu gîndul la mijloacele scenice,



**În rolul Despot (Despot-Vodă de Alecsandri, Teatrul Național din Iași, 1958)...**

**...și în Richard al III-lea (Shakespeare, Teatrul de Stat din Sibiu, 1969)**



demne să provoace interesul spectatorului **cu judecată.** „Și cei care fac pe bufonii — ca să facă să ridă cițiva spectatori nerozi — trădează o ticăloasă îngîmfare...” Nu poți fi un însuflețitor de valori moral-artistice cîtă vreme nu ai perspectiva unei misiuni care justifică viața ta în ochii comunității naționale. Numai așa actorul poate fi un „atlet spiritual”, într-o luptă continuă de înălțare a existenței proprii, prin slujirea comunității.

**— Ce șansă au avut românii în actorie ?**

— L-am întrebat pe un francez, care a stat mai mult timp în România, ce impresie fundamentală are despre români și mi-a răspuns : disponibilitatea pentru joc, elocința și gestualitatea. Sorgința noastră latină, de inteligență și imaginație vie, aliată cu suplețea de a devia și asimila ba o „năvălire“ ba alta, în decursul veacurilor, au dezvoltat în noi o stare, care este una cu esența teatrală a spontaneității, în dinamica schimbărilor continue de situații, pe care o presupune un text dramatic. În sistemul lui Stanislavski, „adaptările“ ocupă un loc central, fiind generatoare de viață scenică autentică. Românul are deci o plasticitate, o capacitate de mlădiere și de asimilare de mult cunoscute, ceea ce face din el un actor cu vocație originală și structurală. Pornind de la viață, acea disponibilitate și chemare la joc au trecut în artă prin filiera mimesis-ului, încît au biruit módele. Actorul român joacă și Brecht (cu tot efectul lui de înstrăinare) și Ionescu (cu toată fantezia lui derizorie, toț realist. Iar cînd, sub presiunea tiranică a vreunui tinăr regizor, vrea (cu voie, sau mai mult fără) să joace altfel, se oprește deasupra prăpastiei, suspendat între mǎluri. Șansa lui s-a verificat și aiurea, pe scena germană (Agatha Bîrsescu) și mai ales pe cea franceză (Maria Ventura, De Max, Elvira Popescu, Mihaescu, Yonnel, Alice Cocea ș.a.m.d.). O mare șansă a fost aceea a unor mari personalități — Millo, Luchian, Pascaly, Nottara — care au purtat teatrul pe umerii lor, au constituit o școală clasic realistă care și-a dat roadele și în secolul XX, sub îndrumarea lui Paul Gusty, pentru ca apoi, sub tutela lui Alexandru Davila, să treacă prin etapa modernă. Un Victor Ion Popa și un Ion Sava au făcut apoi trecerea spre epoca contemporană (anii 30—40), iar în prezentul apropiat, perioada novatoare a încăput pe cele cîteva mîini inspirate ale — în primul rînd — lui Lucian Pintilie și Andrei Șerban, apoi David Esrig și Radu Penciulescu — Liviu Ciulei făcînd legătura între ei și trecut, printr-o temperanță în creație bazată pe știința complexă a profesiei, mai mult decît pe





În Hamlet, montare a teatrului timișorean, 1961

îndrăzneala concepției. Cred că și aceste apariții regizorale au constituit o șansă de a oferi actorului căile înaintării în cadrul unui teatru, mereu priment și revigorat. De aci înainte, românii au aceleași șanse de afirmare, însă li se cere o aplecare din ce în ce mai responsabilă asupra profesiei (arta fiind extrema limită a profesiei), pentru trei „binecuvîntate” motive: 1. marile modele actricești au dispărut, ca școală vie și punct de sprijin; 2. cu ele, au dispărut și pedagogii care imprimeau studenților codul genetic al profesiei, deci, nemaiavind parte de canoanele formative — „scapă cine poate”; 3. în schimb au apărut numeroși talentuoși ai nemaivăzutului și nemaiauzitului în teatru, (ei înșiși neapucînd să vadă și să audă cele cuvenite), care manevrează actorii ca bilele de pe vergelele abacului. Dacă actorul român nu-și ia, cum se spune, propriul destin în mîini, riscă să joace la întîmplare, cu o meserie debusolată, cînd de un improvizat, cînd de un excentric. Pierderea de înălțime în meserie, ca să întrebuițez un termen aeronautic, este un fapt verificat, și aripa amatorismului nu rezistă la performanțele

de zbor cerute de actualul arbitraj estetic la probele impuse.

Reciclarea e fundamentală disciplină de antrenament, ca la balet, canto și acrobație. Prelegerile sînt curată fudulie, fără exercițiul zilnic, care trece teoria în corp, în glas, în comandă cerebrală și în spontaneitatea execuției. Gieseking pretindea că celeritatea pianistului nu stă în digitație, ci în cortex. E mai sănătos să credem că stă deopotrivă în agilitatea gîndului și în cea a degetelor, care știu să se supună gîndului. Munca asupra „studiilor” rămîne marele secret al artei. E unul din puținele secrete care nu se divulgă în teatru.

— Dumneavoastră iubiți covirșitor limba română. Mi-am dat seama de acest adevăr urmărind de citeva ori spectacolul (a cărui regie ați semnat-o) Scoica de lemn. Ați devenit director de scenă, pentru a-i obliga pe actori să respecte limba română ?

— Iubesc din ce în ce mai mult limba română, de-abia în ultimii ani am căpătat conștiința plină a valorii ei de expres-

sivitate. Vorbim tot mai rău românește și în viață și pe scenă, care e drept că reflectă viața, dar nu coborîrea ei, ci întremarea ei — așa ar trebui! Puțini dramaturgi au o scriitură aleasă, proaspătă și viguroasă, șlefuită și curgătoare, densă și miezoasă, și mai ales concentrată, pregătită pentru țintă ca pentru ritmica percutantă a pugilatului dramatic. Dar neajunsul mai mare este cel al oralității. Cu timpul am devenit acel director de scenă care știe că actorul, pe urmele scriitorului, este atletul celei mai frumoase vorbiri, că „puterea vorbirii” — cum îi spune recent Henri Wald într-o carte cu acest titlu — este cea care-i conferă forța de comunicare și convingere. Nu am întâlnit om, care să nu-și mărturisească admirația în fața artei cu care rostesc textul actorii englezi. Încărcătura dramatică curge în rostire clară, șlefuită, nuanțată, savantă, **teatrală**, căci e departe de vorbirea obișnuită, accidentată de neglijențe, și **firească** în teatralitatea ei. Să nu confundăm firescul cu banalul și întimplătorul; în arta teatrală, e vorba de atins firescul excepționalului, acel firesc care validează dificultatea învinsă a formei măiestrite, o simplitate obținută prin despuiere a esenței, prin cizelarea pînă la transparență. A nu vorbi **teatral de firesc** este o insultă adusă spectatorului, este o repudiere a artei, în profesia astfel golită de sens. Poezia, în care cuvîntul are castitatea unui elixir, este deseori violată prin vulgaritatea confecției retorice, declamația găunoasă și fudulă, dureroasă, sau subnutrită de rostirea care consumă din trupul cuvîntului, strivindu-l, molfăindu-l, degradindu-l, ca pe o pâstaie stoarsă de miez. Rostirea unei poezii este un act de cuminecare; cere o purificare mentală și un acordaj riguros, al instrumentului vocal. Improvizațiile cu care ne gratifică, nu arareori, televiziunea, sînt fapte de vinovăție, nu de merit artistic. Este imperios necesar să intervină un control artistic în propagarea cuvîntului rostit în fața a milioane de spectatori. După cum — o spun de ani — se cere fundamental revizuită predarea vorbirii scenice în Institutul de teatru. Se pierde o școală națională de teatru în care au predat George Vraca, Marioara Voiculescu, Mihai Popescu, Marietta Sadova, Miltuță Gheorghiu, Ștefan Dănculescu, George Calboreanu, Ion Manolescu, și alții mulți alții. Neglijența vorbirii din filmele românești depășește măsura. A fost o adevărată odihnă să-l aud vorbind pe George Calboreanu, zilele trecute, în **Străinul**. Numai cine nu iubește limba română poate fi îngăduitor, cu cei care o degradează pierzînd simțul moral față de cetate. Să obligăm pe tot profesionistul vorbirii, la respectul față de limbă, greu trudită, pentru a sluji cît mai deplin ascensiunea

unui popor către propria sa cultură și istorie.

— **Ce importanță îi acordați acum, azi, lui Iancu Văcărescu? Dar înaintașului său Ienăchiță?**

— Există vîrste mai frumoase decît cea preadolescentină, dar nici una mai mișcătoare decît aceasta, pentru că e vîrsta promisiunilor, vîrsta în care aerul vremii vibrează sub drapelul viitoarelor deveniri. Candoarea fremătătoare de entuziasme a începuturilor rămîne un proaspăt izvor pentru cel delectat de tirzia maturitate — cea mai frumoasă dintre vîrste. Întoarcerea la începuturi este act de înțeleaptă profilaxie. Începuturile trebuie mereu readuse în circuit, ele biciuiesc fibra mulțumită de sine, cheamă la schimb de daruri, aerisesc punțile îmbîcsite de preocupări parazitare. Acea vesteire de foc: „Urmașilor mei... / Las vouă moștenire / Creșterea limbii românești / Și-a patriei cinstire”, își păstrează, intactă, lacrima de cristal, pentru răsfrînt valul luminii viitorului. Știu că sînt intelectuali care rîd de asemenea pomenire, preferîndu-l pe... Montaigne. Cu zeflemeaua, mulți se leapădă de răspunderea de a fi ei înșiși, preferînd cecurile fără acoperire în bancă. Eminescu și Caragiale, complementari, au denunțat acea stare de iresponsabilitate. A nu porni de la limba, cultura și istoria ta, ar fi să te afli suspendat în gloria caraghioasă, pe pămînt, a imponderabilității. Importanța lui Ienăchiță și a lui Iancu? E aceeași, pentru că ei proiectează planul unei identități, și noi ne aflăm în același proces de identificare, urcînd, bineînțeles, alte trepte, pentru al cărui elan tragem o gură de aer, din acea explozie testamentară, care sună ca o lege a firii. „Creșterea limbii românești și-a patriei cinstire” este o rostire de evlavie, dar n-are preț, decît pentru cel cu credință. În afara credinței, orice dezmăț se autojustifică. Credința unei misiuni pe acest pămînt românesc, a unei misiuni de „creștere” și „cinstire” a depozitului comunitar, a dat ființele cele mai adîncite în posteritate, de la Bălcescu la Pîrvan, de la Kogălniceanu la Eminescu, sau de la un erou necunoscut, la alt erou necunoscut. Misiunea aceasta de cinstire și creștere, ca ritual social al fecundității, ne revine tuturor, pe puterile noastre. Nu aștept să mă întrebați ce socotesc că-mi revine mie în activ, ca dovadă de sinceritate a adevărului mai sus recunoscut. Nici măcar nu am sentimentul că mă laud spunînd cele ce urmează. Am fost deseori batjocorit pentru apucăturile mele culturale, așa că mă simt un oarecare călător urmîndu-și drumul printre statuile ecvestre ale celor priponiți la țarcul unei feude. Preocuparea mea pentru figurile istoriei naționale, pentru limbă și poezia româ-

nească, pentru istoria teatrului românesc (mă gândesc la un film, în acest sens), pentru evocarea marilor personalități teatrale, pentru folclor stă mărturie în cele vreo 15 aniversări cultural istorice, de la 140 de ani de teatru în limba română la Centenarul bacovian. Lista acestor acte, de enumerarea căroră vă scutesc, rămâne deschisă și, sper, ascendentă. O necesară contribuție la acea „Creștere“ și „Cinstire“.

**— Într-un studiu pe care încă nu l-am publicat, am încercat să vorbesc despre teatrul ceremonial folcloric, la curtea domnitorilor Matei Basarab și Vasile Lupu. Cit de mult credeți în „rădăcinile“ teatrului nostru național? În efortul de a le identifica?**

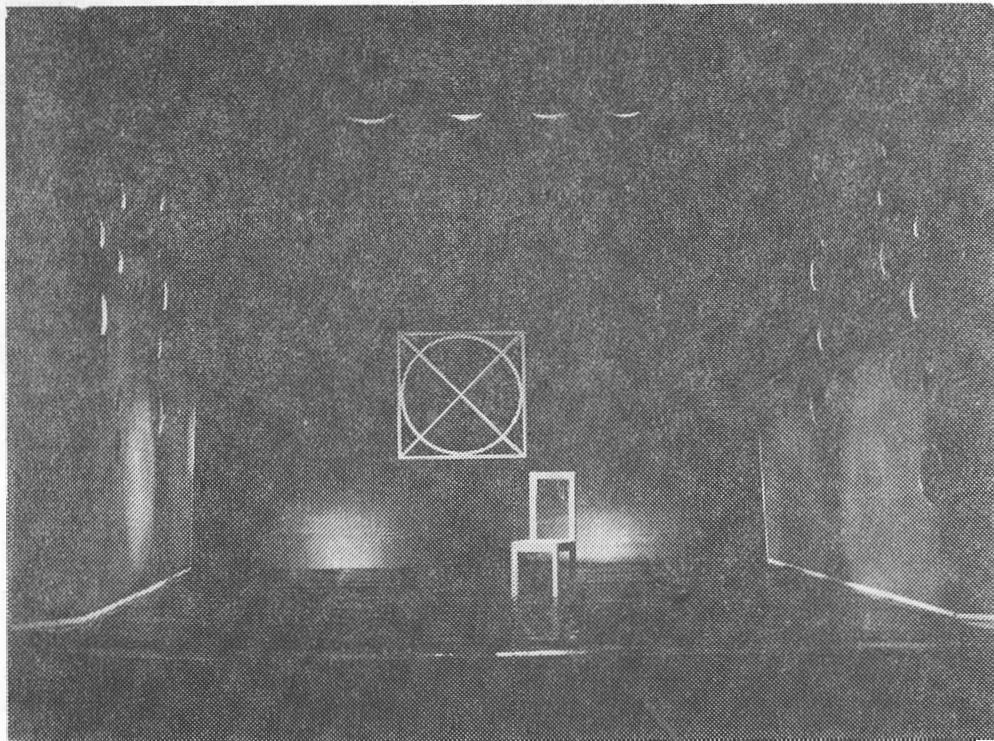
— Mă gândesc de mulți ani la cercetarea folclorului nostru teatral, la modalități originare de manifestare rituală și ceremonială, pentru a le valorifica în planul artei teatrale culte. Există piesele pentru o asemenea transpunere, (dintre contemporanii mei, Tina Ionescu, Ion Olteanu, Valeriu Anania, au scris un teatru poetic, de inspirație folclorică și istorică). Ar constitui o obligație a teatrelor, în special a celor naționale, de a

înscrisă această direcție, ca programatică, dar directorii se leapădă de ele pentru motive lesne de înțeles: greu și fără succes! Neavînd prilejul concret al creării unui asemenea spectacol, am amînat spre marele meu regret cercetarea temeinică a acestor modalități deduse din practica populară. Simt această amînare, ca pe o vină față de împlinirea unui crez artistic, a unui program dorit, dar trădat. Deseori, un regizor nu e stăpîn decît pe proiecte, nu și pe trecerea lor în șantier. Mai degrabă se poate experimenta (?) la noi o modalitate importată, decît una originară. „Reculegerea“ pe care ne-o propune mediul șantierului arheologic, se pare că nu are ce căuta în teatru, cel puțin în fapt. Păcat, pentru cultura teatrală, că lasă neexplorat un zăcămint pe care-l presimt bogat în sugestii, străvechi și foarte modern, totodată.

**— Multe popoare (în antichitate și azi) au ridicat statui marilor lor actori. Care dintre statuile culturii teatrale românești își așteaptă nerăbdătoare sculptorii?**

— Înscriindu-și opera în materia efemerului, actorii sînt considerați de drept ca efemeri, și uitarea consfințește această vădită nedreptate. Pînă la îndrăzneala

**Decor de Dan Nasta pentru „Mizantropul“ de Molière, Teatrul „Nottara“, 1979, în regie proprie**



cuminte a unui panteon al teatrului românesc, fiecare teatru (cu precădere cele cu un trecut sedimentat, naționalele) ar trebui să adăpostească busturile — intimitatea e cea mai potrivită omului de teatru — celor care au adus prețuirea cea mai înaltă instituției și profesiei. Un Ion Manolescu, un Bălțățeanu, Storin, Mihai Popescu, Ion Sava, Victor Ion Popa, George Vraca, Eliza Petrăchescu, Toma Caragiu impun prezența vie a criteriului valoric, ne îndeamnă la instituirea unei ordini ierarhice de care o societate are mereu nevoie. A cultiva meritul prin recunoașterea lui este o atitudine elementară de pedagogie socială. Iar bronzurile să nu fie păstrate în muzeu, ci puse în contact cu circulația publicului la spectacole, **prezența** lor să fie implicată în bătaia de inimă a serii de teatru, în climatul căreia se înviorează eternitatea lor și ne putem și noi, ceilalți, încălzi la ea.

— **Văzind în arta teatrală un periccol social, Rousseau se cutremura la gândul că — încurajați — actorii vor putea ajunge vreodată chiar arbitrii statului genevez. „Și vom vedea — spunea el — pe candidații la funcții publice solicitându-le favoarea pentru a obține sufragiile; alegerile vor avea loc în cabinele actrițelor și conducătorii unui popor liber vor fi protejați unci bande de măscărici. Pana imi cade din mină la acest gând“. Cum vă apare azi această frază?**

— Faptul că Tolstoi îl desconsidera pe Shakespeare ne apare, azi, ca o puerilă excentricitate. Iar Rousseau, pornind de la trecerea pe care o aveau, se vede, în epocă, unii actori, infierbîntîndu-și imaginația, și împătîmîndu-și pana, și-a oferit spectacolul unei decapitări în masă sub amenințarea unei îndoielnice catastrofe. Un psihanalist ar vedea în aceste invective manifestările unui ins posedat de complexe și nu ale unui înțelept care judecă o stare de fapt. Nici măcar celebritățile Hollywood-ului nu cred să-și fi exercitat cît de cît forța de seducție, pentru a fi un element decisiv în campania electorală a candidaților la președinție. Actorii au încetat de a mai fi o bandă de măscărici, au cu totul alt statut social, onorabil și onorat și împodobesc societatea cu farmecul renumelui lor, cu seducția talentului. Am luat întrebarea prea în serios... ar fi trebuit să răspund cu un singur cuvînt: amuzantă!

— **Avem în țară 40 de scene de teatru profesionist. Care este calea afirmării în lume a acestor trupe?**

— Fac parte dintre cei cîțiva regizori care cunosc situația teatrelor din țară.



**Coperta unui disc. Interpret, Dan Nasta**

În afară de București, am lucrat la Iași, în trei perioade, în decurs de 20 de ani, la Timișoara și la Sibiu, câte 4 și 2 stagioni, iar la Pitești am montat două piese. Situația acelor teatre e mult diferită față de cea a celor din Capitală. Trupele sînt tot mai instabile și incomplete, pierd cadrele cu căutare aiurea. Tineretul vine, repartizat, pentru a pleca cît mai repede spre București, dificultatea (oare?) soluționării problemei locuințelor împiedică o mișcare largă de schimburi de actori de la un teatru la altul, și de la o stagiune la alta, ceea ce ar împropăta formațiile și ar stimula creația. Deplasările, mult mai numeroase, răpesc din timpul de repetiție, care și așa e foarte restrîns, pentru că reprezentațiile cu un spectacol se consumă într-un timp scurt, din lipsă de spectatori. La adăpostul unor spectacole care „merg“, unele teatre bucureștene își permit să repete o piesă și timp de luni de zile. Singurul avantaj al „provincialilor“ este o capacitate de concentrare mai mare în muncă, actorii fiind mai adunați în jurul teatrului, mai puțin solicitați de radio, televiziune și film, deși situația și în acest sens tinde să se deterioreze. Programarea la distanță a spectacolelor grevează, în chip fatal, calitatea jocului scenic, și răcește contactul piesei cu publicul, diminuînd interesul față de eveniment. Iar cele mai importante scene, cele naționale din Cluj-Napoca, Timișoara și Iași, împart scena cu operele respective, ceea ce echivalează cu o calamitate naturală. Scăzînd timpul de demontare și montare, rămîn, pentru o generală, trei ore de lucru, ceea ce este insuficient și alarmant. În aceste condiții grele, teatrele au o singură șansă: aceea

a unui comandament organizatoric hotărât și prompt, a unei echipe regizorice de reală competență, și a unei munci încordate a tuturor componentelor echipei teatrale — toți acești factori sudați într-o pasiune comună, fie generată de geniul locului, cum ar fi Iașul, fie de tinerețea formației, (Piatra Neamț), fie de sprijinul inspirat al „Județului“ (?), fie de persoana unui animator (stinjenitoare persoană !) — director sau director de scenă. Cu un crez și o voință, se poate răzbi și se poate și învinge. Uneori, nu-mi vine să cred cum, cu toate handicapurile — din care am enumerat doar o parte — aceste teatre impun spectacole peste nivelul realizării celor de la centru. **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** de Albee, de la Pitești, în regia lui Costin Marinescu, a dezvăluit nebănuitele sensuri ale piesei, pe care spectacolul Naționalului bucureștean le ascunsesse, inexplicabil. **Jocul vieții și al morții...** de la Iași, în regia Nicoletei Toia, datorită unui joc mai puțin demonstrativ, mai recules în fața textului, permitea o transparență a sensurilor care sporea inteligibilitatea. Iată că, uneori, modestia biruie în lupta cu vanitatea. Vorbeam de un crez și o voință. Nu trebuie să crezi în lucruri mici, nici să vrei puțin. Din experiența mea, știu cu certitudine că trebuie să-ți propui ținte înalte. Colectivele se fortifică depășindu-și puterile cunoscute, înfruntând obstacole de temut. Am montat **Despot Vodă, Școala birfelii, Uraganul, Aristocrații, Ce înseamnă să fii Onest, Povestea luminii și Gaițele;**

în stagiunea trecută, **Don Carlos și Ciocirlia** la Teatrul Național din Iași — și teatrul s-a înălțat. Am montat **Hamlet, Sfânta Ioana, Egor Buluciov și Căruța cu paiațe** la Naționalul din Timișoara — și teatrul a fost în ascensiune. Am montat **Richard al III-lea** la Sibiu — și teatrul s-a trezit la viață. În schimb, la București, unde toate marile proiecte mi-au fost respinse, n-am putut decât supraviețui, într-un teatru lipsit de elanul nobililor ambiții, răscolit de mărunte socoteli. De îndată ce propui spectacole ușurele și mijloace facile, echipa decade, se trivializează și se complace în mediocritatea răspunsului publicului, care vine cu un automatism necruțător. Se naște un cerc vicios; jucăm piese comerciale, și le jucăm cu rutina manevrării gustului scăzut al publicului, avem succes. Având succes, continuăm... Acest cerc trebuie spart prin curajul de a duce, până la capăt, valorile etice și estetice reale ale dramaturgiei, care dezvăluie forța, capacitatea reală de creație a colectivului și, deopotrivă, dezvăluie puterea, capacitatea reală de înțelegere și cunoaștere a spectatorilor. Aceasta este singura cale, a demnității artei în fața potrivnicilor condiționari: refuzul de a fi părtaș la degradarea cuvântului, la jocul nesincer, manierist și vulgar, la montarea excentrică, la regia care trece, cu tăvălugul bunului-plac, peste text, actori și spectatori, sub pretextul originalității. Apărind clasicitatea profesională a artei teatrale vom descoperi sensuri noi acolo unde pseudonovatorismul încercă sensurile.

## NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE

### Camil Petrescu în documente

Sînt demne de toată lauda competența și pasiunea cu care Florica Ichim îngrijește și publică actele și documentele arhivei Camil Petrescu. În 1979, împreună cu regretatul profesor Al. Bojin, a editat *Documente literare* „din laboratorul de creație al scriitorului“. Deunăzi, a ieșit de sub tipar un prim volum de *Scrisori către Camil Petrescu* (A—H), în aceeași editură Minerva.

Ambele volume sînt de neprețuit pentru monograful operei lui Camil. În primul, omul de teatru găsește „caietele“ pentru *Danton, Act venețian, Suflete tari etc.*, găsește „Cartea a doua“ la *Modalitatea estetică a teatrului*, apoi notele pentru *Seminarul de regie experimentală* inițiat în 1945—1946, precum și multe și mărunte ciorne, însemnări, dispoziții ale directorului Naționalului (1939). În recentul volum, scrisori de la Ion Anestin, Maria Botta, Leny Caler, Gh. Ciprian, Sonia Cluceru, V. Eftimiu, Ma-

ria Filotti, Mișu Fotino, Paul Gusty, contribuie la cunoașterea relațiilor umane și profesionale ale scriitorului cu lumea teatrului.

Aparatul de note sporște considerabil datele bio-bibliografice știute; se valorifică numeroase alte date de arhivă adiacente documentelor publicate; încît nutrim speranța, întrucît totul îndreptățită, că Florica Ichim va restitui, în ediții ireproșabile, întreg fondul camilpetrescian, încăput, în fine, pe mîini bune.

I. N.

# Semnal

VIRGIL MUNTEANU

## O dezmințire

Domnișoara ședea în fotoliul moale din fața biroului meu și mă privea fîntă. Mă simțeam mic și neputincios. Stînjeneala se instalase de la început, din clipa în care, aruncînd peste manuscrisele mele o poșetă cît un cîmpoi, domnișoara mă întrebuse, scurt: „Mă cunoști, nu-i așa?” N-o cunoșteam, n-o văzusem în viața mea, pînă și vocea ei, joasă, voalată, aspră, îmi era completamente străină. Domnișoara mă săgeta cu privirea, erau frumoși ochii ei răutăcioși, bine desenați sub sprincenele subțiri și depărtate.

— Dumneata ai scris despre mine în revista „Teatru”, nu mai știu ce număr!

— „Teatru”, îndrăznii eu. Cu l la urmă.

— Mă rog. Ai scris despre mine într-un articol, „Coșar pe plajă”, sau așa ceva.

— Domnișoară, eu...

— Vreau să dai o dezmințire. Vreau să scrii, cu mîna dumitale, că nu despre mine era vorba, că m-ai confundat, că ai făcut o greșală.

— Domnișoară, dar eu nu vă cunosc. Nu știu nici cum vă cheamă. Îmi pare rău...

— Nu mă cunoști? Atunci, cum de știți atîtea despre mine? Cine ți-a spus?

— Vorbesc serios, nu vă cunosc. Nu v-am văzut în viața mea.

— Atunci, cum se face că m-ai descris atît de exact? Părul, mîinile, pieptul, picioarele...

— E o potriveală. O nenorocită, o blesemată potriveală. N-am scris despre dumneavoastră, pentru că, pînă azi, pînă acum citeva clipe, nici n-am știut că existați.

— Zău? Și povestea cu Teatrul Național?

— Ce poveste? Nu știu nimic!

— Ai scris, negru pe alb, că așteptam într-o joi, pe seară, în fața Teatrului Național?

— Am scris. Și ce-i cu asta? Nu văd nimic grav...

— Nu vezi dumneata, dar e foarte grav, pentru că cine mă cunoaște bine, știe că eu nu vreau să intru la Național. Eu am alte idealuri.

— Nu contest...

— Nu mă mai întrepru. E adevărat, că într-o joi, pe seară, trebuia să fiu în fața Teatrului Național. Aveam întîlnire cu o mătușă.

— Foarte normal.

— Foarte normal. Numai că eu nu am fost la întîlnire, am avut altă treabă, l-am lăsat pe unchiul să aștepte degeaba.

— Unchiul sau mătușă?

— Mătușă cu unchiul. Mătușă nu iese singură.

— Scuzați.

— Așa că n-am fost eu, e limpede.

— Limpede, ca lumina zilei.

— Dacă e limpede ca lumina zilei, dă dezmințirea.

— Domnișoară, eu n-am scris despre dumneata, crede-mă, eu am scris despre o persoană care nu există, eu am creat un personaj, eu am scris despre cu totul altceva. Eu n-am dat nume.

— Ba, ai dat. Am textul la mine. Iacoban, Mandric, ce sînt? Nici ei nu există?

— Există, domnișoară, există, și încă cum, dar ei nu sînt decît două puncte de reper, ca și Teatrul Național, alt punct de reper, o legătură necesară cu realitatea. Restul e ficțiune.

— Păi, de ce nu precizezi?

— Ce să precizez?

— Că e ficțiune.

— De ce să precizez?

— Ca să nu se mai simtă omul cu musca pe căciulă. Să n-aibă greutăți.

— Ce greutăți ar putea...

— Uite, mie, de pildă, dacă nu-mi mai dă directorul să joc?

— Cum să nu vă dea? De ce să nu vă dea?

— Simplu. Zice că plec și îl încurc.

— Dimpotrivă, domnișoară. Dimpotrivă. Abia acum o să vă dea să jucați.

— Cum așa?

— Foarte bine. O să vă dea un rol mare, un rol important, ca să vă atragă, să vă facă să renunțați la plecarea.

— Crezi?

— Sigur. Dacă mă gîndesc bine, dacă vă privesc atent, cu stătura dumneavoastră, cu ochii dumneavoastră, cu glasul dumneavoastră, vă așteaptă Lady Macbeth!

— Nu glumiți?

— Asta, pentru început.

— Vorbiți serios?

— Serios. Ca să nu vă piardă, o să vă distribuie în toate spectacolele.

Chipul domnișoarei se lumină. Ochii ei frumoși, bine desenați sub sprincenele subțiri și depărtate, deveniră visători. Se ridică, sălta cîmpoiul de pe manuscrisele mele și dădu să plece.

— O clipă, domnișoară, eu ce fac? Mai dau dezmințirea?

Domnișoara îmi zîmbi gales.

— N-are rost. A fost o ficțiune, nu?

București, 7-15 septembrie 1981

## A F I Ș U L :

# Săptămîna teatrului de estradă

■ **TEATRUL „FANTASIO“ DIN CONSTANȚA** : Fantasiorama de Henry Mălineanu, Sașa Georgescu și Aurel Manolache. Regia : Aurel Manolache.

■ **TEATRUL MUZICAL DIN GALAȚI**, secția de estradă : Constelații dunărene de Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu și George Grigoriu. Regia : Nicolae Ciubuc.

■ **TEATRUL SATIRIC-MUZICAL „CONSTANTIN TÂNASE“** : Idolul femeilor de Aurel Felea și Puiu Călinescu. Regia : Bițu Fălticineanu.

■ **ANSAMBLUL ARTISTIC „DOINA“ AL ARMATEI**, secția de estradă : Pe aripile tinereții de Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu și George Grigoriu. Regia : Bițu Fălticineanu.

■ **TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE**, secția de estradă : Așa rîd oamenii buni de Mihai Maximilian și Vasile Veselovschi. Regia : Mihai Maximilian.

■ **TEATRUL DE ESTRADĂ DIN DEVA** : Parada melodiilor de George Mihalache. Regia : Eugen Aron.

■ **TEATRUL „A. DAVILA“ DIN PITEȘTI**, secția de estradă : Revista știe și le cîntă de Ion Ilinca. Regia : Alexandru Darian și Constantin Zărnescu.

După cum se poate observa din lectura afișului, Săptămîna a reunit majoritatea teatrelor și secțiilor de estradă ; putem considera, deci, eșantionul intru totul edificator pentru starea actuală a spectacolului nostru de divertisment și atitudine. Ceea ce permite o seamă de concluzii.

Mai întii, în ce privește libretul. Partea vorbită a reprezentației revuistice se doarește un comentariu direct și eficace al vieții sociale. Cîte un cuplet cu bună „adresă“ rămîne ani și decenii în memoria străzii, intrînd într-un veritabil patrimoniu folcloric, precum unele dintre creațiile lui Tănase și ale textierilor săi.

Fără îndoială, revista are de spus un cuvînt în ceea ce privește eliminarea convenționalului, a ceea ce este învechit, mai

ales în aria limbajului. Pe scena sa, rostirea argotică este admisibilă, în măsura în care exprimă o atitudine morală, liberă de prejudecăți și inhibiții. Dar cuvîntul „tare“ este salubru, numai integrat unui text de ținută și rostit cu talent.

În această ordine de idei, nu mă pot împiedica să remarc că, din nici un spectacol vizionat, nu a lipsit referirea — cum să-i zic ? — gestică și verbală, la relațiile — cum să le zic ? — „neprincipiale“ ale directorului cu secretara, la duduia care și-a luat carnetul de conducere în — cum să-l numesc ? — living-room-ul examinatorului etc. ; asta era, va să zică, problema ce tulbură orizontul, altminteri senin, al autorilor noștri de texte pentru estradă... Recordul, nu mai incapse discuție, aparține textului de la

Constanța și „artistei“ (astfel o numește programul de sală) Mariana Cerconi. Insanitatea care este cupletul „Gioconda“ uzează și abuzează de amănunte „picante“ (în accepția autorilor!); ca și cum ar exista picanterie fără haz și fără noimă!

À propos de noimă și haz, textul piștețean aparținând lui Ion Ilinca este o colecție de „cestiuni arzătoare“ care nu interesează pe nimeni.

Din păcate, scriitorii nearătându-se atrași de acest gen, se ocupă de textele estradei și oameni lipsiți de har, sau simpli întreprinzători.

Totuși, dintre cupletele și scheciurile aproximative, lipsite de vlagă și ocolite de spirit, s-au desprins unele excelente. Se cuvine amintit textul lui George Mihalache, la spectacolul teatrului din Deva (scheciul care se petrece la un oficiu telefonic, unde clienții vorbitori de limbi străine sînt serviți cu absolută prioritate, în dauna localnicilor, sceneta în care un pachet de „Kent“ circulă ca o „mică atenție“ de la medic la profesor, de la acesta, la mecanicul auto, și de la mecanic, iarăși la doctor, fișările respective promovate la rangul de mijloace valutare de schimb nemaiajungînd să fie ȳumate etc.).

Un alt libret de calitate este cel semnat de Mihai Maximilian, pentru spectacolul recent înființatului teatru din Baia Mare. În general, despre bĂimăreni se poate spune că au meritat cu prisosință premiul I. Aflat la al doilea spectacol, teatrul lor a fost prezența cea mai vitală și multicoloră a galei. Alcătuită din comperi amatori și din cîntăreți fără apariții la televiziune, cu un corp de balet format din absolvenții de acum doi ani ai Liceului de coregrafie din Cluj-Napoca, echipa bĂimăreană este pe punctul de a atinge nivelul profesionalismului. Vedeta a fost aici baletul, la fel de vivace, de plastic, de expresiv în *Elogiul Soarelui* (un modern tablou coregrafic, straniu și frumos prin precizia desenului său abstract), în *Ritmuri exotice* (o veritabilă mostră de temperament), sau în *Săpînța*, un rapel stilizat al spiritualității originale românești (infinat mai autentic și mai

sugestiv decit atitea alcătuirii de gen, pe care avem ocazia de a le urmări). Sandu Fayer a condus un ansamblu exersat atît în dans cît și în pantomimă, compus din Papp Zoltán, Doina Păvălucă, Susana Székely, Mariana Dascălu, Gabriela Megyesi, Ramona Russu, Daniela Dan, Elena Luca, Angela Hatos, Marin Ciucă, Dorin Bogdan, Petru Patraș, Hideg László. Gabriela Buhociu a creat, din nimicuri po- leite, un decor somptuos și costume de bun-gust, dînd spectacolului acel aer unitar, greu de regăsit în vreuna dintre celelalte seri ale săptămîinii...

...Cu excepția aceleia de la Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase“, pe al cărui afiș sînt înscrise cîteva nume consacrate. Puiu Călinescu este ceea ce se numește „o locomotivă“, un om-spectacol, a cărui simplă prezență este suficientă pentru a umple o scenă și două ore de spectacol. Dacă partenerii săi caută să-și diversifice mijloacele de expresie, recur-gînd la cînt și dans, el se mulțumește cu interpretarea „numerelor“ sale; dar aceasta înseamnă mult. Umorul său trăs-nit, funambulesc, își este suficient sieși; îndrăznesc să cred că textul nu îi este neapărat necesar și, la o adică, ar reuși să scoată ceva și din lectura, cum se zice, a cărții de telefon. Îl secondează con brio Paula Rădulescu, Camelia Mitoseru, Radu Stoienu, Florin Tănase, Mișu Stoienu, George Bunea și Luigi Ionescu, com-peri, balerine sau soliști vocali tînzînd cu toții către multiplicitatea de înfățișări a actorului total, aflat în permanent dialog cu sala.

În toate spectacolele, baletul a avut, cum era și firesc, o pondere apreciabilă; eforturile sale, disimulate cu grație, s-au risipit însă, uneori, și în spectacole nevi-abile. Desigur, atunci cînd cîneva vrea să monteze un tablou „western“, n-ar trebui să pună balerinele să danseze (a- proximativ) charleston, ci french-cancan... În aceeași ordine de idei, un decor de tip bombonieră roz nu e cadrul cel mai indi- cat pentru debitarea unor cuplete relative la problemele industriei grele.

Și cîte altele — și bune, și rele...

Dan WEIL





## Sub semnul teatrului

Desen de Iser



Critic din a doua generație post-maioresciană, cum singur se clasifică (cf. *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Casa Școalelor, 1943), E. Lovinescu preia, de la magistrul, conceptul autonomiei esteticului în literatură, combătînd dogmatismul, paseismul, lirismul excesiv, confuzia dintre estetic și cultural, care răpeau beletristicii perspectiva eternului moral și specificitatea etnică. A luptat cu o forță exemplară pentru personalitatea literaturii noastre interbelice, atrăgîndu-și acuze nedrepte, din partea celor care își drapau lipsa de vocație literară, în falduri patriotarde. „Modernismul” și „sincronismul”, concepte de ideologie culturală teoretizate de el, aveau un profund temelie patriotic, orientau literatura, în cadrul specificului național, spre marile teme ale veacului. Anacronismul păgubitor al pășunismului idilic, omologat cu „specificul național” de către pletora sămănătoristă ce-și devenise posturnă, primea riposta lovinesciană a disocierilor valorice. Din aceste campanii au ieșit *Istoria literaturii române contemporane* (5 vol.), seria *Criticilor* (10 vol.), *Istoria civilizației române moderne* (3 vol.), marele ciclu junimist, inaugurat cu monografia lui *T. Maiorescu* (2 vol.). A scris literatură de ficțiune, din nevoia unui exercițiu superior, și a tradus din clasicii latini și greci, urmînd imperioase chemări lăuntrice la armonie și echilibru prozodic. Memoria listicii i-a dat un sens moral, fixînd omenii în largă perspectivă a trecerii lor prin cotidian. A vegheat, două decenii, în cenaclul *Sburătorul*, marea sa operă, ca literatura română să dobîndească noi contingente de scriitori. Și, de la Ion Barbu la Eugen Ibeleanu, zeci de nume consacrate îi datorează lui E. Lovinescu mecenatul spiritual.

Iar cînd *Cercul literar* de la Sibiu (I. Negoieșcu, Șt. Aug. Doinaș, Radu Stanca, C. Regman, Radu Enescu etc.) aderă public, în 1943, în plin dezastru național, la principiile maioresciene, Lovinescu vedea, împăcat, că „eterna goană a torței” e mai presus de izbînda efemeră a brutei, și cultura română primește, netulburată, a patra generație post-maioresciană întru triumful spiritului național.

Era confirmarea strădaniei sale de o viață.

Legăturile lui E. Lovinescu cu teatrul țin mai ales de eclectismul preocupărilor de tinerețe. Marcat încă din universitate de un scepticism funciar, jumele licențiat în litere și filozofie era „un timid orgolios, din cale-afară de susceptibil... puțin comunicativ” (cf. autobiografia din vol. omagial *E. Lovinescu, Vremea*, 1942). Era refractar la ideea de școală și la prozelitism („fiecare e propriul său dascăl”), dorînd — el, dascălul de-o viață de la Liceul „Mihai Viteazul”! — să-și afle singur limanul vocației.

Deocamdată, în 1906, între catedra de limbi clasice, de la liceul din Ploiești, și Fălticeniei reclusionii studioase (acolo și-a scris marile cărți), risipește foiletoane critice, nu în *Convorbiri literare*, cum ar fi fost firesc, ci în presa conservatoare (*Epoca*) și încearcă să capteze ecouri literare din lecturi abundente, în scrieri pe care le va ignora apoi (ex. *Nuvele florentine*, Socec, 1907). Acestei epoci de limpezire a personalității îi aparțin cele două piese de teatru, tipărite, de asemeni uitate de seninul memorialist (*Memorii I*, Cugetarea, 1930). Episodul merită reînviat pentru savoarea lui, într-o biografie de o sobrietate exemplară. Se produsese a doua dizidență în blocul junimist (după mai vechea ruptură a lui

Gh. Panu), prin fundarea — în replică —, de către esteticianul Mihail Dragomirescu, a revistei *Convorbiri* (devenite *critice*), în 1906. Aceștia îi trimit Lovinescu, din Fălticeni, la finele lui martie 1906, drama în trei acte *De peste prag*. Ironie a destinului? Curînd, M. Dragomirescu și G. Ibrăileanu vor intra în dispute de ideologie culturală cu E. Lovinescu, dispute care vor marca adînc, fertil, două decenii de cultură românească. Criticul, care trăia bucuria debutului în volum (*Pași pe nisip*, I, 1906), expediază drama, pentru care cere impresii „imediat după lectură”. La suma de critici întoarse de probul corespondent, Lovinescu, lovit în entuziasm, explică glacial: „Piesa e ibseniană... se resimte de o influență generală, care nu poate să fie decît salutară, și care e permisă în literatură”. Și, ca orice dramaturg ingenuu, viitorul mare critic răspunde observației că „personajele nu sînt voioșe”, printr-o concentrată (și iritată) lămurire: „Piesa în sine e fatalistă, ea reprezintă o Nemesis ce se va abate asupra vinovatului, venind de dincolo de mormînt” (E. Lovinescu — *Scrișori și documente*, Minerva, 1981). Nu rezumăm subiectul; interesează reacția sufletească (și intelectuală), la presimțirea ratării într-un gen literar. Drama, tipărită la Ploiești în același an, era expresia unui entuziasm studențesc pentru Ibsen. De la Iași, Ibrăileanu, după apelurile preparate, conchidea și el neted: „Autorul n-a văzut tipurile... n-are instinctul artistic”. (*Viața românească*, I, 5, 1906). Înșuși T. Maiorescu foiletase piesa tipărită; după obiceiul său de lectură, magistrul a făcut adnotări pe margini; acestea, tipărite peste două decenii (C. Georgiade — *Adnotațiunile critice ale lui T. Maiorescu pe marginea unei cărți a D-lui E. Lovinescu*, în „Tara de jos”, II, nr. 6—8, 1925), privesc mai ales stilul.

Imperturbabil, criticul, plecat în Franța, pentru doctoratul la Sorbona, scrie în continuare teatru (la Biblioteca Academiei, fondul Lovinescu, se conservă mai multe scenete din această perioadă). Divertisment, sau perseverență, în baza unui program de conduită literară? Lui G. Ibrăileanu, încă amic, îi trimite, în aprilie 1908, pentru *Viața românească*, o „comedioară” care „s-ar putea despărți și în două”. Este piesa într-un act *Cine era?*, bazată exclusiv pe abilitate conflictuală (o glumă conjugală ascunde o tragicomică realitate). „Trei luni după ce am scris această comedioară — dezvăluie candid doctorandul-dramaturg — găsesc, spre marea mea mirare, că situația din ea se găsește și în *Patrie!* a lui Sardou. E vorba numai de o asemănare de situații...” (*Scrișori către G. Ibrăileanu*, vol. III,

Minerva, 1973). Lovinescu nu se închină însă fatalității, și „comedioara”, refuzată la Iași, este plasată, peste doi ani, *Lu-ceafărului* de la Sibiu (1910), și retipărită — în corpul de opere! — în ediția definitivă de *Critice III*, 1927. Așadar, un E. Lovinescu dramaturg pătimas, în ciuda evidentei nereușite, a scăpat exegeților. Înșuși criticul, analitic cu sine pînă la pedanterie în memorii, nu face caz de acest episod din biografia operei. Să-i fi rămas vie, peste ani, această nostalgie juvenilă?

Într-o activitate literară de patru decenii, E. Lovinescu a profesat toate speciile publicisticii, mereu temător să nu-și așeze scrisul sub semnul efemerului. L-a călăuzit, cum mărturisește, „un instinct de eternitate”, firesc la un clasicist de forța sa (și azi, *Odiseea*, în traducerea sa, nu are egal). Vocația de polihistor l-a făcut să privească cu rezerve cronică dramatică, care ar conține „toate elementele vremelniciei, caducității...”; prin caracterul ei spectacular, social, o piesă de teatru, ca și o expoziție, un concert, intră în categoria exhibiției sociale ce trebuie înregistrată de efemeridă, oricare le-ar fi valoarea. („De ce n-am scris cronică dramatică”, în *Almanahul teatrului românesc*, 1942). Și totuși, între 1914 și 1916, criticul ține o cronică teatrală sui-generis, la *Flacăra* lui C. Banu, cea mai vie publicație a noastră de la începutul veacului. Lovinescu preia cronică de la Petre Lucusteanu, sagacele, pitorescul, pe nedrept uitatul „cronicar al Dimboviței”, cum semna deseori. El, Lovinescu, face numai critica textului literar, ignorînd mijloacele spectaculare, în temeiul celor mărturisite la senectute, și citează de noi mai sus. E partizanul „realității” în teatru, sentiment firesc după invazia melodramaticului: „Teatrul fără adevăr nemijlocit nu se poate: și fapta și vorba și cea mai mică mișcare trebuie să te zguduie prin realitatea lor” (*Flacăra*, 27 decembrie 1914). Dramaturgii discutați — Delavrancea, Caragiale, Eftimiu, Sorbul — sînt priviți sintetizator, fiecare reprezentînd un destin literar, la apogeu sau în plin mers, nicidecum izolat, ca autori ai unei premiere. Multe dintre aceste rînduri vor trece în seria *Criticilor*, după îndelungi retușuri stilistice: „Dl. Căton Theodorian e de mult povestitorul gesturilor mărunte, observatorul ungherelor întunecoase, al bătrînilor uitați de vreme, în care trăiește totuși un instinct, pictorul flamand al naturilor moarte și al amănuntelor îngrămădite” (*Flacăra*, 18 aprilie, 1915).

(Continuare la p. 61)

Ionuț NICULESCU

# Festivalul internațional | „GEORGE ENESCU“

## *Miracole în septembrie*

de NINA CASSIAN

*R*îndurile care urmează sînt însemnarea săracă a unor miracole, pe care le-am trăit sub semnul Festivalului „Enescu“, miracole aproape nemeritate, întrucît, din motive obiective și subiective, nu am putut urmări manifestările, multe și variate, cu o anumită consecvență sau măcar cu o selectivitate fermă.

În domeniul compoziției originale, consider un eveniment audierea, prin mijlocirea excepționalei formații „Voces“, a Quartetului de Willy Berger — lucrare de o rară forță de impact (într-un gen atît de sever, cvasiascetic), pe care aș numi-o, fără sfială, o capodoperă, prin aliajul de elan expresiv și rigoare de construcție, de libertate și necesitate. Pleiada compoziției contemporane românești, de la creatorii maturi la cei tineri și foarte tineri (avînd o strălucire pe care difuzarea de care ar trebui să se bucure pe plan mondial e departe de a o onora cum se cuvine), se ramifică firesc, sub raza astrului tutelar : Enescu, el însuși abia acum, și încă nu deplin, cunoscut, în toată tulburătoarea complexitate a geniului său.

La dezvăluirea acestuia, semnez cu entuziasm interpretarea magistrală a partiturii Oedip, oferită de Filarmonica din Iași, sub bagheta lui Ion Baciuc, precum și revelația de atîtea ori ascultatei Sonate în caracter popular românesc, pe care o datorez cuplului Petru Csaba—Dan Grigore.

Revelații au fost și Momentele muzicale și cele două sonate, în do minor și re major, de Franz Schubert, în recitalul extraordinarului Radu Lupu, pianist total, de concepție și sensibilitate, de concentrare și performanță, sintetizînd ideal factorul activ cu cel contemplativ.

Termenul „revelație“ îl folosesc în accepția exactă de „dezvăluire prin cunoaștere“, pentru că tot ce mi-a apărut ca nou, sesizant, imprevizibil, în amintirile interpretări, sînt date incluse în operă. Artistul interpret — bineînțeles, stăpîn pe mijloacele de expresie — este mare, cînd descoperă sensul operei prin înseși articulațiile intime ale travaliului compozitiv. Acest interpret îți dă senzația că el, însuși este autorul operei prezentate și că o compune în fața ta !

Acestea sînt miracolele pe care le-am trăit în septembrie, cel mai de seamă fiind — dacă poate exista o ierarhie a miracolelor — reverberația geniului enescian, care se adeverește a fi atît de vast, încît mi-e tot mai dor de Enescu.

# O sărbătoare pentru melomani

În cronică evenimentelor culturii noastre, cea de-a IX-a ediție a Festivalului internațional „George Enescu”, consacrată centenarului marelui artist, s-a dovedit cel mai de seamă moment al aniversării, și acest fapt s-a vădit pe toate coordonatele organizării și desfășurării ei. Timp de aproape două săptămâni, Bucureștiul de septembrie și-a împletit rezonanțele calde ale toamnei cu acordurile luminoase ale muzicii, într-o vibrație căreia mulți i-au simțit frumusețea și tonicitatea. Greu de hotărât, pentru un meloman pasionat, la care dintre concerte sau spectacole să participe: nu mai puțin greu de consemnat toate impresiile de cronicar, fără a omite ceva prețios în ierarhizarea evenimentelor. Încercarea de față reține doar câteva dintre cele mai semnificative, așa cum s-au gravat în memoria unui critic, care, se presupune, este și meloman.

Muzica de cameră, domeniu predilect al lui Enescu, ca și recitalul instrumental, ne-au oferit câteva programe memorabile. Să ne gândim la excelenta formă a cvartetului ieșean „Voces”, actualmente cea mai valoroasă formație românească de acest fel, ca și la concertul cvartetului francez „Bernède”, ambele prezentând publicului partituri enesciene. Recitalurile, ca și prezențele solistice, au polarizat interesul multora dintre cei ce-și rememorează edițiile în care se desfășuraseră și competiții de interpretare. De fapt, cîțiva dintre soliști poartă semnul distinctiv al acestui premiu Enescu — Li Mingqiang, artist pe care l-am revăzut și ne-a entuziasmat la fel ca acum două decenii, Valentin Gheorghiu, egal cu el însuși în *Concertul* de Schumann, Radu Lupu, realizator al unui autologic recital Schubert, Dan Grigore, partener de elită al violonistului Petru Csaba. Li se adaugă, dintre pianisti, francezii Jean Joel Thiollier, Georges Pludermacher, dintre violoniști, sovieticul Vladimir Spivakov — strălucitor și plin de temperament —, precum și artistul poporului Ion Voicu, dînd o atrăgătoare versiune interpretativă a *Concertului nr. 1* de Max Bruch (și al unui original opus închinat sărbătoritului, cîntat în primă audiere absolută — *Omagiu lui Enescu*). În dialog cu asemenea interpreți, orchestrele românești — Filarmonicile din București, Iași, Timișoara, formațiile artistice ale Radioteleviziunii —, precum și Filarmonica din Dresda, au contribuit la consolidarea aspectului spectacular al

serilor festivalului, adăugînd paginilor concertante, câteva importante opusuri enesciene (pentru prima dată, *Simfonia a V-a* și poemul simfonic neterminat *Vocile naturii*), opere românești de valoare deosebită (cum ar fi *Simfonia a II-a* „Opus Dacicus” de Ștefan Niculescu) și muzică din literatura universală (Mahler, Bartok, Strauss). Menționînd ansamblurile, trebuie consemnat și nivelul interpretativ remarcabil al prezențelor dirijorale străine (Emil Ceakarov din Bulgaria, Isaak Karabdcweschy din Brazilia, Herbert Kegel din R. D. Germană) și românești (Iosif Conta, Mircea Cristescu, Remus Georgescu, Emil Simon, Ion Baci), stabilind, fără îndoială, acel climat de care are nevoie un festival de asemenea anvergură.

Teatrul muzical — prin operă, balet — a conferit o nuanță aparte acestei ediții, aducînd în prim-plan aspecte extrem de variate ale artei spectacolului. Cea mai interesantă prezență a fost, neîndoios, Teatrul Mare Academic de Stat al U.R.S.S., pentru prima dată susținînd spectacole de operă la București. Această întîlnire cu publicul nostru s-a desfășurat prin intermediul muzicii romantice ruse, purtînd semnături celebre — Ceikovski (*Dama de piacă, Iolanta*) și Rimski-Korsakov (*Mozart și Salieri*). Impresiile lăsate de aceste spectacole — cărora li se adaugă și un concert vocal-instrumental — apar legate de câteva trăsături caracteristice pentru celebrele producții ale teatrului moscovit. În primul rînd, unitatea de nivel a interpretării muzicale — voci, cor și orchestră —, cu artiști de primă categorie. Împărțirea responsabilităților între regizor și dirijor este pilduitoare, căci, actoricește, toți participanții la spectacol urmează o linie clar determinată și cu justificări evidente în profunzimea partiturii; pe de altă parte, desfășurarea scenică este atît de puternic impulsionată de dirijor, încît impresia finală pare să fie cea a exprimării spontane a unei singure voințe (mai ales în cazul dirijorului Iuri Simonov). Libertatea totală pe care o lasă interpretului o asemenea dublă coordonare aparține miraculoasei măiestrii a Teatrului Mare, pentru care fiecare spectacol este, parcă, premiera. În plus, ca amintire a celor văzute și auzite, se cuvine subliniată fermitatea cu care s-a creat climatul specific romantismului, prin frazare muzicală, amploare sonoră și, nu în ultimul rînd, prin grandioarea viziunii scenografice, al cărei fast desffde simplificările excesive, existente adesea în opera contemporană.

Desigur, agenda lirică a fost mult mai bogată — pe scena Operei Române s-au reluat *Hamlet* de Pascal Bentoiu, *Noaptea furtunoasă* de Paul Constantinescu,

alături de titluri din repertoriul curent, ca *Tannhäuser* de Wagner și *Tosca* de Puccini. Evenimentul a fost mai puțin prezent aici, în raport cu cele două variante ale capodoperei enesciene *Oedip*. Dacă spectacolul bucureștean îl cunoaștem (chiar cu ridurile unei montări puțin prea obosite), varianta propusă de Ion Băciu, la pupitrul Filarmonicii „Moldova” și în colaborare cu corurile Operei și Filarmonicii din Iași, ni s-a părut mult superioară interpretativ, mult mai aproape de idealul compozitorului („...simfonică, este titlul pe care îl revendic pentru această operă” — notase autorul). În rolul titular l-am regăsit pe acel unic David Ohanesian, aplaudat și pe scena Operei Române. Restul distribuției a reunit cîntăreți din mai multe centre românești. Un plus de atractivitate s-a obținut prin colaborarea cu ansamblul „Eurythmeum” din Stuttgart, pentru diversitatea plasticii, în cadrul unui concert-spectacol.

Față de numărul reprezentațiilor coregrafice, impresiile ar trebui să fie cît mai

selective; ne rezumăm a menționa două realizări noi — premiera cu *La piață* de Jora pe scena Operei Române (coregraf, Ion Tușgearu) și *Miorița* de Carmen Petra Basacopol, în interpretarea Baletului clasic și contemporan (coregraf, Oleg Danovschi). Au mai fost prezenți cîțiva oaspeți (din Anglia, Cuba), care au adăugat o lărgire a spectrului stilistic la ceea ce ne oferiseră ansamblul american „Lar Lubovitch” și cel ungar „Sopianae”. Acestora, ca și unor formații oarecum mai exotice — flamenco cu „Maria Rosa” din Spania, cîntece cu „Maria Farandouri” din Grecia — le-a revenit meritul de a diversifica paleta de modalități artistice reunite în festival. Important apare însă faptul semnalat la începutul acestor rînduri: modul în care toți cei prezenți la această sărbătoare și-au închinat efortul și afecțiunea unui gest omagial, pornit, așa cum îi plăcea lui George Enescu să spună: „...din inimă, pentru a se adresa inimii”.

**Grigore CONSTANTINESCU**

## „Rampă”, acum 50 de ani octombrie 1931

Nicu Bălțățeanu privește cu nostalgie spre fracul pieselor de salon, care-i adusesese celebritatea. Se consolează repede însă, într-un rol de profundă vibrație scenică — Răzvan, din drama lui Hasdeu. Este capul de serie al rolurilor „mari”. ● Un alt purtător impecabil al costumului de seară, Aurel Munteanu, fost societar la Naționalul ieșean, debutează în revistă, la „Alhambra”. Ion Vasilescu colaborează fericit cu actorul care încintase Iași și în operă. ● O tripletă „de aur” a Teatrului Ventura — Ion Manolescu, Aura Buzescu, George Vrăca — actualizează o melodramă din alte vremi, *Hoțul de Bernstein*. ● Se retrage din teatru („limită de vîrstă” ?!) Nae Soreanu, profesor la Conservator și societar cu răsunătoare succese. Politicoasă, „Rampă” îi ia un interviu,

îl pozează și ne amintește rolurile „bătrînului”, pe care... îl vom afla pe scenă și peste zece ani, la teatrul Mariei Filotti! ● Știrea că Puiu Iancovescu va juca într-o dramoletă pariziană rolul... țarului Petru face deliciul cafenelei. Țarina este coana Luccica Bulandra, care va veghea cu strășnicie ca „țarul” să nu dispară în seara premierei (cum se întîmplase la piesa lui Efimiu, *Omul care a văzut moartea!*) ● Mistere literare nedezlegate nici prin azi: „Rampă” anunță că Argezi scrie romanul *Melania* (să fie *Lina*, tipărit în 1942?), iar Mihail Sadoveanu, un roman cu subiect din viața politică (?) ● Gogu Ciprian va da în curînd un regat pentru un cal... Numai că (ne-o spune el, în memoria) regizorul Soare Z. Soare va mai pregăti un interpret pentru Ri-

chard. Eternele lucrături de culise. Urmarea? După ce și-a inecat amarul în tulburelul abia ieșit din zăcători, nenea Gogu a uimit lumea prin... ferocitatea interpretării (tot din sursa amintirilor sale). ● Ce creație trebuie să fi făcut Ion Manu în Rică Venturiano, distribuit de regizorul care nu greșește, meșterul Gusty! (Vi-l mai amintiți, acum... 30 de ani, în Dandanache?) ● Ion Marin Sadoveanu conferențiază la Național despre „Mistere, farse și teatrul medieval”. Cărturarul se pregătește pentru o „istorie universală a dramei și teatrului” (din nefericire pentru cultura noastră, neterminată). ● După cîteva decenii de la premiera „românească”, Paul Gusty reia *Azilul de noapte*, cu o nouă distribuție, nu mai puțin celebră ca aceea în care Notara era Luca Pribeagul: N. Bălțățeanu, G. Calboreanu, R. Bulfinski, G. Ciprian, I. Manu, Ana Luca, Natașa Alexandra... ●

**I. N.**

# CRONICA DRAMATICA

O stagiune topindu-se în alta, o stagiune izvorind din cea premergătoare, aceasta este prima impresie pe care ne-a lăsat-o începutul de toamnă teatrală, pe care l-am trăit cu toții, dornici să cunoaștem primele roade ale unei recolte, care se anunță bogată. După o vară fierbinte, în care teatrele și-au programat în așa fel vacanțele încît, seară de seară, am putut vedea spectacole, ceea ce e mai mult decît foarte bine, iată-ne trecind pragul noii stagiuni, cu mai puțină solemnitate, parcă, într-o atmosferă mai familiară, dar prin nimic mai puțin sărbătorească.

Ancheta realizată în numărul trecut al revistei noastre ne-a prilejuit constatări îmbucurătoare. Marea majoritate a teatrelor are repertoriul cristalizat, fixat pentru toată durata stagiunii. Se poate vedea cu ușurință, din această anchetă, că programul repertorial este mai divers, că mimetismul, lipsa de inițiativă și de curaj au făcut loc varietății și îndrăzelii, urmare a unei cercetări mai minuțioase, mai larg deschise, a fondului de piese existent. Nu se anunță o stagiune a comediei, sau o stagiune a dramei, cum s-a mai întîmplat. Se prefigurează o stagiune bogată, dacă e să ne gândim la diversitatea, la varietatea unghiurilor de investigație.

Cele dintîi spectacole ale noului sezon teatral cuprind și cîteva premiere pe țară. Finerețea lui Moromete, de Marin Preda, la Teatrul Național, și Omul care face minuni, de Radu F. Alexandru, la Teatrul „Nottara”, precum și o piesă mai veche a lui Alexandru Sever, Anunț la mica publicitate (publicată în revista „Teatrul” cu titlul Menajera) sînt premierele bucureștene. O altă piesă mai veche, Paracliserul de Marin Sorescu a avut premiera la Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani. Revin cu noi piese Ovidiu Genaru (Eticheta contează la Teatrul Bacovia din Bacău) și Mircea M. Ionescu (Aventura unei femei cumînți, la același teatru), autorii abordînd, în registrul dramatic, teme din actualitatea imediată; revine și Dan Plăeșu, cu o piesă mai puțin izbutită (Pămîntul după ora zece și cinci), la Teatrul Municipal „Maria Filotti”, din Brăila; debutează promițător Gabriela Cerchez, cu Canguri din import, la Teatrul Dramatic din Brașov; pînă la premierele noilor sale piese anunțate de teatre, este prezent și Paul Everac, cu Ordinatorul și zaiabărul, la Teatrul „A. Davila” din Pitești; Teatrul Național din Craiova deschide stagiunea cu Richard al II-lea de Shakespeare, fără ca aceasta să însemne că piesa românească este neglijată; Teatrul „Nottara” prezintă a doua sa premieră, Mizerie și noblețe de Eduardo Scarpetta, la puțin timp după ce reprezentase piesa lui Radu F. Alexandru; Naționalul ieșean joacă, după mulți ani, Chirița în provincie de Vasile Alecsandri, în vreme ce Naționalul bucureștean reia, într-o versiune scenică îmbunătățită, Coana Chirița de Tudor Mușatescu, după Vasile Alecsandri.

Iată cum, din consemnarea cîteva dintre premierele deschiderii de stagiune se poate vedea cu limpezime cit de dî ers este așiful teatral.

Nu putem, din păcate, semnala, acum, la început de drum, spectacole de valoare deosebită. Cronicarii care au contribuit la alcătuirea paginilor următoare au cuvinte de laudă pentru unele spectacole, au observații critice la altele, dar nu evidențiază în mod deosebit vreo realizare. Nu este un motiv de îngrijorare. Este o constatare obiectivă. Și un reper necesar pentru aprecierea viitoarelor realizări, care, sînt semne, nu se vor lăsa mult așteptate.

# PREMIERE ABSOLUTE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI

## TINEREȚEA LUI MOROMETE

de Marin Preda

Data premierei : 18 septembrie  
1981.

Regia : ANCA OVANEZ-DOROS-  
SENCO. Scenografia : GEORGE  
DOROȘENCO.

Distribuția : GHEORGHE COZO-  
RICI (Moromete); SILVIA POPO-  
VICI (Fica); ILEANA STANA IO-  
NESCU (Catrina); OLGA-DELIA  
MATEESCU (Ilinca); ELENA SE-  
REDA (Aristița); ANDREI FINȚI  
(Niculae); FLORINA CERCEL (Al-  
boaica); BOGDAN MUȘATESCU  
(Albei); ALEXANDRU DRĂGAN  
(Cîrstache); EMIL LIPTAC (Nae  
Cismaru); IULIAN NECȘULESCU  
(Costache al Joachii); EMANOIL  
PETRUȚ (Giugudel); ANDREI IO-  
NESCU (Matei Dimir); ALEXAN-  
DRU GEORGESCU (Vasile al Moa-  
șii); GRIGORE NAGACEVSCHI  
(Omul din Cotigeoaia); MATEI  
ALEXANDRU (Isosică); ION HEN-  
TER (Plotoagă); CRISTIAN BA-  
BEȘ (Omul cu toba); GABRIEL  
DÂNCULESCU (Omul de la tele-  
fon); EMIL MUREȘAN (Plutonierul  
Moise); IGOR BARDU (Năs-  
tase Rădulescu); DAN IVĂNESCU  
(Dan); RODICA MUREȘAN (Ră-  
dița); TRAIAN STĂNESCU (Tu-  
gurlan); ANATOL SPĂNU (Avia-  
torul); VINCENTIU BABEȘ (Un  
copil); VALERIA GAGEALOV,  
MITZURA ARGHEZI, ILEANA  
IORDACHE (Țărănci); IULIAN  
NECȘULESCU MARIN NEGREA,  
MIRCEA COJAN, GEORGE SÎRBU  
(Țărani); ALEXANDRU GEORGE-  
SCU, EMIL MUREȘAN, ANDREI  
IONESCU, ANDREI FINȚI, DAN  
IVĂNESCU, ADRIAN DRĂGUȘIN  
(Mascăți); CONSTANTIN LEO-  
VEANU, BUCUR BARBU (Lăutari).

Nimic mai ispititor, nimic mai firesc și nimic mai dificil, totodată, decît a pune în scenă **Moromeții**, roman de referință al literaturii noastre contemporane, în care fiecare cuvînt și fiecare situație te trimit cu gîndul la teatru, la spectacol: soliditatea conflictului, dramatismul întrigii, consistența și statura inegalabilă a eroului central, a tuturor personajelor, măiestria și voluptatea specială a dialogului, desăvirșita știință de a defini, de a particulariza prin gest, prin replică, prin imagine. Nimic mai firesc, de asemenea, decît asumarea acestui act de înaltă responsabilitate culturală de către Naționalul bucureștean, scenă aflată acum la a doua întîlnire cu Marin Preda, după montarea, în urmă cu mai bine de un deceniu, a dramei **Martin Bormann**.

Prima piesă a lui Preda nu a fost o reușită și, poate de aceea, pentru următoarea tentativă prozatorul a preferat să recurgă la adaptarea pentru scenă a unor momente — cele mai explicit dramatice — din **Moromeții**, copodoperă în legătură cu care un eșec este, sau pare a fi, imposibil. Nu întotdeauna însă (poate, mai niciodată) autorul este cel mai bun traducător al operei sale — într-o altă limbă, într-un alt limbaj artistic — și **Tinerețea lui Moromete** se alinază, din acest punct de vedere, observației generale. Dramatizarea\* (poate și nedefinitivă, încă) păstrează, desigur, amprenta singulară a romanului, dar este o imagine parcă mai puțin personală, mai ezitantă, am putea spune, a tumultuosului material epic.

Sarcina teatralizării acestui prețios material epic revenea, deci, aproape integral, regiei și interpretării. Trebuie să spunem însă, încă de la început, că din păcate sarcina rămîne neonorată, montarea semnată de Anca Ovanez-Doroșenco fiind, nici măcar eronată, ci pe deplin nesemnificativă. Lipsit de idei-forță și în general de idei, fără reliefuri și fără vlagă, spectacolul se desfășoară tern, neutru, marcat, de la prima scenă, de oboseală, de un fel de uzură, prin sub-solicitare. Personajele nu sînt nici țărani, nici orășeni și în nici un caz locuitori ai universului uman, social, psihologic de fascinantă personalitate, creat în romanul lui Marin Preda; dramele nu au adîncime, sentimentele nu au vibrație, înfruntările decisive, violente care definesc o lume și mai cu seamă un timp, devin simple gilcevi de interes local. Lip-

\* „Teatrul“, nr. 7—8/1980.

**Silvia Popovici și  
Gheorghe Cozorici**



sește cu desăvîrșire — și este aproape incredibil, și este aproape o blasfemie — umorul, trăsătură esențial definitivă, despre care s-au scris zeci de pagini, despre care se pot scrie studii întregi. Chiar atunci când preocuparea pentru surprinderea comicului există, acesta este deturmat cu inabilă brutalitate de la substanța, de la timbrul original, eșuînd în comic estradistic (vezi servilismul bufon, caricatural, al plutonierului Moise, pentru care nu credem că interpretul, Emil Mureșan, este vinovat), sau în persiflare rece, total lipsită de înțelegere (vezi distanțarea superior-zeflemisitoare cu care este interpretat Vasile al Moașii de către Alexandru Georgescu; și, din nou, nu credem că actorul este vinovat). Limbajul de aleasă expresivitate, „legumirea“ savuroasă, ironic-naivă, neîncrezător-admirativă a neologismelor, plasarea acestora în vorbirea curentă a țăranilor, trec neobservate, neglijențe de stil apărind ca și cum ar fi ale autorului. Este surprinzătoare, de asemenea, alunecarea pe lângă cele mai evident scenice momente, nevalorificarea, înăbușirea în nesemnificativ a unor scene cum sînt discuția „liberalilor“, conflictul de la arie, înfruntarea Moromete-Catrina, visul lui Moromete, ploaia ș.a. m.d. Indecis, lipsit de un punct de vedere, spectacolul ezită între dramă și comedie (care, aici, nici o clipă nu coexistă), între pitoresc și agitatoriu, între simbolic și realist, ratînd mereu apropierea autentică de valorile — nenumărate, risipitor de diverse — ale textului.

Nehotărîtă ca intenții apare, de această dată, și concepția scenografică datorată lui George Dorosenco, artist care ne obișnuise cu idei limpezi, cu comentarii plastice, inteligente și expresive.

E destul de greu, în contextul acestui spectacol, să vorbești despre interpretarea actricească, fără riscul de a fi nedrept.

Nu putem totuși să nu remarcăm că rolul Moromete nu reprezintă un moment de vîrf în cariera bogată, substanțială a lui Gheorghe Cozorici. Eroul său e destul de plat, nu-i recunoaștem acea particulară vocație de a **gîndi**, nevoia interioară de a cerceta faptele, oamenii, de a interpreta fiecare eveniment, de a descoperi, în istoriile aparent mărunte ale satului, viața omenirii, pulsul și sensul timpului. Actorul realizează și câteva momente foarte bune, dar acest lucru ține mai mult de talentul său, de experiența scenică, și mai puțin de rezolvarea **acelui** rol. Nu putem totuși să nu remarcăm, de asemenea, că în spectacol se produce o sărăcire, o păgubitoare simplificare a personajelor Katrina — redusă la o ură oarbă, opacă (sentiment pe care Ileana Stana Ionescu încearcă să-l coloreze, dar paleta este inevitabil restrînsă) — și Ilinca, prezență zgomotos țifnoasă, și cam atît (Olga-Delia Mateescu îmblînzind, totuși, uneori aceste contururi ascuțite). Mai puțin rigid conceput, dar tot insuficient reliefat, sub „gretatea“ pe care o are în text, ni s-a părut personajul lui Andrei Finți (actorul fiind handicapat și de o rostire destul de defectuoasă). Roluri bune, rezolvate cu profesionalism și căroră li se poate reproșa doar faptul că nu aparțin neapărat acestei piese, acestei lumi inconfundabile, realizează Silvia Popovici, Matei Alexandru, Traian Stănescu, Alexandru Drăgan, Emil Liptac, Emanuel Petruț, Andrei Ionescu. „In rol“ (sin-tagmă repudiată, dar uneori atît de exactă), cu contribuții meritorii din punct de vedere profesional, dar neincadrate unei viziuni de ansamblu relevante, sînt și alții dintre actorii unei distribuții prea numeroase pentru a permite detalieri, distribuție bine alcătuită, dar insuficient valorificată de direcția de scenă.

**Cristina DUMITRESCU**



TEATRUL „NOTTARA“

# OMUL CARE FACE MINUNI

de Radu F. Alexandru

Data premierei : 22 septembrie  
1981.

Regia : GEORGE RAFAEL. Sce-  
nografia : TUDOR GHIMEȘ.

Distribuția : DORIN VARGA (Ma-  
tei) ; ANCA BEJENARU, ELENA  
ALBU (Ioana) ; MARGARETA PO-  
GONAT (Silvia) ; MIRCEA JIDA  
(Andrei).

Piesa lui Radu F. Alexandru *Omul care face minuni* este o piesă-problemă ; de punere, adică, sub întrebare a reușitei sociale prin profesiune, în condițiile în care începutul reușitei profesionale stă sub semnul unei vini morale. Acesta e cazul Profesorului-doctor Matei, care, pentru a reuși să se specializeze în străinătate, se folosește de farmecele surorii sale, ca să obțină aprobarea pentru plecare de la superiorul său. Realizarea lui pe plan profesional și social e marcată, așadar, de acest început imoral. În semnificațiile lui, faptul expus se înscrie în neliniștitoarea întrebare a absolutismului etic : dacă te mai poți considera o persoană morală, când, măcar o singură dată, te-ai sustras principiilor ce-ți guvernează existența.

Pentru soția profesorului, întrupare a absolutismului moral, profesorul rămîne vinovat pentru întreaga sa viață. Această conștiință a vinovăției soțului a determinat-o să-l părăsească. Fiica sa, crescută în același spirit, ajunge în starea de a refuza maternitatea, observînd la logodnicul ei aceeași labilitate morală, expresie a dorinței de a parveni.

Interesant și nou la Radu F. Alexandru este faptul că personajele care evoluează în scenă sînt perfect sociabile, nu sînt



Margareta Pogonat și Mircea Jida

Anca Bejenaru și Dorin Varga



rele sau bune cu tot dinadinsul, ci prezintă, chiar și cele „negative“, o căldură sufletească, ce lasă să se vadă cu înfriziere frivolitatea lor, aceasta apărând în registrul lor sufletesc ca o disonanță, iar pentru spectator, ca o lovitură de teatru. Aceste disonanțe și aceste lovituri de teatru sînt ascunse cu abilitate de către autor, care stăpînește o bună tehnică a disimulării personajelor sale, procedînd cu iscusință la grimarea unor măști de conveniență, de sub care transpare, surprinzător, adevărata „deteriorare sufletească“ (expresia aparține autorului).

Regizorul George Rafael a creat un spectacol sobru, curat, care redă, nealterate, semnificațiile textului; ba, mai mult, intuind compoziția aproape muzicală a piesei, el a știut să pună accentul nu atît pe dezbaterea problemei morale expuse, cît pe fluiditatea atitudinilor sufletești ce se materializează în replici, pe încărcătura emoțională a acestora. Astfel, întregul spectacol are o reverberație mult mai puternică în sufletele spectatorilor, implicîndu-i în așa fel încît, analizînd comportamentul personajelor, fiecare se poate analiza pe sine. Iată un spectacol care-și atinge țelul: de a trezi conștiința adormite sub conveniențe, de a neliniști, de a alarma.

Cele două cupluri de actori au servit ideea regizorului, cu o rară precizie a jocului. Dorin Varga e un tată plin de solicitudine, puțin speriat parcă de apariția fiicei sale, derutat, dar și cald, și cu un soi de precipitare în a fi de folos; este precipitarea celui ce se știe vinovat, dar vina lui o aflăm, desigur, de-abia în finalul piesei; surpriză pentru noi, dar care justifică jocul actorului. Pe fiică, în interpretarea Ancăi Bejenaru, o descoperim, prin jocul actriței, crispată, cu schimbări bruște de atitudine.

Margareta Pogonat, în rolul mamei, ascunde la rîndu-i, sub gesturi aparent calme, tremurul nervos al femeii care a suferit pînă la nevroză. Accesul, din final, prin care îi descoperă tînărului logodnic al fiicei sale situația morală a fostului ei soț e pentru spectator și o descoperire a nevrozei sale. Trupul devine rigid și vocea crește spre hohot de plîns, fără să se elibereze prin lacrimi. Logodnicul, în interpretarea lui Mircea Jida, cu ceva onctuos, excesiv de protocolar și excesiv de sigur de sine, se vedește a fi un mărunt ticălos.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL DE STAT „VALEA JIULUI“  
DIN PETROȘANI

## PARACLISERUL

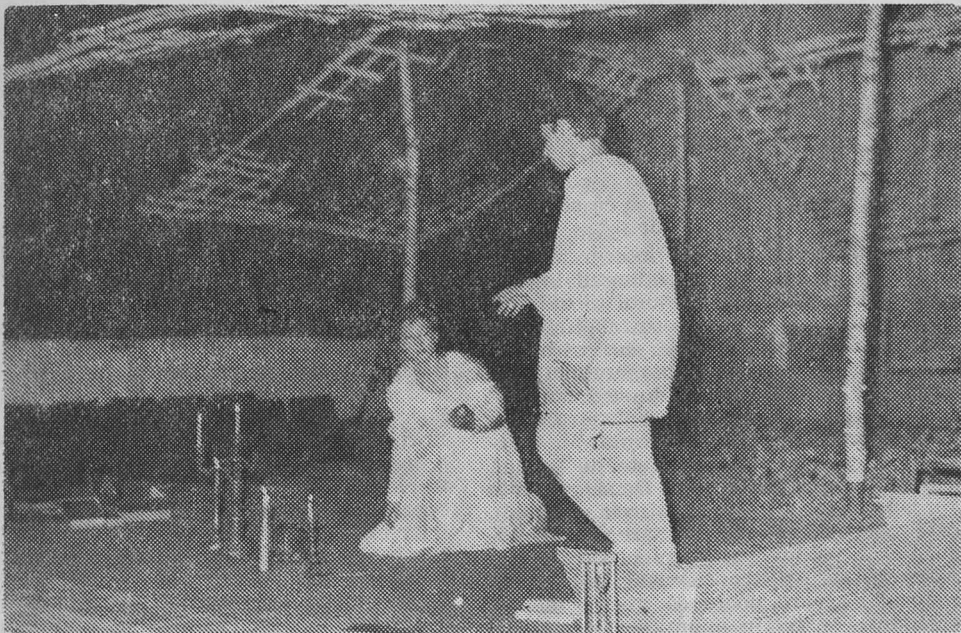
de Marin Sorescu

Data premierei: 15 septembrie 1981.

Regia: RADU DINULESCU. Scenografia: FLORIN HARASIM.

Distribuția: ADRIAN ZAVLOSCHI, MIHAI CLITA, DUMITRU DRĂCEA (Paracliserul); DINU APETREI (Paznicul surd); MIRELA CIOABĂ (Femeia).

Cea de-a doua parte a trilogiei lui Marin Sorescu, *Setea muntelui de sare*, tragedia în trei acte *Paracliserul* se joacă acum pentru prima dată, împlinind înscenarea întregii trilogii; se deschid astfel perspectivele valorificării ei în mai multe ipostaze (*Iona*, jucată într-o singură montare, mai de mult, nu și-a epuizat bogăția de sugestii scenice, iar prima înscenare a *Paracliserului* nu le anulează pe cele care vor veni). Originală parabolă filozofică a drumului spre adevăr („setea“) și autofîmplinire („muntele“ sugerează urcuș, efort continuu, bucurie și temeritate), *Setea muntelui de sare* e un mare poem închinat omului, o reprezentare dramatică realizînd o extraordinară sinteză figurativă, inedită și cu semnificații ample, care surprinde — dacă nu ne e frică de cuvînt — *esența spiritualității românești*, în procesul ei de definire, în lupta ei de afirmare și confirmare cu realul; un real de proporții *universale* și de anvergură *cosmică*, în zilele noastre, care, față de „măreția“ și „micimea“ omului investigat, cîndva, de Pascal, capătă aici semnificație de triumf. Un ins, un singur ins, de obicei (în *Matca* sînt mai mulți, dar semnificația e aceeași), scrutează această imensitate spațială cosmică, își pune întrebări (formidabile întrebări — inteligente, naive, ascuțite) și, măsurîndu-și limita (creație finită în infinitul înconjurător), își *trăiește condiția*, cu o nostalgie a absolutului intangibil, senin, demn și măreț, oricît de strivitoare și descurajante vor fi forțele potrivnice („peștii“ care te înghiț, „luminările“ care se sting, „stihiiile apelor“ care se revarsă). De fiecare dată, un ins care-și descoperă *ne-desăvîrșirea*, într-un proces ambițios



Mirela Cioabă și Adrian Zavloschi

de desăvîrșire, și sfîrșește ca o lumină de stea, îmbogățit de efort, de luptă, de întrebări și renunțări, descoperindu-se *pe el însuși*, mai uimitor și mai plin de semnificații în univers — și categoric mai optimist decît toate ipostazele dramatice care l-au precedat, în literatura universală, de la Sofocle la Cervantes, Shakespeare și Ibsen. Tulburătoare „cîntare omului“!

*Paracliserul* este un stadiu pe acest impresionant drum. O ipostază dramatică. El are „de afumat“ pereții unei catedrale uitate, și această treabă — acest rost al lui — și-o îndeplinește în trei etape, trei vîrste diferite ale omului, îmbătrînind în urcușul spre boltă și spre cele mai surprinzătoare revelații. Rost simbolic — de neînțeles, parcă, și meschin, dar cu conținut de lumină —, condiție înțeleasă ca frumusețe a îndrăzneții („Vezi să nu ni se termine speranța, Doamne, înaintea aripilor“). Ca și Iona în burta peștelui, *Paracliserul*, suind pereții catedralei, e un avid semn de mirare, un verb în acțiune, și un neliniștit poem: „Așa așa vrea, pe gîndurile mele, să urc pînă sus de tot, unde e posibilă liniștea, pentru că viața și moartea s-ar întîmpla mai jos de mine, ca ploaia sub nor“. Dacă se poate spune, ca și la Iona, că e o parabolă a *condiției umane*, *Paracliserul* aduce un motiv în plus, și anume pe acela al *creației umane*. Deși nu e un ziditor,

nu e un pictor, el ctitorește totuși ceva și trăiește o stare creativă; mai eliberat de o construcție reală coplesitoare (de o zidire, de o implantare concepută) și mai disponibil filozofic, devenind, în unele momente, un ingenios eseist, pe tema marelui nostru mit al creației, numit *Mășterul Manole*. Trei umbre proprii pe apoi șapte, îi sugerează reflecția: „E adevărat că au murit prin ziduri fel de fel de oameni, de atîtea milenii se zidesc mor“. Corespondența cu legenda implică asociația, de uluitoare simplită: „mi-am suflat sufletul pe pereții să mă pot urca pînă aici“.

— personificarea sufletului? Sigur că da — dar parcă nimeni n-a spus-o mai franc și mai emoționant decît aici!

În fine, amintind și aspirația pe care și-o exprimă — „toată viața mi-am visat să luminez o aureolă“ —, putem zice că acest erou, mai simplu și 'tot atît de măreț ca Prometeu și Brand (în coordonatele spiritualității românești, firește), prefigurează, prin identitate, pe „aprinzătorul de lumini“ (făclierul, poate, al științei și al artei), și relația pe care o impune cu precădere nu este de natură mistică, ci superior umanistă. O analiză mai aprofundată a piesei (ca și a trilogiei) presupune pagini ispititoare, care nu ne îndoinim că vor apărea. Adăugăm că, din punct de vedere spectacular, *Paracliserul* oferă elemente în plus față de Iona, și transpunerea scenică este deschisă orică-

rei propuneri, de fantezie, coerentă și originală.

Cum s-a întâmplat, iată, la Petroșani. Ne-am tot întrebat cum va arăta cate-drala, cum vor fi sugerate urcușul spre boltă al Paracliserului și lupta lui cu liliicii, cu întunericul? Cît de sus se va „muta“ spațiul de joc? Ațit cît poate sugera jocul regizoral-actoricesc că se poate „muta“ în protagoniștii înșiși\*.

Cum n-ar fi și actul interpretativ o asemenea edificare? Pe podiumul improvizat în sala Studio a teatrului (o sală corespunzătoare se construiește alături), am văzut o construcție simplă, cu patru pereți din șipci, care, pe tot parcursul acțiunii, se desfac, înălțându-se; bordei? acoperămînt? Obiecte simbolice risipite pe podium, un sicriu în dreapta, un tranzistor în stînga. Pe un perete de fundal, o vagă pictură în culori. Două prezențe aproape mute: Femeia (Mirela Cioabă), care parcurge cîteva ipostaze, de la logodnică la văduvă, și Paznicul surd (Dinu Apetrei), care-și are culcușul lîngă tranzistorul pe care poate că nu-l aude, și chicotește teribil în anumite momente de dilemă sau de mare tensiune ale Paracliserului. Și un Paracliser în trei stadii — trei vîrste diferite, cum sugerează textul, dar trei individualități, trei actori: unul mai tînăr, Adrian Zavloschi, altul matur, Mihai Clita, și bătrînul, Dumitru Drăcea. Costume simple. Și, ce exprimă jocul acesta, *altfel esențializat* decît litera textului? Procesul dramatic al devenirii umane, într-un spațiu al existenței simple, fundamentale, unde se petrec *trecerile spre aureolă* ale ființei. Tînărul își alege logodnica, maturul își conține copiii, bătrînul se stinge în bocetul văduvei și în explozia de ritm a unei muzici moderne; culminează parcă aici, în această antiteză de sunete, sugestia de sinteză dintre viață și moarte, plîns și ris, finit și infinit, revelația clară a continuității, o ipostază a devenirii noastre, într-un context de baladă, unde eroul pare un simplu țaran, împămîntenit în rosturi și credință în menirea lui. Prospectat astfel, jocul are frumusețe frustă, simplitate, vigoare și o certă dem-

\* O frumoasă sugestie a zidirii în tine însuți (a creației, deci) cuprinde un poem încă inedit pentru scena românească (oare de ce?), despre marele meșter, scris, prin anii '50, de poetul Darie Magheru: Eu, Meșterul Manole. „De-aievea mănăstirea pe malu-i se dărimă, / în mine-ii tot întreagă! (...) Stă în mine mănăstire, ci mai presus de pravili!“ e motivul original al acestei variante, care pune preț pe edificarea interioară a oricărei construcții.

nitate a situațiilor dramatice, care nu sînt încrîncenate și adumbrite, ci limpezi, nete, conștient incorporate destinului trasat. Propunerea tînărului regizor Radu Dinulescu mi se pare curajoasă prin viziune, plauzibilă prin atitudine, și originală prin fantezie (inteligent surprinsă scenografic de Florin Harasim). Actorii au o expresivitate firească, fără a viza dramatismul exploziv; un anume retorișm se mai strecoară, doar, în evoluția celor trei ipostaze ale eroului principal. Remediable.

Ca orice esențializare, varianta petroșăneană adincește ceva, propune o perspectivă nouă, și pierde ceva — în primul rînd, bogăția „în evantai“ a sugestiilor textului. Dacă liliacul e Paznicul surd, se înțelege de la sine că regizorul a preferat să personifice prin actori metaforele. Se mai poate și altfel; ca orice operă mare, piesa e generoasă în chei de interpretare, și fantezia oricărui creator are la dispoziție „n“ posibilități de transpunere scenică. Cu apropieri mai vădite (sau nu) de meșterul nostru Manole, de implicarea rostului creativ, deci, în destinul eroului, cu înălțarea la universalitate a aspirațiilor lui; dar ceea ce ni se propune acum, încadrat precis într-o viziune coerentă, face cinste promițătoarei cariere a acestui regizor.

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL BACOVIA  
DIN BACĂU

## ■ ETICHETA CONTEAZĂ

(EXERCITII DE FORȚĂ  
ȘI DE ECHILIBRU)

de Ovidiu Genaru

Neinspirat titlu, sugerînd mai degrabă un spectacol de brigadă (substituit, din nu știu ce motive, celui inițial, rămas doar ca subtitlu), pentru acest text grav și bine scris al lui Ovidiu Genaru. „Exercițiile de forță și de echilibru“ sînt o confruntare aspră, expusă fără menaja-

Data premierei : 22 septembrie 1981.

Regia : I. G. RUSSU. Scenografia : TUDOR GHIMEȘ.

Distribuția : LIVIU MANOLIU (Simiraș) ; CONSTANȚA ZMEU (Vica) ; ROMEO BĂRBOSU (Simiraș, tânăr) ; DOINA IACOB (Katy) ; CONSTANTIN CONSTANTIN (Oană) ; DORU ATANASIU (Chivu) ; FLORIN GHEUCA (Vasilaș) ; LIGIA DUMITRESCU (Adelina) ; IOANA ENE-ATANASIU (Violina) ; MIHAI DRĂGOI (Un paznic) ; SICĂ STĂNESCU (Un țăran) ; LAURA MICU (O fată).

mente, între două etape ale istoriei construcției socialiste, între două mentalități, care marchează evoluția (sau doar transformarea dialectică) a unor destine. Sînt confruntate idealurile și elanurile perioadei de început, perioadă de patos și angajament revoluționar, cu realitatea complexă, adesea contradictorie, a contemporaneității, cînd aceleași personaje intră într-o zonă, a existenței lor, mai calmă (un calm, cum vom vedea, relativ).

Relativ, pentru că aparenta împlinire socială și bunăstarea (reală) a cuplului Vica-Simiraș ascund nu puține motive de dramă, de conflict. Nemulțumiri de tot felul s-au acumulat de-a lungul timpului, sub aparența căsniciei fericite, aflate într-un moment de culminație. De fapt, cuplul se destramă într-un ritm accelerat, iar momentul trezirii la realitate este chiar sărbătorirea zilei de naștere a lui Simiraș, zi în care se întîmplă toate evenimentele piesei. O zi care trebuia să fie apoteoza celui ajuns, dintr-un muncitor obișnuit, un șef important, cu titluri universitare (doctorat) ; dar lucrurile se petrec cu totul altfel. Marea majoritate a invitațiilor — persoane de vază în ierarhia orașului — nu mai vin, ca altădată. Nici telegramele și scrisorile de felicitare nu se mai îngrămădesc. Petrecerea se consumă între oameni mărunți, subalterni servili și poltroni, într-o atmosferă lincedă și forțată. Curba devenirii sociale a lui Simiraș descrește, ceea ce toți cei din jur — inclusiv subalternii servili și poltroni — intuiesc cu satisfacție. Că Simiraș nu mai este „cel de odinioară“, personajul evocat în câteva flash-back-uri, e evident, logic și natural. Dar că Simiraș, cel de acum, contrazice, prin fiecare gest și faptă, imaginea tînărului inflăcărât, convins de justetea idealurilor pentru care luptă, deși la fel de evident, iese din ordinea firească. Asistăm la un proces de degradare morală, facilitat de un exer-

cițiu prea îndelungat al puterii de decizie, folosită adesea anarhic și abuziv.

Tema nu este izolată în dramaturgia noastră, ea nu este „invenția“ lui Ovidiu Genaru. Variante ale ei găsim în *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, în *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* de Tudor Popescu și în *Studiu osteologic...* de D. R. Popescu. Ceea ce particularizează însă *Exercițiile de forță...* ale lui Genaru este disocierea hotărîtă, neiertătoare, a autorului față de acest tip de anti-erou, condamnarea lui severă, irevocabilă. Alte asemenea personaje, din piesele citate mai sus, au în spatele lor gesturi și atitudini care, dacă nu le justifică evoluția, o explică. Simiraș nu are, de partea sa, astfel de circumstanțe atenuante.

Și motivul „petrecerii“, ca moment al adevărului, al smulgerii măștilor, e frecvent în literatura noastră dramatică ; îl întîlnim la Paul Everac (*Ordinatorul*), la D. R. Popescu (*Balconul, Pisica în noaptea Anului Nou*) etc. Aici, procedeul este folosit nu atît pentru a se grava în acvaforte portretele personajelor, cît pentru a se obține o atmosferă de coșmar...

Ajutat de o echipă omogenă de actori, regizorul I. G. Russu a construit unul dintre cele mai reușite și mai rotunde spectacole, din cariera sa. Montarea exploatează judicios atmosfera tensionată, crîncenă, oferind și cîteva portrete viguroase, unele, la limita grotescului, altele, de un real dramatism interior. O performanță realizează Constanța Zmeu (Vica), care gradează nuanțat trecerea de la revoltă, de la refuzul instinctiv al unor situații anormale, la negarea violentă, lucidă, a unei lumi dominate de impostură. În rolul lui Simiraș, Liviu Manoliu construiește o compoziție echilibrată, lipsită de ostentație, apăsînd, în special, datele prăbușirii lăuntrice ale personajului. Florin Gheuca (Vasilaș), Constantin Constantin (Oană) — secondați de respectivelor „soții“, Ligia Dumitrescu (Adelina) și Ioana Ene-Atanasiu (Violina) — își creionează rolurile în tușe satirice virulente. O apariție de efect comic, cu o mimică expresivă, izbuteste Sică Stănescu (Un țăran). Prezențe pasagere, dar corecte, Doina Iacob (Katy), Romeo Bărbosu (Simiraș tînăr), Mihai Drăgoi (Un paznic), Laura Micu (O fată).

O mențiune pentru scenografia funcțională semnată de Tudor Ghimeș. Lui îi aparține și cortina specială a spectacolului, care oricînd poate fi considerată și o pictură în sine.

# ■ AVENTURA UNEI FEMEI CUMINIȚI

de Mircea M. Ionescu

Data premierei : 17 septembrie 1981.

Regia : GEIRUN ȚINO. Scenografia : GLORIA IOVAN.

Distribuția : ANCA ALECSANDRA (Femeia); MIRCEA CREȚU (Necunoscutul); GEO POPA (Soțul); GHEORGHE GHEORGHIU (Maiorul); CĂTĂLINA MURGEA (Sora-șefă); CONSTANTIN COȘA (Directorul); FLORIN BLĂNĂRESCU (Doctorul); DANA ILIE (Doctorița); DUMITRU LAZĂR-FULGA (Laborantul); FIRUȚA VĂDANA (Nuța); ORTANSA CODREANU (O femeie).

Începutul „aventurii” lui Mircea M. Ionescu pare desprins din paginile unui roman de senzație: pe o linie de cale ferată, undeva, la marginea orașului, se întâlnesc, în noapte, un bărbat rănit și o femeie stăpînită de gîndul sinuciderii. Trenul care tocmai a trecut le-a marcat amîndurora existența: este trenul din care a evadat de sub escortă Necunoscutul (victima unei erori judiciare), trenul pe care l-a „ratat” virtuala sinucigașă. Interferarea celor două destine devine, pe măsura închegării acțiunii, un motiv tot mai consistent de dramă, dar și pretextul unor bune pagini de satiră. Mary, femeia din noapte — o asistentă medicală care crede nestrămutat în infailibilitatea jurămîntului lui Hipocrat — este un om obosit, dezabuzat, în pragul disperării, din pricina unui mariaj nefericit. Deși realizează că are de-a face cu un evadat, ea preferă să vadă în el mai întîi rănitul (și apoi delinquentul); în consecință, îl transportă acasă, pentru a-i acorda primele îngrijiri.

Intriga continuă să evolueze, intrînd într-un cu totul alt registru, în marginea burlescului, cu intenții satirice evidente. Întîmplările sînt reluate în dimineața următoare, odată cu revenirea acasă a soțului mahmur (între altele, o notabilitate destul de influentă în orașul respectiv),

care îl descoperă, în patul conjugal, bandajat și adormit, pe Necunoscut. Profitînd de un moment de echivoc, Necunoscutul (care citise probabil *Revizorul*) se dă drept un superior important, venit de la „centru”, și raportul de forțe se răstoarnă; orgoliile vindicative ale soțului, Grigore Grigore, se spulberă instantaneu. Qui-pro-quo-ul este însă repede descoperit, iar Grigore Grigore reîncepe să-și etaleze pretențiile, în numele onoarei prejudiciate (în realitate, speriat, mai ales, de perspectiva publicității falimentului său familial).

Scrișul lui Mircea M. Ionescu are, în aceste pasaje, accente maziliene. „Aria umilînței”, pe care o întonează aici Grigore Grigore, cuprinde cam toate notele abjecției morale, pe care le manifestă și personajele lui Mazilu.

Abjecția morală, ca temă a discursului, rămîne în centrul conflictului. Din nou cu o schimbare de registru, de data aceasta în tragic. Arivistul lipsit de orice scrupul, care s-a folosit, cîndva, de Mary, ca de o trambulină în cariera sa, o consideră, acum, drept o „etapă depășită”, și încearcă tot ceea ce îi stă în putință, pentru a o distruge. Uzînd de autoritatea funcției sale, „montează”, la spitalul la care lucrează Mary, o ședință de analiză a „cazului tovarăsei Grigore”.

Ședința — concepută de autor ca o debateră deschisă, la rampă, cu posibile implicări ale spectatorilor — are darul să elucideze „cazul”, în singurul sens posibil într-o societate sănătoasă; adică, absolvînd-o pe „acuzată”. Însă acest deznoadămint — mai mult subînțeles din intervențiile participanților decît exprimat sentențios — se produce prea tîrziu. Femeia părăsește la un moment dat ședința și, de data aceasta, nu mai ratează... trenul!

Scena ședinței, cu alternanța opiniilor „pro” și „contra”, are o alură ușor didactică. Ea nu este însă lipsită de neprevăzut, nici de pitoresc; aici, scriitura lui Mircea M. Ionescu își recapătă coordonatele satirice, modalitate în care dramaturgul pare că excelează.

Moartea lui Mary — existentă într-una dintre versiunile textului — este, în spectacol, doar bănuită. Regizorul Geirun Țino a încercat să-și plaseze montarea între realitatea faptelor narate de autor și duplicitatea intervențiilor din ședința „deschisă”. Rezultatul — obținut și cu prețul unor intervenții în text — este eteroclit. Se joacă multă vreme realist, chiar verist, dar într-o manieră modernă (Anca Alecsandra — Mary și Mircea Crețu — Necunoscutul), dar se joacă și într-o cheie mai apropiată de modalități tradiționale, cu bune tușe comice (Con-

stantin Coșa — Directorul, Gheorghe Gheorghiu — Maiorul, Florin Blănărescu — Doctorul), se joacă „brechtian“, cu conștiințozitate de profesionist : (Cătălina Murgea — Sora-șefă) și se joacă — în general — bine. Nu se conformează etalonului profesional doi actori : Geo Popa (Grigore Grigore), care are aproape toate datele rolului, minus curajul de a și le întrebuița pînă la capăt, și Firița Vădana (Nuța). Apariția ei scenică are patos, sinceritate, convinge. Îi lipsește însă tehnica, meseria, pe care trebuie să le deprindă.

Dinu KIVU

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

## CANGURI DIN IMPORT

de Gabriela Cerchez

Data premierei : 10 septembrie 1981.

Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : PUIU ANTEMIR.

Distribuția : VIRGINIA ITTA MARCU (Mama, Cleo) ; PAULA IONESCU (Miruna, Muriel) ; NAE CRISTOLOVEANU (Tilică) ; LUMINIȚA BLĂNARU (Sândica) ; VICTORIA COCIAS-ȘERBAN (Lala) ; GABRIEL SÂNDULESCU (Tudor) ; NICOLAE MANOLACHE (Andrei, Andrew) ; MARIA RUCSANDRA DOBRE (Tănțica, Constance) ; ANDREI RALEA (Mihai, Michael) ; MIHAI BĂLAȘ-JUJUCĂ (Heracles, Ducipal) ; CONSTANȚA COMĂNOIU (Doamna Crețu, Domnișoara Vintilescu) ; SAVU RAHOVEANU (Sectoristul).

Cred că este, din nou, cazul să ne reconsiderăm părerea, prin nimic justificată, și niciodată convingător argumentată, după care farsa este o rudă sărmană a comediei, cantonată undeva, la periferia creației dramatice. Din pornire, se face, prin această atitudine, un act de nedreptate unei specii dramatice al cărei rol educativ și a cărei valoare artistică pot fi de prim ordin. Teatrul, ca gen de

creație, teatrul, ca instituție, poartă conținut și susținut o bătălie, marea bătălie pentru câștigarea publicului larg, pentru educarea acestui public, pentru formarea, șlefuirea, elevarea gustului său. Această bătălie nu se poartă, nu se poate purta numai cu artileria grea, în această bătălie se pot obține adevărate victorii și prin folosirea armamentului ușor, și nimic nu ne îndreptățește să privim disprețuitor către oricare dintre speciile creației dramatice. Greșește acel teatru care nu ține seama nu numai de diversitatea publicului (diversitate de preferințe, de gust, de vîrstă, de cultură, și așa mai departe), ci și de stadiile diferite de pregătire pentru teatru, de sensibilizare la fenomen. Greșește, dacă, în numele unor exigențe fals înțelese, își alcătuieste repertoriul numai din tragedii ; sau, dimpotrivă, dacă, din comoditate sau lene spirituală, joacă numai comedii din categoria „armamentului ușor“. Teatrul Dramatic din Brașov dovedește, de multe stagioni în șir, că își gîndește cu înțelepciune programul repertorial, și că îl adoptă în funcție de publicul, atît de larg și atît de divers (poate mai larg și sigur mai divers, decît al altor teatre), pe care îl are. Aici s-a jucat *Muntele* de D. R. Popescu, s-a jucat și *Ultima minune a lumii* de Dimitrie Roman și Alexandru Pop ; aici s-a jucat *Matca* de Marin Sorescu, s-a jucat și *Jolly Joker* de Tudor Popescu. Aici se joacă *Mormintul căldărețului avar* de D. R. Popescu, se joacă și *Canguri din import* de Gabriela Cerchez. Ultima dintre cele amintite mai sus este o farsă. O farsă de bună calitate. O farsă în care sînt folosite cu dexteritate toate mijloacele specifice, astfel că ea se desfășoară viu, cuceritor, vesel. Trama e simplă : o mamă vrea să-și revadă fiul și fiicele, acum mari, fiecare la casa lui, cu grijile lui, cu preocupările lui. Grăbiți, nepăsători, cei trei o expediază de la unul la altul. Tristă, resemnată, mama vrea să se întoarcă la ea acasă. Acesta e prologul. Piesa putea fi o dramă. Dar Gabriela Cerchez, autoarea debutantă, dezvoltă trama pe o direcție neașteptată, surprinzătoare : în gară, mama întîlnește o fată inimoasă și cu fantezie, care-i propune mamei să devină... mătușa celor trei copii nesimțitori, mătușa bogată din Australia, venită să-și vadă nepoții. Și, astfel, mama, sub chipul nou al mătușii, însoțită de odraslele sale, patru la număr, descinde în mijlocul alor săi... Lesne de dedus ce întîmplări hazlii au loc : generoase cadouri, poate o excursie în Australia, cine știe, un mariaj, cîte și mai cîte pătani, prin care trec cei trei copii, vrăjiți de mirajul țării cangurilor și al eventualelor profituri de pe urma mătușii



Scenă din spectacolul brașovean

de peste mări și țări... Firește, pină la urmă, „mătușa“ își dezvăluie identitatea, odraslele se dovedesc a fi artiști amatori, prieteni ai inimoasei fete din gară, iar copiii (nesimțitori, indiferenți cu mama, dar atât de gata să facă totul pentru bogata lor mătușă) ies cam opăriți după această usturătoare lecție. Ce urmărește tînăra și talentata autoare? Să ia în deridere pe cei care se lasă ciștițați de iluzii false, pe cei care mai cred că binele, mai-binele nu pot fi aflate în imediata vecinătate, ci undeva, aiurea; că fericirea, bucuria existenței lor, nu atîrnă de ei înșiși, ci de mătușa din Australia...

Mi-a plăcut spectacolul, regizat de Mircea Marin, care pune admirabil în evidență calitățile textului, calități reale, care țin de construcția farsei, de coloritul limbajului, de linia caricaturală a personajelor, de vioiciunea replicilor. Am descoperit, cu surprindere, disponibilitățile nebanuite ale regizorului pentru acest gen de spectacole, întrucît Mircea Marin ne obișnuise cu montări în registrul grav. Am revăzut actori excelenți, ca Virginia Itta Marcu, Paula Ionescu, Luminița Blănaru, Victoria Cocias-Șerban, Gabriel Săndulescu, Nae Hristoloveanu, Nicolae Manolache, Maria Rucsandra Dobre, Mihai Bălaș-Jujucă, dăruindu-se cu bucurie jocului, într-un spectacol pe care, dacă-l judecăm cinstit și fără prejudecăți, putem să-l notăm cu „foarte bine“.

**Virgil MUNTEANU**

**TEATRUL MUNICIPAL  
„MARIA FILOTTI“  
DIN BRĂILA**

## **PĂMÎNTUL DUPĂ ORA ZECE ȘI CINCI**

**de Dan Plăeșu**

Nu s-ar putea spune că Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila nu și-a inaugurat stațiunea cu o piesă avînd o temă importantă. Poate că nimic nu este atît de imperativ actual ca necesitatea luptei împotriva amenințătorului război nuclear, care ar putea distruge omenirea și valorile ei.

Reluînd ideea unei miraculoase supraviețuiri a omului după dezastrul atomic (Horia Lovinescu a exploatat-o insolit, cu cîțiva ani în urmă, în capodopera sa *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*), Dan Plăeșu încearcă să edifice o



**Data premierei : 13 septembrie 1981.**

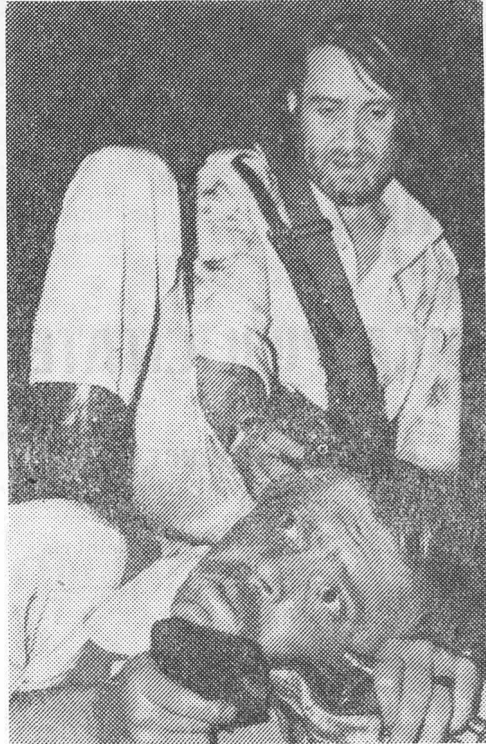
**Regia și scenografia : AL. G. CROITORU.**

**Distribuția : BUJOR MACRIN (Soldatul Unu) ; GEORGE ȘOFRAG (Soldatul Doi) ; RODICA MUȘTEANU (Mama) ; MARINELA CĂTĂLIN (Fiica) ; DUMITRU PISLARU, ROMEO MUȘTEANU (Directorul băncii) ; PETRE SIMIONESCU (Gînditorul).**

comedie tragică, urmărind un fir nu lipsit de interes. Dacă Horia Lovinescu pune în lumină faptul că individul, indiferent în ce situație-limită se află, fie și în deșertul de cenușă, își păstrează, neschimbate, sentimentele și trăsăturile de caracter, pasiunile, josnice ori nobile, iubirea pentru adevărul crud, sau pentru muzica sferelor, Dan Plăeșu cuprinde, la rîndul său, cu unele note de umor, „nevoia“ de continuitate a instituțiilor sociale. Deși n-au „scăpat“ din ghearele „morții mondiale“ decît două femei și patru bărbați, asistăm la un fenomen de supraviețuire a instituțiilor : primul soldat se autoîntronează președinte al întregului Pămînt, al doilea soldat devine subit ministru de război și de interne al întregului Pămînt, fostul bancher își zidește în grabă Banca întregului Pămînt, iar filozofului nu-i mai rămîne decît să constate că este gînditorul întregului Pămînt.

Personajele lui Dan Plăeșu coboară tot din Horia Lovinescu : Cain, de pildă, își află corespondențe limpezi în felul de a fi al celor doi soldați. Abel s-a transferat (e drept, trunchiat) în personajul Gînditorul, Ana și-a putut vedea întruchipate (în două personaje) calitatea de mamă și aceea de fiică. Absența unui minim farmec lingvistic, unele episoade prea plate (sau lozîncarde) atîrnă ca un balast în noua scriere a tînărului autor gălățean.

Este neîndoios că o „neșansă“ a lui Dan Plăeșu a fost direcția de scenă, incredințată lui Al. G. Croitoru (semnatar și al scenografiei), numit, în caietul-program, de către dramaturg, „regizorul de recunoscută valoare și omul de aleasă cultură“. Nu punem în discuție aceste aprecieri, ci anemia spectacolului. Produsul



**Bujor Macrin și George Șofrag**

scenei brăilene ne-a reamintit de colajele teatru-film din urmă cu ani, pe care le reintilnești, de obicei, la abia înjghebattele brigăzi artistice „de agitație“. O neavenită intervenție în text (despre a cărei schelărie, cam șubredă, n-am mai amintit) a accentuat neplăcut inexpresivitatea artistică a spectacolului.

Unii actori s-au străduit vizibil să contracareze modestia viziunii regizorale (și a unor replici). Bujor Macrin (Soldatul I) și Romeo Mușteanu (Directorul băncii) au reușit să fie ei înșiși, în niște roluri convenționale. În schimb, Petre Simionescu a evoluat stingherit în rolul Gînditorului evlavios, ce pune o întrebare asupra lumii. Marinela Cătălin și Rodica Mușteanu au fost la aceeași înălțime, cu puțini centimetri deasupra solului, bineînțelese.

**Paul TUTUNGIU**

# PIESE ROMÂNEȘTI ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL GIULEȘTI

## ANUNȚ LA MICA PUBLICITATE

de Alexandru Sever

**Data premierei :** 24 septembrie 1981.

**Regia :** GETA VLAD. **Scenografia :** EUGENIA BASSA-CRIȘMARU.

**Distribuția :** CORADO NEGREANU (Ion Aurelian Rebedea) ; ILEANA CERNAT (Gabi) ; ANA TROFIN (Monica Hanganu) ; AGATHA NICOLAU (Doamna Mălincioiu) ; ȘT. MIHĂILESCU-BRĂILA (Un inspector de poliție).

Tema atitudinii intelectualului în fața vieții, a lumii înconjurătoare, mai ales în momentele de răscruce ale istoriei, a fost atât de mult explorată și dezbătută de-a lungul timpului, încît nu mai e nevoie să insistăm asupra gravelor ei rezonanțe. Pe această temă s-au născut capodopere, dar și destule lucrări literare confecționate după un rețetar binecunoscut, repede căzute în desuetudine prin repetare și banalitate. Să ne gîndim numai la noianul de asemenea lucrări apărute după cel de-al doilea război mondial, care a antrenat pretutindeni cercuri largi de intelectuali în mișcarea de rezistență antifascistă, dar a și înregistrat acte de pasivitate, lașitate sau delațiune. Lumea contemporană pune și azi la încercare, sub diferite forme, conștiințele, așa că tema, departe de a-și fi pierdut actualitatea, generează neconținut noi situații dramatice, solicitînd pe scriitor.

Piesa lui Alexandru Sever *Anunț la mica publicitate* (apărută sub titlul *Menajera* în revista „Teatrul” nr. 1/1974) se înscrie și ea în această arie tematică, acțiunea fiind situată în anii războiului și ai ocupației naziste. Receptată sub aspectul ei imediat, ea nu depășește lungul șir

al pieselor inspirate de eroismul unor luptători antifasciști. Ba, mai mult, chiar conflictul poate părea evocarea unor întâmplări cunoscute, prezentate într-o situație dramatică specifică creației autorului.

Despre ce e vorba ?

Un conferențiar universitar, Ion Aurelian Rebedea, om de valoare, dar închis în preocupările sale de specialitate („*Ce-mi pasă mie de războiul ăsta ? Modifică el legea gravitației ? Anulează el măcar teorema lui Pitagora ?*”), și străin de gravele evenimente în mijlocul cărora trăiește, dă un anunț la mica publicitate, pentru a angaja o menajeră. Se prezintă o tînără. Gabi, fostă studentă a sa, care, după ce luase parte, împreună cu un grup de antifasciști, la uciderea unui nazist, se refugiază — sub pretextul serviciului propus prin ziar — în casa lui Rebedea. Acesta, înspăimîntat, o denunță, fata e prinsă, condamnată și executată. Tot ce urmează reprezintă procesul de conștiință al matematicianului, remușcările sale și sinuciderea.

Privit doar sub unghiul faptic, textul lui Sever nu ar prezenta interes, decît prin aceea că, dramaturgic, acțiunea e încheagată, suspansul nu lipsește, replica e vie, dinamică. Dar autorul, care e preocupat de o problematică mult mai largă — ca, de altminteri, în tot ceea ce scrie, indiferent dacă e teatru sau proză —, folosește acest fapt divers nu numai pentru a face rechizitoriul lașității denunțatorului. El tinde să se ridice, metaforic, pe un plan superior, și în asta rezidă originalitatea piesei, o dezbateră de idei despre însăși condiția umană.

În fond, sinuciderea lui Rebedea nu e legată de un foc de revolver ; întregul său mod de a concepe existența, chiar înaintea de apariția fetei, este o sinucidere morală, de care Rebedea nu e conștient. El e convins că acesta este *normalul*, atât de convins, încît în momentul cînd tînăra — simbol al vieții — intră în apartamentul lui, și-i cere s-o salveze, așczinzînd-o, el îi spune : „*Și de ce ar trebui să-mi pese mie de viața dumitale ? Ce interes... ce obligație am eu ?*” Abia mult mai tîrziu, va recunoaște, în fața unei Gabi dispărute, ce revine obsesiv doar în conștiința sa : „*De un lucru numai nu mă indoiesc : aducîndu-te în casa mea, întîmplarea mi-a întins un deget îndurător și eu n-am înțeles*”. În această optică, Gabi devine ocazia ratată de Re-

bedea de a se umaniza, prin puterea sacrificiului și a iubirii.

Mă întreb dacă planul ideilor va apărea destul de clar publicului, sau dacă acesta va rămâne doar în planul acțiunii propriu-zise, cu atât mai mult cu cât e condusă cu abilitate. Regia Getei Vlad a construit spectacolul urmărind cu fidelitate logica desfășurării faptice, dominantă, atât prin modalitatea strict realistă a montării, cât și prin jocul actorilor.

Marea dificultate a punerii în scenă constă în delimitarea dintre real și ficțiune și, totodată, în împletirea organică între ceea ce trăiește Rebedea și ceea ce se petrece doar în conștiința sa. Sarcina cea mai grea este, fără îndoială, a lui Corado Negreanu, interpretul conferențiarului, care are de străbătut chinul drum al descoperirii profunde sale erori, într-o multitudine de stări sufletești. Indiscutabil, Corado Negreanu e unul dintre principalii „stilpi de rezistență” ai Teatrului Giulești, actor de solidă profesionalitate, avînd la activul său memorabile creații, printre care cea din *Descăpăținarea*. Aici, însă, jocul său, excelent în partea întâi, e continuat prea linear și monocord, față de tragedia provocată de lașitatea personajului, de care treplat acesta devine conștient, ca și de propria sa tragedie.

O dificultate asemănătoare are de înfruntat și Ileana Cernat (Gabi). E drept că, de la studenta angrenată în mișcarea antifascistă, pînă la imaginea eroinei din coșmarurile lui Rebedea — simbol al sacrificiului, feminității și iubirii —, trecerea e, pe cât de surprinzătoare, pe atât de derutantă. O mai mare diversitate a nuanțelor, care să ducă la o accentuată grație a drumului spre luciditate al lui Rebedea, și o tratare regizorală adecvată, ar fi realizat în mai mare măsură ceea ce Al. Sever scrie în prefața lucrării: „*Gabi sensibilizează conștiința lui Rebedea cu totalitatea a tot ceea ce este ea, ca femeie, în sfera vieții, și în același timp cu tot ceea ce reprezintă ea prin sacrificiu, în sfera ideii. De aceea și este atât de inrudit spiritul ei de sacrificiu, cu feminitatea, sensibilitatea și frumusețea ei — pentru că frumusețea este aici una din fețele acțiunii morale. De aceea și este Gabi aci, între toate personajele, personajul principal, pentru că în raport cu ea se definesc toate celelalte. Inserția și lucrarea acestui agent moral, asta e, de fapt, toată piesa*”.

Astfel formulată, lucrarea își capătă întreaga semnificație, care nu apare însă, cu aceeași claritate, în realizare. Ar fi exagerat, desigur, să pretindem regiei să acopere, în întregime, ezitățile dramaturgice ale autorului. Totuși, ceva mai mult se putea face.

Teatrului Giulești i se cuvin toate laudele pentru consecvența în reprezentarea pieselor originale. Să nu uităm că acest teatru a pus în scenă, din literatura lui Al. Sever, tragedia *Descăpăținarea*, poate cea mai bună piesă a sa, care va rămîne în patrimoniul dramaturgiei noastre istorice. Și, dacă, în acel spectacol (de ce s-a scos, oare, din repertoriul permanent?), Șt. Mihăilescu-Brăila a făcut o compoziție de neuitat, nu pot să nu-l felicit pentru felul cum contribuie la susținerea *Anunțului la mica publicitate* (de astă dată, într-un rol de o singură scenă), alături de Agatha Nicolau și de Ana Trofin.

Traian ȘELMARU

TEATRUL „A. DAVILA”  
DIN PITEȘTI

## ORDINATORUL ȘI ZAIBĂRUL

de Paul Everac

Data premierei : 15 septembrie 1981.

Regia : COSTIN MARINESCU.  
Scenografia : EMIL MOISE SZALLA.

Distribuția : DEM. NICULESCU (Marin Drușcă); ILEANA ZĂR-  
NESCU (Stana); MIHAELA MI-  
TRACHE-LUPU (Sofica); SORIN  
ZAVULOVICI (Cornel Selejan);  
DUMITRU DRĂGAN (Gheorghe  
Turcu).

Apărută la jumătatea lui septembrie, „într-un ținut și anotimp de zaibăr” (cum scrie autorul în program), versiunea piteșteană a *Ordinatorului* se distinge prin autenticitate, prin surprinzătoarea veridicitate a situațiilor, a caracterelor, prin rezonanța actuală.

Regizorul Costin Marinescu a adus în spectacol o sumedenie de detalii semnificative. Acestea au conferit montării viață, culori pitorești, adevăr. Reporterul sosește în scenă în lătratul ciinilor, trece prin fața casei lui Marin Drușcă sărind peste băltoace. În casă, desface servieta „diplomat” și oferă, cu solemnitate, daruri : stăpînului, o cravată și o brichetă,



### Personajele nu beneficiază de circumstanțe atenuante...

stăpinei, o cămășuță de noapte de nailon, cu dantelă. Începe tratația cu zaibăr. Tot ciocnind paharele, spiritele se înfierbîntă, reporterul își afirmă, cu mereu sporită candoare, încrederea în reușita reportajului său. Nici un accent pe beție și pe efectele ei neplăcute. Totul e concentrat pe discursurile reporterului, tot mai plin de farmec, în ingenuitatea sa absolută...

Fantezia și talentul inventiv al regizorului își spun, din plin, cuvîntul la sfîrșitul primei părți a spectacolului. Cina lui Marin Drușcă se transformă într-un banchet pantagruelic. În sunetele unui țambal, interpreții înfulecă, fără milă, cantități industriale de friptură de pui. Accentul, mutat de pe paharele cu zaibăr, pe platourile cu mîncare, apropie surprinzător *Ordinatorul de Salonul*, semnificînd, în medii diferite, aceeași preocupare a autorului de a înfiera îmbuibarea, tendința de acumulare. Amplificat la dimensiunile unei hiperbole, momentul capătă forță demascatoare, cu sens generalizator, se impune prin violența sa teatralitate, sugerînd straniu și dramatic pierderea simțului măsurii, pe drumul înavușirii.

În partea a doua a spectacolului, dispar aproape complet elementele de culoare, de pitoresc. Totul se concentrează pe dramaticele confesiuni ale lui Marin Drușcă, stîrnite de chiolhanul din primul act.

Confruntările, violente, ajung pînă la marginea crimei. Îspăimîntat, reporterul își pierde iluziile, chipul său angelic se înăsprește, se transformă într-o mască împietrită și tragică. În intenția de a sublinia, spectaculos, degradarea personajelor, regizorul a modelat ultima parte a montării potrivit unei viziuni ce stă sub semnul lucidității. 'El a considerat (contrar intențiilor autorului) că nici un personaj, cu excepția reporterului, nu merită să fie salvat. Pledoaria autorului pentru o nouă conștiință e innobilată, în text, de complexitatea situațiilor și a caracterelor. Paul Everac a privit mai optimist în perspectivă, acordînd șanse de transformare personajelor sale : și Marin Drușcă, și Stana, și mai ales fata, viitoarea lucrătoare la ordinator, beneficiază de unele circumstanțe atenuante, legate de echilibrul și dezechilibrul raporturilor lor cu societatea, cu principiile ei ideologice și morale. Aceste raporturi, regizorul le-a trecut prea ușor cu vederea, ajuncînd toată vinovăția în spinarea personajelor.

Interesanta discuție dintre autor și regizor (la care am asistat după premieră) își va arăta, sperăm, în următoarele reprezentații, roadele, prin stabilirea unui echilibru mai armonios între haz și necaz, între „ordinator“ și „zaibăr“, precum și prin reliefaarea implicațiilor sociale și

psihologice, a mutațiilor sufletești sugerate de-a lungul desfășurării acțiunii. Totuși, și în această etapă, a unei premiere insuficient cristalizate, se cuvine să remarcăm interpretarea actorilor. Se disting creații admirabile, unitare, portrete scenice viguroase, pline de farmec și de dramatism. Toți interpreții evoluează strălucit în echipă și individual, dezvăluind, prin plasticitatea limbajului, a gestului, a mișcării, prin desenul caracterelor, ideile piesei. Solidă și foarte expresivă este, în primul rând, creația lui Dem Niculescu, în rolul lui Marin Drușcă. Chipul său uscat și colțuros, de țăran muntean, este impresionant. Excelentă, apoi, compoziția de mare finețe a lui Sorin Zăvelovici, în Reporterul. Ileana Zărnescu a înfățișat temperamentul năvalnic al Stănei. Foarte bună și Mihaela Mitrache-Lupu, în Sofica, „hippy“ autohtonă, ființă cam smucită, obraznică, cinică. Dumitru Drăgan, sincer și simplu în rolul Învățătorului.

Cu oarecare ostentație în intenția sa de a sublinia — printr-un fundal pictat cu mașini și obligațiuni CEC, cu portrete în maniera picturii de gang — prostul-gust, elementele kitsch care înlocuiesc frumusețea și rafinamentul podoabelor fărânești de altădată, scenografia lui Emil Moise Szalla s-a dezvăluit, totuși, deosebit de funcțională și de sugestivă în sublinierea ideilor regizorale și a atmosferei specifice spectacolului piteștean.

**Valeria DUCEA**

**TEATRUL NAȚIONAL  
„VASILE ALECSANDRI”  
DIN IAȘI**

## **CHIRIȚA ÎN PROVINCIE**

**de Vasile Alecsandri**

Eveniment teatral la Iași, venind în întimpinarea unei vechi dorințe a publicului, dorință în care se strecura, nu e un secret pentru nimeni, și o anume doză de scepticism, pentru că interpretarea pe care Miluță Gheorghiu a dat-o personajului lui Alecsandri a intrat de mult în legendă. Iată însă că ceea ce părea unora (nu puțini) un pariu riscant, s-a trans-

**Data premierei : 27 iunie 1981.**

**Regia : ALEXANDRU DABIJA.  
Scenografia : LAURENȚIU DUMITRAȘC.**

**Distribuția : TAMARA BUCIUC-CEANU (Chirița) ; PIU VASILIU (Birzoi) ; DIONISIE VITCU (Guliță) ; LIANA MĂRGINEANU (Safita) ; DOINA DELEANU (Luluța) ; VALENTIN IONESCU (Leonaș) ; SERGIU TUDOSE (Musiu Șarl) ; IOAN CHELARU (Ion).**

format într-o reușită certă : *Chirița* revine în repertoriul teatrului, iar fiecare reprezentație „face” săli arhipline. Așadar, piesa aceasta, atât de marcată, în fond, de momentul istoric respectiv, își păstrează și astăzi, în chip aproape miraculos, prospețimea. Și totuși, unele dintre aspectele ce stărneau hazul spectatorului de acum un veac și ceva și-au pierdut, între timp, caracterul lor ridicol și condamnable. Spre exemplu, „toată lumea azi fumează”, încît bravada Chiriței (repetînd-o, la alt nivel, firește, pe aceea a unei George Sand, altă „emancipată” celebră a secolului trecut) n-ar mai șoca acum pe nimeni ; de domeniul firescului sînt, în lumea contemporană, și dorința de a face sport (chiar dacă locul călăriei a fost luat de banalul „jogging”), de a învăța limbi străine (desigur, nu în stilul „furculision”) și de a călători în străinătate („orașul-lumină” rămînd același fascinant punct de atracție). Dacă, în aceste privințe, în măsura în care, vorba poetului, „veacul înaintează”, semnele de negativ și de pozitiv sînt altfel distribuite, în schimb satira lui Alecsandri lovea fără greș ținta, atunci cînd avea în vedere parvenitismul și corupția. Cred însă că ceea ce definește, înainte de toate, universul eroilor lui Alecsandri, este *prostul-gust*, adică ceea ce numim, cu un termen de tot mai largă circulație, kitsch-ul. Chirița e una dintre primele lui victime, iar proliferarea ulterioară a manifestărilor de kitsch dovedește că Alecsandri intuise exact dimensiunile fenomenului. Publicul se amuză și astăzi copios, reacția lui sănătoasă apărînd ca o condamnare, implicită, a ofensivei prostului-gust.

Noua montare a *Chiriței în provincie* a fost încredințată — gestul e în el însuși semnificativ — unui tînar regizor, Alexandru Dabija. Spre deosebire de unii colegi de generație, ce adoptă o atitudine ostentativ „radicală” față de textele clasice, Alexandru Dabija a optat pentru o înțeleaptă moderație, „modernizînd” fără



## În prim-plan, Valentin Ionescu și Tamara Buciuceanu

exces și fără stridențe, menajînd totodată nostalgiile spectatorilor ieșeni. Detaliile realiste, care făceau odinioară deliciul sălii, au fost menținute: pe scenă apare un cal în carne și oase (e drept, mai mult oase), pisicuța e pisicuță, curcanul — curcan. Prin contrast, decorul imaginat de Laurențiu Dumitrașc e, mai cu seamă în prima parte a reprezentației, schematic, propunîndu-și să degajeze, și nu să încarce, spațiul scenic. Regizorul a vrut — și a reușit — să facă un spectacol popular, în care primează tonurile de vodevil și de farsă, ritmul alert, buna dispoziție contagioasă. Muzica dobîndește un rol și mai important (cu unele accente apăsător parodice), se dansează și un cântec îndrăcit, iar finalul este absolut remarcabil, creînd un moment de lirism autentic.

Ideea de a încredința rolul principal unei actrițe foarte cunoscute, capabilă să devină „cap de afiș“, s-a dovedit și ea fericită. Tamara Buciuceanu face o extraordinară risipă de energie, cîntă excelent, are o dicție impecabilă, are „șarm“ și haz, și cucerește publicul de la prima apariție. Interpreta dovedește o fină în-

telegere a faptului că, oricît de ridicolă ar fi, Chirița rămîne totuși femeie, cu cochetăriile și nazurile ei, și chiar — în scena de amor cu „ofișierul“ — cu izbucniri de senzualitate devoratoare. Șarja nu merge, deci, pînă la caricatură; este ceea ce, probabil, o interpretare în travesti n-ar putea evita. Cuvinte de laudă merită și cei mai mulți dintre actorii ce o secondează pe Tamara Buciuceanu. O spectaculoasă confirmare a unor disponibilități comice, insuficient exploatate de regizori, face Sergiu Tudose în „musiu Șarl“. Ion al lui Ioan Chelaru este de o perfect credibilă țîmpenie obstinată, pe cînd Safta jucată de Liana Mărgineanu e de o la fel de credibilă țîmpenie pașnică și alintată. De remarcat că acești trei actori ajung la efecte comice mult superioare textului — nu prea generos — pe care îl aveau la dispoziție. În schimb așa cum era de așteptat, Dionisie Vitcu exploatează, în maniera-i caracteristică, „partitura“ lui Guliță; Puiu Vasiliu e un bun Bîrzo, stupid, dezarticulat, dominat de năbădăioasa lui consoartă. Din cadrele comediei ies, și de data aceasta, Luluța și Leonaș, interpretați convențional de Doina Deleanu și Valentin Ionescu; regizorul nu a mers cu „modernizarea“ pînă acolo încît să trateze în registru comic aceste două personaje, considerate, prin forța inerției, „pozitive“ (așa cum Tipătescu era socotit, pînă la acel de neuitat spectacol cu *O scrisoare pierdută* de la „Bulandra“, lipsit de „haz“).

Avîndu-și premiera la finele stagiunii trecute, *Chirița în provincie* a obținut adeziunea caldă și spontană a publicului. Spectacolul este, nu încapă îndoială, destinat unei lungi cariere. Și, pentru ca acest act de cultură să fie dus pînă la capăt, să sugerăm punerea în scenă a întreg „ciclului“ Chirița, care și-ar afla, cum nu se poate mai firesc, locul în repertoriul permanent al „casei lui Alecsandri“.

AI. CĂLINESCU

# ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

## RICHARD AL II-LEA

de Shakespeare

Data premierei : 22 septembrie  
1981.

Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.  
Scenografia : TUDOR GHIMEȘ.  
Versiunea românească : MIHNEA  
GHEORGHIU.

Distribuția : TUDOR GHEOR-  
GHE (Richard al II-lea); VASILE  
COSMA (Edmund, duce de York);  
CONSTANTIN SASSU (Gaunt);  
PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Henry  
Bolingbroke); VALENTIN MIHALI  
(Aumerle); VALERIU DOGARU  
(Thomas Mowbray); PAVEL CÎSU  
(Surrey, Primul herald); VLADI-  
MIR JURAVLE (Salisbury, Stare-  
țul de Westminster); PETRE ILI-  
ESCU-ANATIN (Berkley, Al doilea  
herald); ION COLAN (Bushy);  
DAN WERNER (Bagot); ȘTE-  
FAN MIREA (Green); ILIE  
GHEORGHE (Northumberland);  
EMILIAN RADINOIU (Henry Per-  
cy); EMIL BOZDOGESCU (Ross,  
Alt slujitor); ANGHEL POPESCU  
(Willoughby, Paznicul); LUCIAN  
ALBANEZU (Fitzwater); IANCU  
GOANȚĂ (Episcopul de Carlisle);  
REMUS MĂRGINEANU (Lordul  
mareșal); EMIL BOROGHINĂ  
(Exton); VALER DELLAKEZA  
(Scroop); MIHAI CONSTANTI-  
NESCU (Căpitanul unul steag de  
gali, Rîndașul); NAE GH. MAZI-  
LU (Grădinarul); MIRCEA HA-  
DIRCĂ (Un slujitor); SMARAGDA  
OLTEANU (Regina); MARINA  
BAȘTA (Ducesa de Gloster); IO-  
SEFINA STOIA (Ducesa de York);  
CONSTANȚA NICOLAU (O doam-  
nă).

Intrat, cum spuneam, mi se pare, anul trecut, în conul de lumină al regiei ro-  
mânești contemporane, Mircea Corniș-  
teanu semnează, în deschiderea stagiunii  
Naționalului craiovean, un spectacol  
Shakespeare, *Richard al II-lea*, care tre-

buie văzut. Deprinși, într-o vreme cînd  
inovații de tot soiul erau puse în sea-  
ma influenței lui Jan Kott, ca persona-  
jele shakespeareene să evolueze în cele  
mai excentrice decoruri posibile (de la  
eșafodajul de practicabile pină la barul  
de metropolă), mestecînd gumă sau ros-  
tînd meditații filozofice, îmbrăcate în tren-  
inguri sportive; așteptîndu-ne, de ase-  
menea, ca unii directori de scenă să ne  
oblige să vedem, în marele Will, un existen-  
țialist, ori — de ce nu?! — un teo-  
retician al mișcării „hippy“, reacția noas-  
tră în fața noii montări a lui Mircea Cor-  
nișteanu va fi, de la prima scenă, șo-  
cată de formula tradițională a scenogra-  
fiei, a „benzii sonore“ și a artei acto-  
rului.

Într-adevăr, plasticianul Tudor Ghimeș  
a imaginat curtea regală a veacului de  
mijloc englez, urmărind, la prima ve-  
dere, îndeosebi pitorescul, culoarea și ele-  
mentele figurative; spațiul, de cîteva zeci  
de metri în adîncime, al scenei, a fost  
„gospodărit“ din plin, pentru a repune  
în drepturi legile clasice ale perspecti-  
vei; planurile îndepărtat și apropiat își  
îndeplinesc funcțiile concrete, dar și cele  
simbolice. Sala de recepții a lui Richard  
al II-lea, decorată cu vădită îndestulare  
de fresce, populată de neclintitele statui  
ale figuranților, ce „interpretează“ oșteni  
cu halebarde, își păstrează semnificația  
de spațiu politic universal al tuturor se-  
colelor, precum și specificul de centru de  
forță al medievalității. O neobișnuit de  
simplă și eficace mobilitate a pereților  
masivi transformă palatul, fără timpi  
morți (folosind întinericul ca element al  
narațiunii), într-un ținut sălbatic (călătoria  
în Irlanda) sau într-o închisoare.  
Costumele, respectînd rigorile epocii  
Plantagenetilor, delimitează etnografic, în  
strict veacul al XIV-lea, o intrigă ce se  
dovedește a fi actuală. Este mai interes-  
sant să încerci să refaci, întocmai, o lu-  
me care a dispărut, și să-l lași pe spect-  
ator să descopere corespondențele ei cu  
lumea de azi, decît să-l obligi pe ducele  
de York, de pildă, să alerge cu sufletul  
la gură pe o autostradă, pentru ca astfel  
să arăți că vrei să vorbești despre con-  
temporani. Cerînd actorilor să se întoarcă  
la uneltele prime ale profesiunii, arta  
declamației însuflețite, regia repune în  
discuție și problema frumuseții limbii  
poetice. Încercarea este susținută sub-  
stanțial de expresiva echivalentă româ-  
nească pe care Mihnea Gheorghiu a dă-  
ruit-o scenei.



**Tudor Gheorghe, protagonistul**

**Valentin Mihali, Iosefina Stoia și  
Petre Gheorghiu-Dolj**



A medita despre azi și despre totdeauna, retrăind cronica vieții și morții lui Richard al II-lea, a te bucura de tabloul, în proaspete culori, al Londrei din anul 1399, nu înseamnă numai a reabilita atât de vechea estetică a desfătării; regizorul nu a intenționat un spectacol pur și simplu frumos. El urmărește, secundă cu secundă, relația dintre situația individului ca persoană particulară, și situația individului ca om politic, eterna dramă a caracterului legitim al autorității.

Cîteva intervenții în text (absența unor scene, de pildă, aceea în care, în final, ni se aduce la cunoștință dispariția ducelui de Norfolk, creează confuzie în legătură cu natura înfruntării dintre Thomas Mowbray și Henry Bolingbroke — ceartă care, în fond, declanșează conflictul), precum și nerespectarea, pe alocuri a specificului, fie și în chestiuni de detaliu ne determină să nu vedem în producția de la Naționalul craiovean intenția unui spectacol Shakespeare clasic.

Dealtfel, premiera ne-a apărut ca o subtilă ipoteză regizorală, mascată într-o haină tradițională de incontestabilă frumusețe. Richard al II-lea parcurge drumul de la rege la om, de la stăpînul capricios și ispitit de patimă la cugetătorul ce-și impune îndepărtarea de lume. El nu va fi omorît în închisoare (fapt istoric). El se va sinucide (versiunea craioveană). Moartea lui Richard al II-lea va fi astfel rezultatul propriei opțiuni. Cel trimis să-lucidă îi este inferior în luptă, Richard îl dezarmează cu vădită ușurință. Dar, după cîteva momente de ezitare, Richard-înțeleptul își azvîrle spada, pentru a se arunca — fiindcă a ales astfel — în pumnalul omului de credință al noului rege, Henric al IV-lea. Neîndoios, Mircea Cornișteanu urmărește, în subtext, tragedia puterii.

Pentru această ipoteză regizorală, Cornișteanu a mizat pe certele posibilități de interiorizare ale lui Tudor Gheorghe și pe experiența căpătată de actor în spectacolul *A treia țepă*, unde Vlad Țepeș cunoaște, ca și Richard, slava și căderea, linoșirea convenită celui puternic și disprețul față de cel întemnițat. Monologul personajului shakespeareean, intrat într-o sublimă stare de luciditate, îi oferă lui Tudor Gheorghe una dintre cele mai importante creații din cariera sa. Răpit de marea metaforei, dar și îndurerat de asprimea fără seamăn a adevărului, actorul se identifică, pînă la capăt, cu personajul. Trecerea de la o etapă sufletească la alta, de la un gînd la altul, se



săvârșește cu o naturalețe care vine să confirme „cota“ profesională pe care a dobândit-o.

Inspirat a fost Mircea Cornișteanu și în distribuirea lui Petre Gheorghiu-Dolj în rolul lui Henry Bolingbroke, duce de Hereford. Pentru că Petre Gheorghiu-Dolj — ne-a dovedit-o! — are, în verb, în expresie și gest, un magnetism special, pe care numai actorii cu înaltă chemare l-au avut, dintotdeauna. Personajul ce i-a fost încredințat a devenit — cum și trebuia, dealtfel —, în egală măsură cu Richard al II-lea, principal, înfruntarea lor obligînd cumpăna să se aplece, de multe ori, în favoarea primului. Energia artistică (expresia este, în situația de față, adecvată), pe care Petre Gheorghiu-Dolj o manifestă, de-a lungul celor patru ore de spectacol, pledoaria lui, logica lui, modul lui de a insinua, ori de a sta în expectativă, blîndețea și îndurarea lui sînt de o autenticitate exemplară.

Un interesant duce de York a adus la lumina rampei Vasile Cosma. Constantin Sassu a fost memorabil în scena filipicii ducelui de Lancaster. Ilie Gheorghe, în rolul contelui de Northumberland, s-a dovedit de o hărnicie indiscutabilă. Remus Mărgineanu ne-a silit să-l remarcăm pe Lordul mareșal. În schimb, Grădinarul interpretat de Nae Gh. Mazilu n-a avut expresivitatea așteptată.

Ritmul spectacolului a fost, uneori, prea lent. În linii mari, însă, *Richard al II-lea* de la Craiova este un veritabil spectacol de Național.

Paul TUTUNGIU

TEATRUL „NOTTARA“

## MIZERIE ȘI NOBLEȚE

de Eduardo Scarpetta

O familie, sau, mai exact, două familii, locuind (ca în anii cincizeci, la noi), în condiții de vrăjmașie, același apartament, au ajuns într-o asemenea stare de indigență încît — efectiv — nu au ce mânca — „mi-e foame“ fiind chiar un fel de strigăt de război al tinerei Pupella, de la ridicarea cortinei și pînă la fericita lăsare a ei. Providența se arată sub chipul unui tînăr îndrăgostit de fiica unui

Data premierei : 2 octombrie 1981.

Adaptarea scenică și regia : MIHAI BERECHET. Decorurile și costumele : CONSTANTIN RUSSU. Traducerea : CONSTANȚA TRIFU și LIDIA SAVA.

Distribuția : ION DICHISEANU (Felice) ; PETRICĂ POPA (Gaetano) ; VAL SÂNDULESCU (Pasquale) ; CONSTANTIN BREZEANU (Ottavio) ; EMIL HOSSU (Eugenio) ; VALERIU ARNĂUTU (Vicenzo) ; DINU LUCIAN (Giachino) ; DORIN MOGA (Biase) ; VALERIU PREDĂ (Luigino) ; MARGA BARBU (Luisella) ; RODICA SANDA ȚUȚUIANU (Concetta) ; ANDA CAROPOL (Bettina) ; IOANA CRĂCIUNESCU (Pupella) ; ANCA BEJENARU (Gemma) ; NAPOLEON CREȚU (Cicio) ; IONUȚ DOGARU, CRISTIAN GHÎȚĂ (Peppiniello).

burghez îmbogățit, care însă nu vrea să și-o mărite decît cu o odraslă nobiliară ; or, rudele tînărului, nobili cu adevărat, nu consimt nici ei la alianța cu burghezul. Atunci tînărul îi va costuma pe mizerosi în principii, conți și contese, aceștia vor merge acasă la părintele veleitar și-i vor cere, cu tot dichisul cuvenit — ca în numele părintelui, al unchiului și al mătușii viitorului ginere — mîna fetei. Lucrurile se mai complică și cu tatăl — adevărat — al tînărului, un nobil veritabil, dar cam matofit, care o curtează și el pe fată, cu soția părăsită a unuia din grupul impostorilor, care e camerista fetei, și cu țiitoarea aceluiași, care sosește și ea, nepoftită, și denunță toată inscenarea, cu un copil cu dublă paternitate etc., etc. Evident, pînă la urmă toate se descurcă, tatăl băiatului nobil își dă consimțămîntul la căsătorie, iar bulimia fiicei mitocanului va fi rezolvată prin căsătoria ei cu fiul burghezului bogat, care o iubea și pe care și ea-l iubește. Nu vom reproșa textului acestei piese, scrisă la sfîrșitul secolului trecut de napolitanul Eduardo Scarpetta (despre care mărturisim că n-am prea auzit, pînă astăzi — dar asta nu e vina lui), nici intriga dramatică, innodată și deznodată după toate legile meșteșugului, nici superficialitatea hazului, întemeiat, în întregime, pe contrastul dintre comportarea grosolană a grupului de așa-ziși aristocrați și înalta apreciere pe care i-o dă parvenitul, nici similitudinea cu *Burghezul gentilom* (similară și ea cu cutare comedie plautină, care a dezvoltat o idee a lui Menandru, care, la rîndul

șău etc., etc.), similitudine care se menține însă în registrul inferior, talentul napolitanului fiind calitativ tot atât de departe de geniul molieresc ca, știu eu, Titi Mihăilescu de Puiu Iancovescu — nu-i vom reproșa nimic din toate acestea. Dar nu putem, totodată, să nu reflectăm cu tristețe că, prin însăși prezența ei pe afiș, „comedia-farsă“ a acestui Scarpetta ocupă un loc ce s-ar fi convenit, poate, unui lucru de mai bună calitate. Desigur, publicul vrea comedie, publicul vrea să ridă, și spectacolul care, alert și colorat, poate chiar plăcea, îi dă adesea satisfacție. Dar, Veselie, cite atentate la bunul-gust (ca să evităm calificarea mai aspră) s-au comis în numele tău! Fiindcă regizorul Mihai Berechet, care a citit de atâtea ori cu finețe textele unor comedii clasice și contemporane, a abordat, ca să zicem așa, cu prea multă fidelitate ideea de vulgaritate, ce se cerea batjocorită, și (mai cu seamă în prima parte a spectacolului) a adus-o în scenă cu o precizie

bună mai aproape de verism decât de adevărata transfigurare artistică. Lansați pe această pistă (atenție, actorii noștri sînt niște motoare foarte „nervoase“), interpreții s-au abandonat cu generozitate bucuriei de a juca, într-un efort realment vrednic de cauze mai bune. Ei au fost: Ion Dichiseanu (Felice), Val Săndulescu (Pasquale), Rodica Sanda Țuțuianu (Concetta), Ioana Crăciunescu (Pupella), în grupul „mitocanilor“, dominat de Marga Barbu (Luisella), cu a sa „arie de coloratură“ din cea de-a doua apariție, Petrică Popa (Gaetano), bucătarul îmbogățit), Emil Hossu și Valeriu Preda (Eugenio și, respectiv, Luigino, cei doi tineri îndrăgostiți), Anca Bejenaru (Gemma), ingenua fiică a lui Gaetano); mai stăpîni pe frînele lor, Anda Caropol (Bettina) și mai ales Constantin Brezeanu (Ottavio, craiul tomnatic), care nu și-a dezmințit, nici în limitele acestui rol, cunoscuta eleganță; și alții.

**Radu ALBALA**

## TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

### TINDALĂ ... CLOȘCĂ

de Mihai Crișan

Prompt, Teatrul „Țândărică“ a prezentat, în zilele începutului de vacanță școlară, un spectacol anume conceput să fie jucat în aer liber, în parcuri, în curțile

școlilor, în tabere. Realizat cu mijloace simple, într-un decor lesne de mînuit, spectacolul poate fi montat cu ușurință oriunde. Iată că teatrul s-a gîndit să meargă în întîmpinarea spectatorilor. Iată că „Țândărică“ a fost prezent în Cișmigiu, în Drumul Taberei, în Titan, peste tot unde sînt copii. Este un exemplu, care se cere urmat și de alte teatre. Este un mod de a înțelege și de a traduce în fapt ideea de eficiență a spectacolului. Și este o dovadă că Teatrul „Țândărică“ își cultivă, cu orgoliu, tradiția de a fi mereu gata să-și reinnoiască, să-și revigoreze mijloacele cu care și-a cîștigat spectatori.

*Tindală... cloșcă* este un spectacol popular, realizat cu mijloace tradiționale — măști și păpuși, perdele și practicabile —, un spectacol prin nimic ostentativ, dimpotrivă, conceput ca o comedie populară, așa cum era ea cunoscută prin iarmaroace și pe la sărbătorile țărănești. Mihai Crișan, dramaturg jucat pe multe scene păpușărești, a „alcătuit“ (cum spune caietul-program) un scenariu riguros gîndit, bine organizat, folosind, dintre miile de snoave cunoscute, pe acelea care îl au ca erou pe popularul Tindală. Bine-cunoscutele pățanii ale îndrăgîtului personaj sînt ordonate într-o suită care dă cursivitate scenariului. Snoavele sînt scurte, fiecare în parte este o mică, foarte mică piesă de teatru, succesiunea lor,

**În rolul lui Tindală, Radu Vaida**



însă, are darul să se înfățișeze într-o acțiune unitară. Prelucrate literar cu discreție și finețe, repovestite, de fapt, aceste creații ale spiritului popular slujesc de minune scopul propus. Credem că este cum nu se poate mai binevenită inițiativa Teatrului „Tândărică” (și ne amintim acum și de *Snoave cu măști* de la Teatrul „Ion Creangă”) de a înfățișa copiilor aceste năstrușnice personaje ale snoavelor populare, care sînt Păcală, Tîndală, Pepelea, și alții alții. Va continua Mihai Crișan să alcătuiască, din atît de bogatul tezaur de snoave, noi comedii populare? Îl îndemnăm s-o facă.

Ștefan Lenkisch, locotenentul trupei conduse de Margareta Niculescu, a realizat un spectacol vesel, în care nu există momente de lincezeală, un spectacol la care se rîde sănătos. Păpuși, personaje cu mască, vietăți domestice se întrec și se amestecă vijelios, locul acțiunii se mută rapid de pe podium deasupra perdelelor, de aici pe rampă sau printre bănci. Mioara Buescu s-a inspirat din măștile populare, din păpușile tradiționale de bilci și din arhitectura țărănească, oferindu-i regizorului largi posibilități de mișcare, maximă expresivitate. Actorii, stimulați de copii, în permanent dialog cu acești încîntători spectatori, se dăruie cu frenezia jocului. Am remarcat umorul mucalit al lui Radu Vaida, interpretul lui Tîndală, vioiciunea lui Ștefan Săndulescu, interpretul lui Păcală, virtuozitatea Brîndușei Zaița-Silvestru, profesionalitatea și farmecul Ginei Nicolae, siguranța și aplombul lui Valeriu Simion, mobilitatea Anei Vlădescu, umorul Melaniei Petrescu. Am urmărit cu reală plăcere un spectacol de cea mai bună calitate, de autentică substanță populară, un spectacol reconfortant, tonic, în care autorul, regizorul, scenograful, interpreții au realizat ceea ce și-au propus.

**Virgil MUNTEANU**

**TEATRUL DE PĂPUȘI DIN SIBIU**

## **CALEA SOARELUI**

**adaptare de**

**Mircea Petre Suciu**

**după epopeea**

**GILGAMESH**

A aduce pe scena păpușilor prima capodoperă a literaturii universale, născută în vechea Mesopotamie, în perioada



**Monica Răhăian (Aruru)**

2300—1800 î.e.n., transcrisă în cuneiforme pe plăci de lut ars, descoperite în săpăturile de la Assur, Ninive, Uruk, este un act de curaj. A izbutit această tentativă, printr-un spectacol de ținută artistică și cu un mesaj de tulburătoare actualitate, este mai mult decît meritoriu.

Regizorul Mircea Petre Suciu — autorul versiunii scenice, intitulată *Calea Soarelui* — a abordat cu răspundere și seriozitate dificila sarcină asumată. Spectacolul se joacă atît în limba română, cît și în limba germană. Mesajul și gama de simboluri sînt transpuse într-un limbaj teatral ce le face accesibile tuturor categoriilor de spectatori. Regizorul a izbutit o fericită îmbinare între jocul interpreților (în rolurile de oameni) și animația (animalele fabuloase). Folosirea miinilor goale pentru a sugera supraviețuirea celor salvați de la diluviu, poarta cetății, care se deschide în momentele de afirmare a eroului și se închide, întemnițîndu-l, în clipa copleșitoarelor îndoieli stîrnite de moartea prietenului, sînt imagini grăitoare.

Bine îndrumați de regizor și de maestra de balet Aneta Boru, care le imprimă o plastică expresivă, mișcări și gesturi desprinse de pe basoreliefurile asiriene, cei mai mulți dintre actori realizează, cu un remarcabil efort, compoziții meritorii. Nic. Rodean este un convingător Enkidu. Andrei Gălea, în rolul titular, izbuteste să redea „inima de foc” a personajului. Foarte tinerele Mihaela Malinski și Monica Răhăian, aproape fără greș în fata-rapsod și, respectiv, Aruru. Dan Hândorea nu dovedește multiple însușiri în cele cinci apariții. Viorel Oancea, cu voce bu-

nă, în povestitor, și cu prestanță, în Samaș-Soarele. Monocorde și insuficient cunoscute, interpretarea Cameliei Schnapp și cea a lui Petre Baroncea. Nerealizat încă, personajul Iștar, actrița Maria Strelciuc dovedindu-se, în schimb, o excelentă mînuitoare, în cucuveaua Lila. Cu măsură și farmec o construiește Johanna Bontfart pe Șamhat, inițiatore în tainele iubirii, interpreta jucînd și în versiunea română și în cea germană. Din distribuția germană, se mai disting Michael Salmen (un Enkidu nuanțat), Oti Strasser (un Gilgameș viguros), Margarete Helthauer, Günther Bock, Renate Schneider, Hannes Roppelt și Sanda Schlattner.

Pictorul Febus Ștefănescu e adeptul unor scenografii care să „informeze” cu precizie publicul. Portalurile caracteristice îndepărtatei civilizații, cilindrii sculptați, barca de papură, cărămizile alungite, culorile dominante (roșul, negrul), costumele, peruciile, bărbile și tiarele sînt „restituite” cu cea mai mare fidelitate. Am observat totuși, pe alocuri, o oarecare îngrămădire de elemente — neajuns care va dispărea în momentul cînd spectacolul se va juca în aer liber — și un anume exces de efecte de lumină și culoare.

O contribuție evidentă la reușita spectacolului: ilustrația muzicală, realizată de Dorin Franțeș. O mențiune specială pentru sculptură (Dan Frățiciu) și sonorizare (Iosif English).

Sanda DIACONESCU

TEATRUL DE PĂPUȘI „AȘCHIUȚĂ”  
DIN PITEȘTI

## SOLDĂȚELUL DE PLUMB

de Sacha Lichy

Elementul care distinge basmul cu împărați și cu prințese al lui Sacha Lichy de celelalte basme arhicunoscute (avînd aceeași fundamentală temă — opoziția dintre bine și rău, dintre virtuțile omului de rînd și cusururile celor sus-puși), este originalitatea eroului. Un copil curajos și isteț decide să apere onoarea tatălui său (care n-a putut repara jucăria favorită a prințesei) și să plece, el, sub înfățișarea soldățelului de plumb, la palat. În această ipostază, eroul reușește să uimească, să cucerească, să umanizeze o capricioasă prințesă și, totodată, să scape țara de dușmani.

Morala e simplă, povestea, plină de farmec, jocul propus de autor, ingenios: omul transformat în jucărie mecanică, jucăria mecanică transformată în om, totul pentru a slăvi puterea minții și a sufletului omenesc.

Pentru eventuala reprezentare a spectacolului și pe scena Teatrului „A. Davila”, echipa Teatrului de păpuși din Pitești, îndrumată de regizorul Aurel Anchidin, a optat pentru o înscenare cu actori. Inițiativa implica riscuri, pe care rezultatul artistic le-a scos în evidență. Artiștii-păpușari, fiind lipsiți de antrenamentul necesar rostirii, mișcării, interpretării propriu-zise, n-au putut obține efectul pe care l-ar fi putut obține cu păpușile lor, mînuite perfect. Efortul regizorului și al interpreților s-a soldat cu cîteva schițe de caracter, realizate de Gigi Clinciu (Regele Gălușcă), Dorina Purece (Prințesa Fandosica), Dida Anchidin (Ceteraș). În ansamblu, însă, rămîne mult loc gol, la capitolul întruchipării nuanțate și convingătoare a personajelor.

Foarte frumoase, măștile și costumele, desenate, cu detalii amuzante, de tînăra scenografă Mihaela Dinu.

Valeria DUCEA

Scenă din  
spectacolul  
piteștean



## Microinterviu cu



### CONSTANTIN CODRESCU

— Ați fost numit, de curînd, directorul teatrului din Brăila. Ce probleme vi se pun, la început de drum?

— În primul rînd, se impune o revitalizare a colectivului; acest deziderat va deveni realizabil, în perspectiva reîntoarcerii în sala teatrului, a cărei restaurare se va încheia în cursul anului teatral 1981—1982. Paralel cu aceasta, fiecare membru al echipei va trebui să-și reamintească principiul implicării în actul de creație. Firește, aceasta se întemeiază pe orientările esențiale — o bună politică repertorială, o înțeleaptă politică de cadre. Cred că, în momentul de față, colectivul brăilean se află într-o conjunctură favorabilă, care-i îngăduie o nouă afirmare.

— Cum se vor materializa, în mod concret, intențiile dumneavoastră?

— Sîntem preocupați de alcătuirea unui repertoriu care să reflecte probleme fundamentale ale omului contemporan, într-o multitudine de aspecte ale existenței sale. Urmărim ca, și prin repertoriu, să realizăm o infuzie de tinerețe, primînd modul de simțire și gîndire al colectivului; vîrsta medie a acestuia fiind

cam înaintată, obiectivul important, în perspectivă, rămîne integrarea unor tineri regizori și actori, absolvenți ai I.A.T.C. și ai Institutului din Tîrgu Mureș. Am vrea să aducem în teatru și absolvenți originari din Brăila. Totodată, sperăm ca regizorul Victor Ioan Frunză, absolvent al I.A.T.C. din acest an, să devină un colaborator permanent. Vom iniția, de altfel, contacte de colaborare cu mai mulți regizori și scenografi din noua generație. Și, nu în ultimul rînd, sperăm să realizăm o creștere considerabilă a numărului de premiere, la pregătirea cărora va fi antrenată întreaga trupă, în condiții ce-i vor solicita adaptarea la noi modalități de creație artistică. În acest fel, redeschiderea sălii restaurate și modernizate va fi onorată de teatrul brăilean prin strădania de a oferi publicului, prin tradiție generos și receptiv, posibilitatea de a se bucura de fiecare nouă întîlnire cu teatrul.

— Ce repertoriu v-ați propus să realizați?

— Din repertoriul românesc: *Puteam să mor de rîs*, de Nelu Ionescu, *Omul care s-a trezit vorbind singur*, de Adrian Dohotaru, *Mîngîierea*, de Theodor Mănescu, *Născut pentru a pierde*, de Dan Mutașcu, și un spectacol de muzică și poezie dedicat toamnei. Din repertoriul străin, ne-am oprit la o piesă americană, *Ultima intrunire a cavalerilor „Magnoliei albe“*, de Preston Jones, regizată de Marius Popescu, *Cu călușul în gură*, de Alfonso Sastre, *Sonată pentru un pămînt*, de Osvald Zahradnik și *Lika*, de Armen Zurabov.

— Care sînt proiectele dumneavoastră personale, alături de colectivul teatrului?

— Proiectele colectivului sînt și proiectele mele. În primul rînd, bunul mers al teatrului. Sînt un coleg, pentru unii mai tînăr, pentru alții de aceeași vîrstă, în orice caz fac parte din acel grup care, animat de un gînd de bine și de frumos, înțelege să slujească arta teatrală, oriunde ș-ar realiza actul de creație. Și mă socotesc de invidiat, pentru puțința de a face parte din colectivul teatrului din Brăila.

— În calitate de regizor, ce veți lucra? Iar actorul Constantin Codrescu, ce roluri va interpreta?

— Deocamdată, împreună cu tînărul regizor Victor Ioan Frunză, lucrez la piesa lui Nelu Ionescu, *Puteam să mor de rîs*; voi pune în scenă și piesa lui Alfonso Sastre, unde voi interpreta și unul dintre personajele principale, Isaias Krappo.

**Maria MARIN**



**Atracția contrariilor : un pre-  
tendent voios, dar conformist  
(Frank Gardner, Profesiunea  
doamnei Warren, G. B. Shaw)...**

# VICTOR REBENGIUC



**...un fel de  
furios „avant la  
lettre“ (Bif,  
Moartea unui  
comis-voiajor,  
Arthur Miller)...**



**...un prinț  
pur sînge —  
cuget drept și  
simțăminte nobile  
(Andrei  
Bolkonski,  
adaptare de  
E. Piscator după  
Război și pace  
de Lev Tolstoi)...**



**...și tipul de dur senzual (Stanley  
Kovalski, Un tramvai numit dorin-  
ță, Tennessee Williams)**

# o galerie de mari actori români

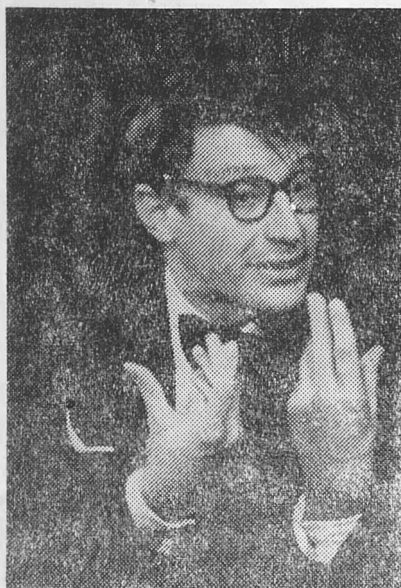


**Insinguratul Jerry Ryan (Doi pe un balansoar, William Gibson), un om care, in primul rind, se caută pe sine**

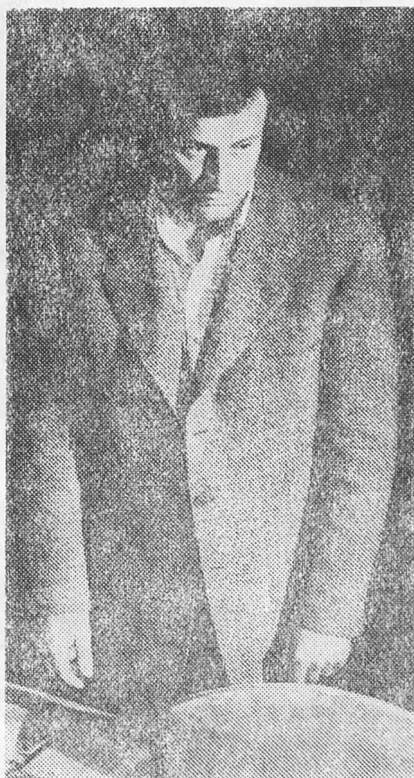


**Un erou al cărui ideal depășește timpul său : Mihai (Viteazul, Paul Anghel)**

**Un personaj care vorbește puțin, dominant însă prin prezență scenică : activistul Mihai Duma (Puterea și Adevărul, Titus Popovici)**



**O interpretare subtilă : Artur, ucenicul filozof, jonglind pericolos cu ideile (Tango, Slawomir Mrozek)**





**Itinerar shakespearean : Orlando, frate cu toți îndrăgostiții din teatru... (Cum vă place)...**



**...cinstitul Brutus, tribunul cu conștiința nepătată, silit să-și asume răspunderea faptei singeroase (Iuliu Cezar)...**

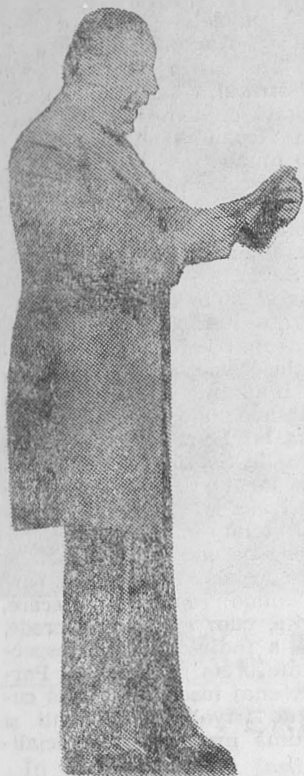


**...Caliban, monstru de primitivism, omenesc totuși... (Furtuna)**

**...un rege frumos și plin de păcate, purificându-se prin înțelegerea vinovăției sale (Richard al II-lea)...**







Răcnet și șoaptă, sau de două ori Caragiale : Tipătescu (O scrisoare pierdută) — combinație savantă de obtuzitate și șmecherie — și Conu' Leonida (...față cu reacțiunea) — ca dumnealui, bobocul, mai rar cineva...



Dezrădăcinatul, plătindu-și scump iluziile (Ovidiu Petrescu, Un fluture pe lampă, Paul Everac)



Profesorul Higgins (Pygmalion, G. B. Shaw), privind cu dispreț lumea căreia îi aparține

Un portret teribil și captivant : declasatul Bubnov, bețiv și existențialist „malgré lui“ (Azilul de noapte, Maxim Gorki)





## VIITORUL ROL

### MARIANA NEAGU

Mariana Neagu a absolvit Institutul de teatru „I. L. Caragiale“ în 1975, și a fost repartizată la Teatrul de Stat din Oradea, unde a și rămas, deoarece, după propria ei expresie, „face meserie“. După numai cinci stagioni, tînăra actriță are o fișă de creație impresionantă: nu mai puțin de 13 roluri principale, diferite ca gen și structură: Mona (*Steaua fără nume*, de Mihail Sebastian); Dana (*Cînd iarba are chip de om*, de Rodica Padina); Olga (*Încurcă-lume*, de A. de Herz); Marusia (*Spre stele*, de Leonid Andreev); Molly (*Bomba zilei*, de Ben Hecht și Ch. McArthur); Enea (*Porunca a 7-a*, de Dario Fo); Rosina (*Fontana Trevi* sau *Adevărul dat pe față*, de Gian Lorenzo Bernini); Betty (*Micii farisei*, de Dimitris Psatas); Zina codrului (*Sinziana și Pepelea*, de Vasile Alecsandri); Tobina (*Astă-seară se improvizează* de Pirandell-

lo); Primărița (*Interviu*, de Ecaterina Oproiu); Catinca (*Cum s-a făcut de-a rămas Catinca față bătrînă*, de Nelu Ionescu); Fata (*Bătrînul*, de Maxim Gorki).

Expresivă, dotată cu temperament dramatic, Mariana Neagu își demonstrează calitățile, într-o muncă de echipă. 'Nu întâmplător, rolurile cele mai interesante, pentru dezvoltarea ei profesională, le dătoază unor colaborări rodnice cu colegii ei de generație, regizorii Alexandru Colpacci și Sergiu Savin.

„Nu mă sfiesc să spun că aparțin tipului de actriță așa-numit «de regizor». Îmi gîndesc personajele în strînsă legătură cu concepția regizorului, și nu-i dau pace, acestuia, pînă nu pătrund esența personajului. Abia de aici începe munca.

Repet în piesa lui Marin Sorescu *Casa-evantai*, în regia lui Sergiu Savin. O premieră absolută, un text dificil, care ne obligă pe toți. Piesa are în centru problema cuplului aflat în dizarmonie — dacă se poate spune așa; toate rolurile au o structură specială. Personajele care poartă același nume reprezintă, fiecare, nu vîrste diferite, cum s-ar putea crede, ci o altă fațetă a individualității respective. Eu o voi interpreta pe Tinca II. Partea mea din personaj înseamnă multă culoare, o doză de frivolitate, cîrlionți și podoabe, în ultimă instanță, superficialitate.

Tinca II, soția lui Vlad (el însuși dedublât), este rodul încercării desperate a acestuia de a recupera ce se mai poate din Tinca I, soția cam trecută și cam ștearsă. Tinca II întruchiează nevoia de farmec, atracție, care, vai!, reprezintă, prea adesea, obsesia bărbaților. Dar, într-un fel, Tinca mea este și aspirația către bucurie și candoare — «o mască», în carnavalul vieții. Poate, într-o anumită măsură, personifică și Trădarea; dar, veșnică nevoie de schimbare nu implică, oare, și nevoia de cunoaștere? Tinca este o femeie concretă, în rochie dantelată, și, în același timp, o abstracție, o metaforă.

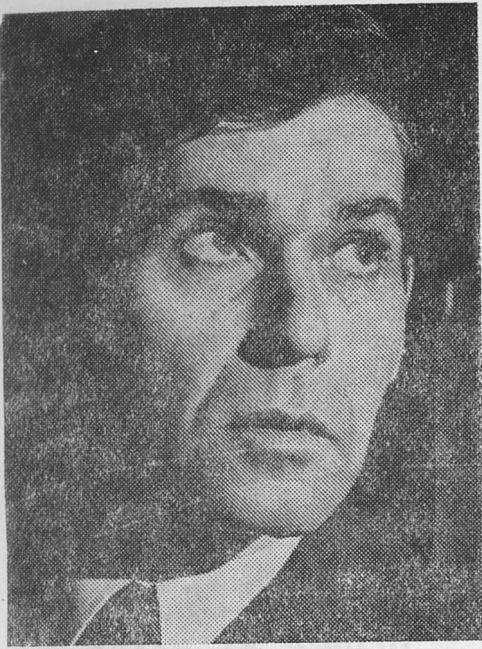
Piesa, generoasă și densă, face posibilă coexistența unui gînd îndrăzneț, avînd implicații filozofice, cu poanta tipic soresciană.”

## telex-„teatrul“ ● telex-„teatrul“ ● telex-„teatrul“

În „Tribuna“ din 24 septembrie 1981, este publicat un fragment dintr-o nouă piesă a lui Edvard Albee, Doamna din Dubuque. ● O inițiativă demnă de toată lauda, a Radiodifuziunii Române: începînd din luna octombrie, se vor transmite pe calea undelor spec-

tacele radiofonice cu cele mai reprezentative lucrări din dramaturgia românească și dramatizări după cele mai valoroase creații în proză. Aceasta, pentru a veni în sprijinul școlărilor, cărora le este dedicat sus-amintitul ciclu de emisiuni. ● Ce e de făcut cu unii absolvenți ai

Institutului de teatru? De la Teatrul de Nord din Satu Mare aflăm că, din șapte tineri repartizați aici, au rămas doar șase, unul, pe numele lui Vasile Murariu, obținînd, cu mari insistențe și intervenții, o detașare la Teatrul „Constantin Tănase“. De la Teatrul „Valea Jiului“ din



## VIITORUL ROL

### BOER FERENC

În promoția 1960 a Institutului de teatru „Szentgyörgyi István“, din Tîrgu Mureș, debuta un actor, Boer Ferenc, care avea să devină curînd „cap de afiș“. În-zestrat cu inteligență scenică deosebită, cu o vitalitate cuceritoare și cu un temperament exploziv, Boer Ferenc s-a afirmat cu strălucire pe scena Teatrului de Nord din Satu Mare. Actorul practică un joc modern, lipsit de stridențe, utilizînd cu suplețe întreaga diversitate de mijloace interpretative. Dintr-o fișă extrem de bogată, notăm cîteva roluri: Lubin (*George Dandin*, de Molière); Piotr (*Micii burghezi*), Actorul (*Azilul de noapte de Maxim Gorki*); Treplev (*Pescărușul* de A. P. Cehov); Arlecchino (*Văduva isteată* de Goldoni); Dr. Franch (*Casa domnului Sartorius*, de G. B. Shaw); Socrate (*Cuvînt de apărare a lui Socrate*, după Pla-

ton); Frederic de Saxa (*Martin Luther și Thomas Münzer sau Introducerea contabilității* de Dieter Forte) și Papa Urban al VIII-lea (*Făclie în miez de noapte*, de Barrie Stavis) — ultimele două jucate în limba română; Regele Henric (*Becket*, de Jean Anouilh); Cliff (*Privește înapoi cu minie*, de John Osborne); Moghilă (*Vișorul*, de B. Delavrancea); Mînta (*Plicul*, de Liviu Rebreanu); Magellan (*Magellan*), și Van Gogh (*Expoziție pe stradă*, de Kocsis István); Marat (*Bietul meu Marat*, de A. Arbuzov); Viktor (*Melodie varșoviană*, de Leonid Zorin); Nero (*Dogorește soarele asupra lui Seneca*, de Kincses Elemér); Abel (*Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, de Horia Lovinescu).

În prezent, numele lui Boer Ferenc apare pe afișele Teatrului Național din Tîrgu Mureș, secția maghiară, unde repetă în *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, rolul lui Nae Cațavencu.

„Sînt fericit și consider ca o mare cinste faptul că mi s-a încredințat rolul lui Nae Cațavencu; după două decenii de teatru, voi juca în sfîrșit într-una dintre capodoperele lui Caragiale. După cîte știu, pînă acum, rolul lui Nae Cațavencu a fost jucat de actori mai în vîrstă decît mine. Încrederea regizorului Dan Alexandrescu mă onorează, dar mă și pune în fața unei sarcini artistice extrem de dificile: căutarea unor noi mijloace de expresie, în portretizarea personajului. Prin satira ascuțită, dar atent măsurată, dorim să stigmatizăm rapacitatea, mijloacele venale, demagogia și poltroneria generației de politicieni în ascensiune în România burghezo-moșierească din vremea lui Caragiale. Vrem să înfierăm lupta înverșunată pentru puterea politică, a unor oameni lipsiți de orice scrupule, reprezentați de Cațavencu. Tindem să ocolim efectele de comedie ieftină. Bineînțeles, aceasta nu înseamnă că vom eluda comicul; dar aș vrea să angajez în joc întreaga mea ființă actricească, considerînd, alături de regizor, că adevărata comedie se joacă cu cea mai mare credință, fără clișee și ticuri.“

Maria MARIN

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

Petroșani, aflăm că absolventa Greta Manta nici nu s-a prezentat, anunțînd că ea stă acasă, lîngă mămica. Oare nu li s-a explicat acestor tineri, suficient de limpede, că au și îndatoriri, nu numai drepturi, față de școală, față de teatru, față de societate? ● Omul gospodar își face iarna car și vara

sanie, cum spune proverbul, sau omul gospodar își face iarna C.A.R. și vara saună, cum glumește un prieten al nostru. Omul gospodar, adăugăm noi, foarte serios, își face toamna abonament pentru anul viitor, la revista „Teatrul“.

● Reinnoim invitația adresată teatrelor populare

și muncitorești, de a ne informa asupra premierei lor pe care le pregătesc și prezintă. Sîntem foarte doritori să consemnăm în paginile revistei noastre activitatea acestor inițiative colective de amatori.

FAIMA



## IATĂ FEMEIA PE CARE O IUBESC de Camil Petrescu

Născută dintr-o atitudine polemică față de opera pirandelliană, *Henric al IV-lea*, al cărei motiv este pierderea personalității prin amnezie, piesa *Iată femeia pe care o iubesc* comportă două planuri de referință. Unul, secundar, parodic, unde se maimuțarește, acesta e cuvântul, personajul lui Pirandello, care se crede Henric al IV-lea; aici, Doamna Nicolaide se consideră, la fiecare sfârșit de săptămână, Ecaterina a II-a; pare-se, e o joacă, o distracție, însă, fără îndoială, pe un fond ciclotimic. (Acțiunea se petrece într-o clinică de boli nervoase.) Al doilea plan, cel principal, este cel grav, demonstrativ, am zice, unde protagonistul, un tânăr arhitect, cade, în urma unei tentative de sinucidere (din dragoste neimpărtășită), într-o stare de prostrație și dereism. Întimplarea face ca sora geamănă a celei ce constituie cauza sinuciderii să lucreze în clinică și, astfel, medicii, observând interesul acut al tânărului pentru ea, să o utilizeze pentru vindecarea lui, înscenând o farsă. Medicinista intră în rolul surorii ei, obiect al dragostei tânărului, dar, pentru că nu o poate imita și în datele caracterului, se simulează un accident psihic, a cărui urmărie este amnezia. Tânărul încearcă, prin diverse mijloace, să-i reînvie memoria. Pacientul pare a se fi vindecat, și i se dezvăluie farsa. Atunci se constată că fixația morbidă pentru trecutul reprezentat de „cealaltă” n-a dispărut. Teza psihologică a lui Camil Petrescu este aceea pe care i-o cunoaștem și din romane: anume, că dragostea e o proiecție sufletească subiectivă, care păstrează, din personalitatea partenerului, doar un detaliu — nesemnificativ, dintr-o perspectivă etică obiectivă —, dar care capătă pentru îndrăgostit o importanță covârșitoare, deoarece acel detaliu se însinuează ca semnificativ al propriului instinct vital. În cazul de față, detaliul este un simplu cîntec de cârciumă, pe niște versuri absurde și puerile.

Personajele sînt destul de palide, dar regizorul Cornel Todea, utilizînd actori inteligenți, a reușit să le dea consistență dramatică. Cristina Deleanu joacă în du-

blul rol al celor două surori, la fel de convingătoare și cînd interpretează cumînțenia, atenta solitudine, atitudinile cinstit deschise ale uneia, cit și senzualitatea, înclinația pentru lux, egoismul și rapacitatea celeilalte. Actrița ne arată din nou multiplele sale posibilități interpretative. Ion Caramitru o secondează, exprimînd cu finețe reacțiile bolnavului psihotic, neliniștile, înfrigurarea acestuia, cînd încearcă să-i reînvie „partenerii” trecutul, în fapt, motivele psihozei sale. Au mai interpretat: Amza Pellea, Ileana Predescu, Mircea Angelescu, Emil Hossu ș.a., în roluri utile desfășurării piesei, dar fără implicații dramatice.

## Integrala Shakespeare

8

### HENRIC AL IV-LEA

Inspirată din cronici (pînă și numele tilharilor sînt atestate), piesa nu este numai o reconstrucție dramatică a istoriei. Aici, evenimentele istoriei politice a Angliei din acel început al secolului XV se interferează cu teme morale ce-l obsedează pe Shakespeare, privind conflictul dintre generații, dintre părinți și copii, dintre puterea regală și supuși, în fine, dintre două concepții morale, aceea naturală, liberă și libertină, a lui Falstaff, și aceea spiritualizată, înalt umanistă, a Prințului Henric.

Această din urmă temă o vom trata și noi, aici, nu numai pentru că ea ne apare ca un nod al situațiilor dramatice, dar și pentru faptul că Shakespeare își vîdește, prin ea, cea mai mare libertate de creație, scăpînd constrîngerilor evenimentialului și individualului și ridicîndu-se la caracteristic și la generic-uman. Falstaff și Prințul Henric realizează un contrast psihologic tipic, caracterele lor fiind istorice numai în măsura în care ei participă la contradicțiile și la criza socială a aceluia secol al XV-lea englez, cînd, pe de o parte, regalitatea se constituie ca putere absolută, în lupta cu marii feudali, și cînd, pe de altă parte, poporul, lipsit de speranța unor drepturi și libertăți, trăia, moralmente, în limitele unei concepții epicurean-cinice, expresie a unei atitudini critice față de valorile morale ale unei orînduiri înstrăinate de viața și nevoile lui.

Doar aceste trăsături, semnificative pentru criza socială, dau măsură individual-istorică personajelor lui Shakespeare; dar

efectul lor este supraistoric, este — cum bine constata Georg Lukács (vezi *Romanul istoric*) — unul „social-moral, uman-moral, un efect antropologic“. Aceste trășături și aceste efecte ne vom strădui să le desprindem, aici, din exemplara dramă istorică shakespeareană.

„Ascultă, Hall! Tu știi că Adam a păcătuit pe vremurile cele neprihănite. Ce poate face sârmanul Jack Falstaff în vremurile astea nemernice?“, îi spune Falstaff, Prințului. Iată un alt mod de a spune că „bietul om e sub vreme“. Jovial din fire și rob al unui trup prea mare și prea gras, Falstaff se transformă, sub viregia vremii, într-un pungaș ordinar. După împrejurări, escrochează sau pungășește. Faptele îl arată a fi poltron și mincinos, dar vorbele cu care și le justifică pornesc dintr-o atitudine critică asupra vremii și lumii în care trăiește: „Virtutea are atât de puțină căutare într-o vreme ca aceasta când taraba e mare dregător, încît adevărata vitejie seamănă cu vitejia ursarului. Agerimea s-a prefăcut într-o circumămăreasă care-și irosește creierii făcînd socoteli, iar toate celelalte înzestrări ale omului, din pricina răutății vremurilor care le dăltuiesc, nu fac o ceapă degerată“.

Iată și părerea lui despre onoare, valoare morală fundamentală a Evului mediu: „(...) Ce-i onoarea? O vorbă. Ce se află în această vorbă: onoare? Văzduh. Grozavă socoteală! Cine este plin de onoare? Cel care a răposat miercuri. O simte el oare? Aș! O aude el oare? Aș! Atunci înseamnă că onoarea nu poate fi simțită. Da, morții n-o simt. Au poate ea vieții cu viii? Nu. Pentru ce? Defăimarea se împotrivesc. Prin urmare, nu-mi face trebuință: onoarea e ca un prapure la-nmormîntare. Și cu asta mi-am încheiat simbolul credinței“.

Dar, în locul valorilor medievale, pe care le demolează cu atîta ușurință, spiritualul Falstaff nu pune nimic. Pentru el, sufletul este un epifenomen. El crede că inteligența și îndrăzneala sînt apanajul băutorilor de vin.

Așadar, Falstaff ni se înfățișează ca o jubilație a trupului, în care binele e confundat cu folositorul. El practică înfruptarea din darurile lumii și ale vieții, iar eul său hipertrofiat îi dictează refuzul de a se supune ierarhiei sociale și normelor morale sau de drept.

Falstaff interpretează lumea prin prisma unei concepții materialist-vulgare. Pentru el, viciile oamenilor sînt legate de vîrste, ca și bolile. Mărturisește că l-a citit pe medicul Galenus și cunoaște bine teoria umorilor a acestuia, dar își recunoaște limitele propriului spirit în a se ridica dincolo de contingent; astfel, într-un răspuns pe care îl dă judecătorului regal:

„Voi, cei care sinteți bătrîni, nu vă gîndiți la ceea ce sîntem în stare noi, tinerii, măsurînd căldura ficatului nostru cu amărăciunea fierii voastre; iar noi, cei aflători în pragul tinereții, sîntem, de asemenea, niște măscărici — da, da, recunosc acestea“.

Măscărici, da, aceasta este trista soartă a cavalerului care nu știe să se salveze din mijlocul unei lumi în derută. El nu vede noua măsură umanistă a omului. Această viziune o va avea Prințul Henric, singurul care înțelege rostul pfaferilor și care se va bucura de „rodul vremii“.

Ce a învățat prințul de la trupeșul său prieten? Spiritul critic, cu ceea ce îi incumbă acestuia: distanță față de lume și punerea acesteia sub lumina cercetătoare a minții; de aici, libertatea de a gîndi necenzurat de vreo „idola tribus“. Dar Prințul refuză subiectivitatea lui Falstaff, individualismul său exacerbant; el simte trebuința unei obiectivări, a unei legi generale, transcendente individualității, pe care o văzuse, prin Falstaff, ca imperfectă și deșartă.

Crezîndu-l mort, în bătălia de la Shrewsbury, rostește către cadavru: „O, de-aș iubi mai mult deșertăciunea, / Ce stearpă fără tine, mi-ar fi lumea!“

Nu numai lumea Prințului, dar și a noastră, ar rămîne stearpă fără oameni ca Falstaff; dar, din păcate, spiritul lui critic distruge fără să construiască; e la fel de sterilizant ca și cel dogmatic. Viața omului nu e o simplă dilatare informă, ca trupul lui Falstaff, și nu are, ca acesta, scop strict biologic. Asupra ei trebuie să domnească legea rațiunii, nu burnul-plac. Prințul se edifică pe sine, ca și Falstaff, tot față de judecătorul regal. Iată-l exprimînd vastitatea lumii raționale:

„Pînă astăzi, fluxul singelui trufaș, / A curs mereu înspre deșertăciune; / Acum se-ntoarce iarăși către mare / Spre-a se uni cu-ntinsa-împărăție / A nesfîrșitului ocean“.

Pentru a ajunge la această conștiință umanistă, Prințul Henric cată să înțeleagă lumea în care trăiește. De-aceea coboară el în infernul lumii morale a de-clasaților, cu riscul de a fi disprețuit de anturajul Regelui, deplîns de acesta, ironizat pînă și în propriul său anturaj, în care strălucește jovialul, șiretul, cinicul Sir John Falstaff. Aici, unde tot și toate pot fi luate în derdere: de pildă, vitejia lui Percy Hotspur, pe care prințul ar dori să-l joace într-o scenetă, împreună cu Sir John-„Maț-umflat“, care s-o facă pe jupînița Mortimer; aici, unde nimic nu este sfînt, se poate juca, în hohotele asistenței, și întîlnirea dintre Rege și Prinț, dintre tată și fiu, mimîndu-se muștrările pri-

mului și răspunsurile celui din urmă. Regalitatea, cu măreția și solemnitatea ei, e batjocorită prin parodie și farsă. E o exhibiție prin care prințul își dă în vileag viața lui intimă, cu scopul de a se înstrăina de ea, de a se însingura, deci, de a se îndepărta de părintele său și de afecțiunea acestuia, deopotrivă părintească și regală, către propria sa singurătate, către propria sa stăpânire de sine. Dar iată că Falstaff, jucînd pe rînd rolul tatălui și pe cel al fiului, cere să ocupe locul pustiit din sufletul prințului: „Alunghi o lume întregă, de-l alunghi pe durduliul Jack“. „Ba da, îl voi alunghi“, răspunde Prințul, care intuiește primejdia acestei prietenii. El nu vrea să sfîrșească în deșertăciunea unei vieți ca a prietenului său, chiar dacă găsește în sine aplecarea de a gusta acest fel de viață. Prințul, ce pare a fi doar o simplă funcție apetitivă, atît pentru cele rele cît și pentru cele bune, se vadește a nu fi totuși înclinat spre rău. Cu aceste spuse, intrăm în problema filozofică a prieteniei, rezolvată de Platon în dialogul său *Lysis*, și pe care Shakespeare o ilustrează nu mai puțin genial.

Că Falstaff este situat la un pol al relației dintre bine și rău, și că Regele este situat la celălalt pol, că Prințul, tînăr și neformat, este tocmai „mijlocirea“ dintre poli, în mișcare spontană către polul binelui, această schemă platoniciană este însăși reprezentarea schematică a temeiurilor dramei.

Regizorului David Gilles nu i-a fost ușor să construiască un spectacol atît de unitar și de expresiv, pe una dintre cele mai baroce piese ale lui Shakespeare. Ne gîndim la mulțimea planurilor de acțiune și a situațiilor dramatice, cu multiplele lor semnificații, ce se cer a fi reliefate în egală măsură; în fine, la mulțimea personajelor, atît de diverse și atît de complet caracterizate de către autor, chiar dacă unele participă prea puțin la viața dramei. Nu i-a fost ușor, zic, și, totuși, spectacolul său are acea ușurință în desfășurarea sa, pe care doar viața însăși pare să o aibă. Curgere ușoară, bogată, în care nodurile dramatice, de tensiune, se schimbă cu scene burlești, de farsă, care, la rîndu-le, lasă locul unor scene solemne, ceremonioase sau epic eroice, toate împletindu-se firesc într-o mișcare majestuoasă, plină de forță vitală.

Din numeroasa distribuție, făcută de regizor cu grija unui fizionomist, căci cei mai mulți dintre interpreți poartă masca fizionomică a caracterului lor, ne vom opri doar la cîțiva actori, ce întrupează personajele principale.

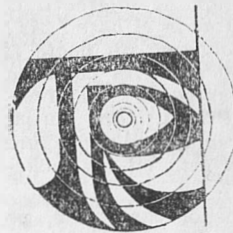
Mai întîi, să amintim magnifica interpretare a lui Anthony Quayle, în nemu-

ritorul John Falstaff, care a făcut să pălească, în memoria noastră, aceea pe care i-o datorăm ilustrului Orson Welles. Acolo, caracteristicile sufletești ale lui Falstaff se revărsau ca dintr-un vas prea plin, aici, decurg unele din altele; jocului lui Orson Welles i se potrivea termenul de colosal, celui al lui Anthony Quayle i s-ar potrive termenul de monumental. Acolo se recurgea la tente groase, aici, ne întîmpină transparența și nuanța: mai expresionist, portretul lui Welles, mai construit, cel al lui Quayle, și, prin aceasta, mai spiritual.

David Gwillim îi dă Prințului Henric o înfățișare plină de amuzată seninătate, în compania lui Falstaff, și de gravă și cuviincioasă reculegere, cu dureros ecou sufletesc, sub muștrătoarele cuvinte ale Regelui. Acesta, în interpretarea lui John Finch, este un om chinuit de neliniști, cu privirile arse de întrebări fără răspuns, cu gesturi febrile cînd cheamă sau alungă de la sine pe interlocutor. O patetică imagine a trăirii istoriei, fără clipă de răgaz.

În sfîrșit, în Percy Hotspur (Pinten fierbinte), Tim Pigott-Smith a avut ceva din neastîmpărul nervos al unui animal sălbatic. Temperament vulcanic, trepidînd de nerăbdarea de a acționa, de a lupta.

**Constantin RADU-MARIA**



## Însemnări

● Piesa *Cuceritorii*, difuzată recent în premieră radiofonică, aduce în atenția spectatorilor numele unui dramaturg aproape uitat azi, practic necunoscut generațiilor tinere, dar care, în perioada interbelică, a avut un loc destul de însemnat pe afișul teatral: I. Valjan (pseudonimul lui Al. Jean Vasilescu), autor jucat, apreciat de critici de autoritate ai epocii, pentru o stagiune chiar director al Naționalului bucureștean. Ca în întreaga sa operă dramatică, se remarcă în textul prezentat la radio (adaptare de Ion Potopin) violența criticii sociale, lumina puternică, necruțătoare, proiectată asupra lanțului nesfîrșit de interese, complicități, înșelăciuni, alcătuit și manipulat de puternicii zilei, de „cuceritorii“ care își croiesc drumul cu ferocitate, fără a fi stînjeniți de nici un scrupul de ordin mo-

ral. Cristian Munteanu a conceput un spectacol tensionat, ferm, de ascuțiș al satirei, în măsură să pună în valoare acele calități ale textului ce își păstrează încă interesul. La reușita acestei meritorii acțiuni de restituire artistică, a contribuit deopotrivă interpretarea; notăm, din distribuție, pe Mircea Albulescu, Ion Marinescu, Dorina Lazăr, Dan Condurache, Constantin Brezeanu.

● Dedicată centenarului, piesa *Enescu* de Mihail Davidoglu — în regia radiofonică a lui Dan Puican și cu contribuția interpreților George Constantin, Mircea Albulescu, Gina Patrichi, Ion Marinescu ș.a. — reface un moment important din biografia artistică a marelui muzician — nașterea operei *Oedip*, punct de referință în ansamblul unei creații exemplare, de inegalabilă bogăție. Este o reconstituire cu valoarea unui omagiu pios, pe care — în mod firesc, în mod lăudabil — radioul îl exprimă și în acest mod, încadrându-l în impresionanta suită de manifestări ce au marcat aniversarea unei date de amplă rezonanță în viața spirituală a țării.

● Dezbateri în planul conștiinței, *Ginduri sub stele*, de Hristu Limona, abordând o temă de real interes, își structurează intriga pe o confruntare între atitudini vizînd condiția etică a omului nou. Autorul urmărește procesul sinucide de dobîndire a acestei înalte calități, proces de permanentă — și uneori foarte dificilă — autodepășire, înnobilitare și purificare morală. Generos ca punct de plecare, ca teze ale demonstrației, textul suferă totuși de unele inabilități în organi-

zarea și fructificarea materialului dramatic, de tendința, doar pe alocuri depășită, de a se cantona în schematicism. O montare corectă, purtînd semnul profesionalității, semnează Dan Puican, cu colaborearea actorilor Mircea Albulescu, Luminița Gheorghiu, Mitică Popescu, Virgil Ogășanu ș.a.

● O incursiune într-o zonă mai puțin familiară publicului românesc (dar în care radioul a mai fost prezent) se întreprinde cu premiera piesei *Ceainăria*, a scriitorului chinez Lao She, în traducerea lui Constantin Lupeanu și adaptarea Georgetei Răboj. Figurînd destinul citorva personaje reunite într-o tradițională ceainărie, dramaturgul schițează evoluția spectaculoasă, nu lipsită de contradicții, pe care societatea chineză a trăit-o în decurs de numai cîteva decenii. E o piesă construită foarte simplu, de o anume prospețime, cu o claritate aproape didactică în expunere, în definirea eroilor și a situațiilor. Expresivă, evitînd artificii, este regia lui Titel Costantinescu. Dintr-o distribuție bine alcătuită, se cuvine remarcată în mod special interpretarea lui George Constantin, concepută cu deosebită finețe a nuanțelor, conturînd un portret ce aparține unui univers special, unei spiritualități aparte, inconfundabile. Notăm, de asemenea, pentru contribuții meritorii, pe Ion Marinescu, Virgil Ogășanu, Mitică Popescu, Alexandrina Haic, Rodica Sanda Țuțuianu, Valeria Ogășanu.

Cristina DUMITRESCU

(continuare din p. 24)

Cel care scrisese, între 1926 și 1928, *Istoria literaturii române contemporane*, „lucrarea de proporțiile cele mai mari, de istorie literară, pe care o are vreo literatură: 6 volume (doar 5 apărute — n.n.), pentru o epocă de 25 de ani (1900—1925)“, cum îi preciza lui Al. Rosetti, în 1933, n-a tipărit totuși volumul cinci al seriei, rezervat *Evoluției literaturii dramatice*. Este încă o „față nevăzută a literaturii“, căci Lovinescu anunța, în epistola citată: „volumul va fi isprăvit prin martie și iar pivota în jurul a 300 de pagini“ (*Scrisori către Al. Rosetti*, Minerva, 1979). Cum în jurul arhivei lui E. Lovinescu plutește încă un dens mister, nu știm nimic de soarta acestei cărți, care nu a apărut\*.

\* Aflăm de la colecționarul Radu Sterescu că într-o colecție particulară se află nouăzeci de pagini manuscrise din proiectatul volum.

(Exegeți ca Eugen Simion, Florin Mihăilescu, Ileana Vrancea, Al. George vorbesc de „fragmente“ inedite.) Oricum, în compendiul din 1937, *Istoria literaturii române contemporane (1900—1937)*, dramaturgia are secțiunea ei, prefațată însă de niște observații care au îndemnat pe mulți să creadă că Lovinescu a renunțat la volumul amintit, avînd sentimentul că lipsesc valorile dramaturgiei, în perioada 1900—1925 (fapt infirmat de abundența dramaturgilor în compendiu).

Capitolul legăturilor lui E. Lovinescu cu teatrul rămîne deschis. S-au spus lucruri fundamentale despre marele critic, dar nimeni n-a studiat în profunzime suțele de pagini despre dramaturgie, despre teoria tehnicii teatrale (cf. *Critice* III, ed. definitivă, 1927), despre temperamentul scenic etc., pagini risipite prin publicațiile unei jumătăți de veac. Să fie prea devreme?

# CARTEA DE TEATRU

## AMZA SĂCEANU: „Conexiuni teatrale“

Publicistica lui Amza Săceanu, concretizată și în câteva volume, de o aleasă substanțialitate teoretică, militează pentru un teatru receptiv la ideile contemporaneității. Aceasta este și direcția dezbaterilor propuse de recentul volum, apărut în Editura „Meridiane“, și care oferă cititorului variate perspective în abordarea problemelor creației artistice teatrale. Studiul are ca temei constatatarea că parcurgem o epocă de afirmare și de înflorire a teatrului, în pofida vicisitudinilor de care acesta este amenințat pe diferite meridiane. Teatrul românesc este astăzi, mai mult ca oricând, solid constituit și exprimă, în forme de o largă diversitate artistică, o înaltă spiritualitate. Este sentimentul tonic care l-a determinat pe distinsul comentator al fenomenului teatral să-și alcătuiască, din meditații aparent disparate, o subtilă fișă asupra stării teatrului actual. Amza Săceanu nu este numai un bun cunoscător al teatrului și un exeget de finețe intelectuală; el are și darul de a-și convinge cititorul, prin eleganța exprimării.

Între analiza sociologică și cea literară, între comentariul aplicat la arta spectacolului și caracterizarea profesională a personalităților scenei, autorul stabilește o cumpănă, acordând fiecăruia dintre aceste domenii ale cercetării sale proporția cuvenită. O anume așezare riguroasă didactică a materialului este evidentă. Ea se explică și se justifică prin faptul că teatrul se dezvoltă în condițiile unei specifice circulații a valorilor, când arta este un bun al întregii societăți, impunându-se ca un mijloc eficace de comunicare și cunoaștere interumană. Am numit, astfel, și primele capitole ale cărții. Constatarea că „efortul caracteristic ultimelor trei decenii“ este îndreptat în sensul re-teatralizării premerge unei suculente secțiuni consacrate tradiției, inovației și modernității artei spectacolului.

Argumentele de ordin teoretic sînt susținute de exemple concrete privind arta spectacolului românesc contemporan. Pentru autorul studiului, conceptele nu pot fi discutate separat, ci într-o armonioasă legătură. „Integrarea inovației artistice în civilizația umană este, nu de puține ori,

dependentă de tradiție“. Această relație echivalează cu o „matrice a spiritului unei culturi“. Prospeția este pe cît de minuțioasă, pe atît de sistematică; modernitatea lui Caragiale este pusă, din nou, în dezbateri, în lumina comparațiilor posibile, elucidîndu-se, cu același prilej, semnificațiile teatrului absurdului. Analizînd aspectele diferite ale problematicii teatrale actuale, Amza Săceanu menține un punct de vedere unitar, potrivit căruia teatrul este „o permanență a vieții sociale“, în virtutea comunicării directe cu spectatorul, el identificîndu-se cu „însăși viața omenească“.

Asemenea formulări limpezi și definiții vora înțilni mereu, pe parcursul cărții. În capitolul dedicat examinării teatrului istoric, sesizăm ascuțite și pertinente observații în legătură cu încercările de revitalizare și modernizare a acestuia. „Demitizarea“ și „remitizarea“ sînt considerate prin prisma adevărului și necesității istorice. Se subliniază caracterul pe deplin actual al conceptului teatral eminescian, „în toate problemele esențiale ale vieții teatrale“; într-adevăr, circulația insuficientă a articolelor și cronicilor poetului ar fi lipsit mișcarea teatrală de azi de îndrumări prețioase, privind politica repertorială și relațiile cu publicul, ca și destinul profesional al actorului.

Spectatorului, Amza Săceanu îi atribuie o contribuție activă la realizarea actului teatral. Datorită acestui fapt, teatrul, care se mîndrește cu trecutul și cu prezentul său, privește cu încredere și în viitor, integrîndu-se dezvoltării multilaterale a individului și a societății. În exemplele luate din spectacolul contemporan, autorul descifrează trăsăturile teatrului de mîine, dezvoltate firesc, în ritm cu dinamica societății. Astfel că lectura acestei cărți, de o fluiditate cuceritoare, capătă, pentru orice spectator, o valoare călăuzitoare în înțelegerea și aprecierea teatrului de astăzi, pregătindu-l totodată pentru viitor.

**Carol ISAC**

**JOOST VAN DEN VONDEL:**

○ tragedie antirăzboinică

Epopeile homerice au atras, veac de veac, cugetele creatorilor. De la Quintus din Smirna la James Joyce, se întinde o întreagă rețea de opere de tipul va-



riațiuni pe aceeași temă; între cele vechi strălucește *Troilus și Cresida* (Shakespeare), între cele recente, *Războiul Troiei nu va avea loc* (Giraudoux).

*Gijsbrecht van Aemstel*, tragedia în 5 acte de Joost van den Vondel\* (1587—1679), ocupă, de asemenea, un loc distinct: ea tratează despre un asediu real al Amsterdamului, remodelat conform eposului elin: „Barcazul, calul mării, chiar ei l-au introdus / Cu cîntece și surle, precum cîndva troienii“ (p. 65); însă, în cala lui pătrunde apă rece. Astfel, „Ankel foarte tare răcit, și-a pus la gît / Pumnalul, și înfigîndu-l adînc, s-a omorît / Spre-a nu-i trada pe ceilalți cu tusea-i ne-nceată“ (p. 66). Curînd, „iapa mării, fată“ (p. 73), puținii apărători scăpați vor întemeia (pe urmele lui Eneas) Holanda Nouă, în Prusia. Examinînd *Prefața* traducătorului H. R. Radian (deosebit de meticulos atît în tălmăcire, cît și în comentarii), înțelegem că titanismul a fost o notă specifică poetului și dramaturgului olandez clasic; printre altele (operele complete: 30 volume) a fost ispitit de redactarea unei epopei, *Constantinada*, și a tradus *Eneida*. Lăsîndu-i prefațatorului acestui volum dreptul de a da cititorului toate informațiile biobibli-

ografice de dorit, specificăm că avem în fața ochilor o tragedie antirăzboinică (răspicat: „Noi nu iubim războiul, dorim să fie pace“, p. 61), încadrabilă printre avaturile mitului străvechi „întemeierea unei cetăți“; ea are un caracter accentuat epic, întreaga ființă fiind rezultatul relațiilor. Alături de această trăsătură, desfășurarea echilibrată a versurilor (H. R. Radian ne explică regulile pe care și le-a impus în tălmăcire) și simetria confruntărilor scenice îi întăresc piesei spiritul clasic (Vondel a fost numit: „Corneille-ul olandez“, p. 16). Numeroasele maxime prezente în text slujesc caracterizării personajelor și situațiilor. Iată cîteva exemple: „pe-ntu-neric, prieteni nu avem“ (p. 59). Argumentul invadatorului: „nevoia-nfrînge legea“ (p. 62). Deviza asediatului: „Luptăm și-avem speranță“ (p. 99). Luciditatea autoanalizei aceluiași este splendid condensată în: „Nu spaima, ci voința ne-ndeamnă la bravură“ (p. 100); concluzia acestei cugetări este: „Eu nu-mi plec capul decît răpus de moarte“ (p. 99). O analiză temeinică a acestui tip de caracterizare ar fi revelatorie pentru teoria construcției dramatice.

Publicarea în limba română a tragediei lui Vondel constituie un vrednic și necesar act de cultură.

Mihai RĂDULESCU

\* Gijsbrecht van Aemstel, *tragedie în cinci acte de Joost van Vondel*, Editura Univers, 1980.

## NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE

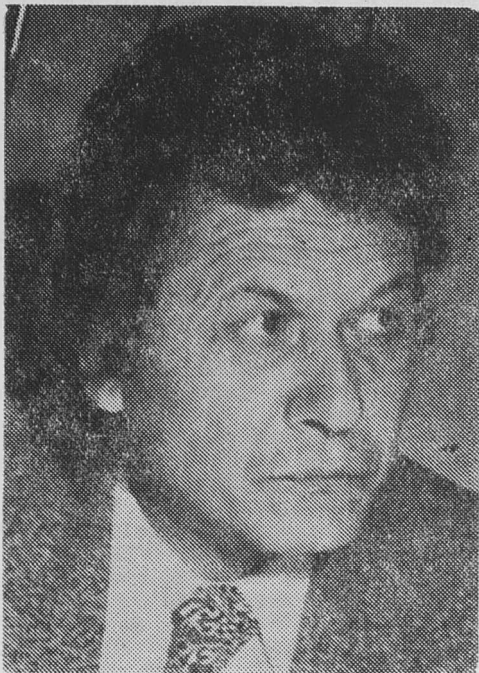
### „Din Bucureștii de altădată“ : desigur, teatrul

Venerabilul istoric al Bucureștilor George Potra își încununează jumătatea de veac de osîrdie pe document printr-o fermecătoare evocare a Capitalei de altădată. De la uitatul Dimitrie Berindei pînă la academicianul Giurescu, multe condeie au scris despre dulcea noastră urbe, încît, azi, bibliografia ei numără mii și mii de

titluri (doar într-un secol de istoriografie bucureșteană!). Desfătătoare, cum numai cărțile bătrînilor cărturari pot fi, cînd trezesc, pentru învățăminte, lumi stinse, această istorie pune și în fața iubitorilor de teatru pagini de dreaptă judecată a începuturilor teatrului național muntenesc. Într-adevăr, citiți capitolul despre teatrul Bucureștilor, și veți afla ce trebuia să aflăm din scrierile istoricilor de teatru, și anume că Teatrul Național își are obîrșia în „Societatea filarmonică“ de la 1833, că bazele lui atunci s-au pus, prin spectacole și prin înția gene-

rație de actori profesioniști ieșită din conservatorului Societății. Cînd vorbim de „Teatrul Național“ din București, nu începem glorioasa lui istorie cu inaugurarea clădirii, în 1852, ci mult mai devreme, în anii luptelor pentru cultură națională ale lui Ion Cămpineanu, Heliade, Costache Caragiale. Profesorul George Potra, „nespecialist“ în trecutul nostru scenic, a scris unul dintre cele mai bune studii despre începuturile Naționalului bucureștean, din cite cunosc.

I. N.



CONSTANTIN POPA

---

*Calul  
verde\**

(tragicomedie)

---

---

PERSONAJELE

---

ILIE POPESCU, funcționar la Asigurările sociale, 47 de ani  
MINA POPESCU, casnică convinsă, 43 de ani  
VERA, sora Minei, funcționară, 34 de ani  
ȘTEFAN, soțul Verei, inginer constructor, 38 de ani

Apartamentul familiei Ilie Popescu ; ca mobilier și împărțire a spațiului, este tipic pentru blocurile recent construite ; un apartament fără personalitate, dar curat, ordonat ca un raft de cărți pe care nu le citește nimeni ; la ridicarea cortinei, atît sufrageria, cît și dormitorul vor fi luminate ; Mina își schimbă ținuta, în spațiul indicat ca dormitor, iar în sufragerie, Vera, în picioare, gata de plecare.

## Tabloul 1

MINA : Vera, ai răbdare, că vin imediat.

VERA : Dar ce tot faci acolo ?

MINA : Îmi schimb rochia. Am terminat cu bucatăria... mă fac doamnă. (*Continuînd să se îmbrace.*) Trebuie să pleci undeva ?

VERA : Nu. Am zi de recuperare. (*Se plîmbă prin cameră.*) Acuși trebuie să vină și Ilie, nu ?

MINA : Te grăbești să fii acasă cînd vine Ștefan ?

VERA : Nu. Nu-i vorba de asta. Ești gata ?

---

\* Text citit și discutat în Cenaclul dramaturgilor din București, în sesiunea din aprilie („Teatrul“, nr. 5/1981).

MINA (*precipitându-se intră în sufrage-rie*): Gata, gata! Fii bună... (*Vera îi încheie fermoarul rochiei.*)

VERA: De ce ți-ai pus rochia asta?!

MINA: Pe asta am pus mîna mai re-  
pede. Îmi place ca, după ce termin cu  
bucătăria, să mă schimb. Doar știi!

VERA: Da, știu, numai că asta-i rochie  
de mers la spectacol sau la restaurant.

MINA: Pînă m-oi duce la restaurant sau  
la spectacol, o pun în casă. Merge, nu?

Hai, stai puțin jos, doar nu ești la  
gară. Și spune!

VERA: Ce să-ți spun?!

MINA: Nu, că mă mai duc și la piață.  
Dar faceți...

VERA: Bine... Serviciu, casă, casă, ser-  
viciu...

MINA: Cam monoton.

VERA: Nu, că mă mai duc și la piață.  
Dar voi?

MINA: Bine... bine... Ilie, cu serviciul, cu  
casa... eu la fel... Cînd la bucătărie,  
cînd în sufragerie, cînd în dormitor.

VERA: Cam monoton.

MINA: Nu, că mă mai duc și-n piață.

VERA: Eu tot nu înțeleg de ce nu te  
întorci la serviciu.

MINA: Dar de ce să mă-ntorc? Crezi că  
n-am destul de lucru în casă? Îmi mai  
trebuie și serviciu? Dacă vrei să știi,  
eu nu te înțeleg, de ce faci serviciu!  
Și cu doi copii. Cît ciștiți tu la ser-  
viciu e egal cu ce pierzi acasă.

VERA: Ei, nu-i chiar așa. Și-apoi, o să  
am o pensie.

MINA: Numai s-ajungi la pensie. Poate  
c-o să am și eu o pensie. Nu-i așa că  
în Suedia, sau nu mai știu pe unde,  
gospodinele primesc pensie? Cine  
stie?

VERA: Da, dar tu nu ești egală cu băr-  
batul.

MINA: Ba sînt egală. Și chiar mai mult  
decît egală. În orice caz, mai egală ca  
tine. Măcar eu, după ce am terminat  
cu mîncarea, cu spălatul, călcatul și  
altele, îmi pun o rochie curată, mai  
dau cu o cremă pe mîini, mai pun o  
picătură de parfum pe mine, mă uit  
într-o carte, într-o revistă...

VERA: Și-l dai gata pe Ilie...

MINA: Ei, nu-l dau, dar aș putea să-l  
dau dacă... (*Se amuză.*) Dar tu ce  
faci? Parcă eu nu știu ce faci! Vrei o  
dulceață? (*O servește.*) Cum intri pe  
ușă, te dezbraci, intri direct în bucătă-  
rie... Dă la copii de mîncare, dă-i lui  
Ștefan de mîncare, și așa mai departe.  
Și crezi c-așa ești egală cu Ștefan?

VERA: Dragă surioară, hai s-o lăsăm  
baltă. Mai bine, pînă nu plec, să-ți  
spun de ce-am venit. Mama e bol-  
navă, așa că trebuie să mergem la  
Runcari. Mergem cu mașina noastră.  
Și, asta, mîine.

MINA: Dar ce Dumnezeu... Cine ți-a  
spus?

VERA: Un băiat din sat i-a spus lui Ște-  
fan. Unul care lucrează la el pe șan-  
tier.

(*Sună telefonul.*)

MINA (*la telefon*): Da, da, e aici... Bine,  
veniți amîndoi? Ilie era. E cu Ștefan.  
Voia să știe dacă ești aici. Vin în-  
coace împreună. (*După o pauză.*) În-  
seamnă că, dacă mergem mîine, mer-  
gem fără Ilie. El nu poate lipsi de la  
serviciu.

VERA: Ei, nu poate! Pe naiba, nu poate.  
Se dărimă mîine Asigurările sociale,  
dacă nu se duce Ilie, să frece opt ore  
dosarele alea soioase și inutile...

MINA (*în fond, dîndu-i dreptate*): So-  
ioase, nesoioase, inutile, cum or fi,  
Ilie crede în ele, și-apoi, orice s-ar  
spune, e un om corect.

VERA (*puțin agasată*): Da, știu. Corect.  
Dracu' mai știe azi ce-i aia corect.

MINA: El e corect. În orice caz, își vede  
de treabă.

VERA: Pe dracu'! Să te agăți de un  
maldăr, de zeci de maldăre de dosare,  
de creioane, radiere și ascuțitori, asta  
înseamnă că-ți vezi de treabă?!

MINA: Dar ce altceva ai vrea să facă?

VERA: Nimic. Hm! Nu întîrzie la în-  
ceperea programului, nu pleacă mai  
devreme, stă cocîrjat peste hîrțoage...  
Nu face concesii, nu ia ciubuc... Icoana  
corectitudinii.

MINA: Spui toate astea de parcă a fi  
corect înseamnă a fi imoral.

VERA: Ei, află că, într-un fel, chiar așa  
și e. El vrea să fie ăla, Unicul, și să  
se știe asta... să audă cei „de sus”. Să-l  
vadă. Să-l salte. Să-l înalțe acolo de  
unde a căzut. (*Mina nu o contrazice.*)  
Iluzii. Odată căzut, rămii acolo unde  
ești. Sau mai jos.

MINA: Vorbești ca de-un condamnat.  
Și-mi pare rău. Doar știi că tot ce  
s-a întîmplat n-a fost din vina lui. Că  
n-a avut nici o vină.

VERA: Tocmai de asta îmi vine să urlu.  
Tocmai pentru că n-a avut nici o  
vină! Dacă avea, treacă-meargă, alta  
era căciula și alta, traista.

MINA: Și, la urma-urmei, ce-ai fi vrut  
să faci?

VERA: Nu știu.

MINA: Așa e el. Cînd era acolo, își ve-  
dea de treabă așa, cum își vede și aici,  
la Asigurări. Și, te rog să mă crezi,  
credea în ce făcea.

VERA: Pe dracu'! Credea așa cum cre-  
de acum în baloturile alea de dosare.  
Credea, pe dracu'!

MINA: Muncea.

VERA: Nu-i destul să muncești. Nu  
vezi? Trebuie să se știe că muncești.

- MINA : Acum îi faci o vină din faptul că e la locul lui, că e modest...
- VERA : Nu e modest. (*După o pauză.*) Mina, vrei să-ți spun ceva? Ilie, pentru mine, e, cum să-ți spun, e ceva... cineva... pe care nu-l înțeleg, nu-l cunosc chiar, ceva, cineva de care mi-e frică. Zău, nu știu de ce, dar asta simt.
- MINA : Ei, asta-i, de unde-ai mai scos-o și pe asta?! Vezi, că exagerezi!
- VERA : Poate că exagerez. Poate...
- MINA : E un om ca toți ceilalți. Nici mai bun, nici mai rău. E și el în coloană. Dacă nu în frunte, nici în coadă. În orice caz, nu-i pe lângă...
- VERA : Toți sintem în coloană. Dar depinde cu ce pas mergi.
- MINA : Ești în pas cu ceilalți. Dacă-l schimbi — pășind mai repede sau mai încet — îi încurci pe ceilalți. Și iese hărmălaie. Și, la urma-urmei...
- VERA : Și, la urma urmei, e bărbatul tău.
- MINA : Ei, da. E bărbatul meu. N-am pe nimeni, în afară de el. Pe nimeni, înțelegi? N-am copii, n-am prieteni, n-am pe nimeni. Uneori, simt că nici nu exist. Efectiv, am impresia că dispar, pur și simplu. Nu-l am decât pe el. El mă face să cred că exist, el îmi dă nume, pricepi? Și, pentru asta, îi sînt recunoscătoare. Îmi dă un sens.
- VERA (*încearcă să amelioreze tonalitatea*) : Ba eu cred că-ți dă mai multe sensuri... Unul spre bucătărie, unul spre cada cu rufe...
- MINA : Asta-i rostul femeii pe lume : să aibă grijă de casă, de copii, de bărbat... Nu să se cațere pe scara tramvaiului, la cinci și jumătate dimineața, și să se întorcă la patru după-amiază, ca o murătură strivită. Am un bărbat care muncește și vreau să-l ocrotesc. Îmi place să-l ocrotesc, să-l...
- VERA : ...să-l iubești...
- MINA : Ei, da, să-l iubesc ! De ce să nu-l iubesc ?
- VERA : Mina, dacă n-am fi surori... dacă nu ne-am cunoaște...
- MINA : Ești complet nebună. Da' ce-oi fi vrînd? Am patruzeci și trei de ani. Ce vrei? Să mă leg toată ziua de defectele bărbatului meu? Și să visez la marea iubire? Ce-i aia iubire? Tu știi? (*Plînge.*)
- VERA : Mina, potolește-te! Ce Dumnezeu! Iartă-mă. Nu știu ce dracu' mi-a venit să discutăm prostiile astea. Te rog să mă ierți. (*Vrînd s-o remonteze.*) Hai, că acuși ne vin iubiții.
- MINA (*își revine, dar pe fața ei apare o expresie chinută*) : Iartă-mă! Mi-e rău. Îmi vine să... (*Fuge spre baie. Se întoarce, ștergîndu-se la ochi și respirînd adînc.*) Scuză-mă!
- VERA : Ai vomitat ?
- MINA : Da... Mi s-a făcut deodată rău. Nu știu de ce.
- VERA : Nu cumva ești însărcinată ?
- MINA : Ce?... (*Ride, apoi împreună cu Vera se veselește, cu un anume soi de complicitate.*) Doamne, ce-ți poate trece prin cap!
- VERA : Crezi că-i chiar așa o absurditate ?
- MINA : Din păcate, în cazul meu, da. (*După o pauză lungă.*) Am nevoie de el. Știu ce spui tu, și ce crezi tu... Și eu știu. De mult. Și ce-i dacă știu ? M-am gîndit în toate chipurile. Oricum, e trist. Nu vreau să mă mai gîndesc. E mai bine. Să știi că mă simt mult mai bine așa. Crede-mă.
- VERA (*înțelegînd foarte bine*) : Te cred, Mina, te cred. Adevărul e că și eu mă las furată de cite o lene... Și nu-i rău deloc. Apoi, iar mă burzuluiesc... și iarăși adorm. (*Parodiînd o reclamă.*) „Somnul reface toate forțele omului !” Deci, să dormim ! Să dormim !
- MINA (*contribuînd la refacerea unui tonus convenabil*) : Dar nu acum... nu acum, că vin, cum ai spus tu, iubiții, și primul lucru pe care or să vrea să-l vadă e o sticlă de țuică pe masă... Rămîneți să mîncăți cu noi ?
- VERA : Nu știu. Nu cred. Vreau să trec pe la magazine, să mai cumpăr cite ceva pentru mama...
- MINA : Atunci, să-ți dau și eu niște bani...
- VERA : Lasă, că facem împărțeala după... (*Se aude zgomot la intrare.*) Poate că-l conving și pe Ilie să meargă.

(*Intră Ilie și Ștefan.*)

ȘTEFAN : Sărut mina, Mina ! (*Studiînd-o.*) Da' pleci undeva ?

MINA : De ce ?

ȘTEFAN : Păi, doar n-o să-mi spui că asta-i rochie cu care prăjești ceapă !

VERA : Nu, dragul meu. Asta-i rochia cu care-și așteaptă bărbatul.

ȘTEFAN : Întotdeauna am spus că Ilie ăsta a avut noroc.

VERA : Că tu ăi fi avut ghinion !

ȘTEFAN : Nu... dar, dacă n-am avut, nu-i meritul tău, ci al meu. Ca dovadă, e obiceiul s-o iei razna prin sat cum ai o clipă liberă. (*O sărută pe frunte.*)

VERA : Tot de la țară ai rămas. Cum adică, o iau razna prin sat ? Trăim la oraș, băiete, nu uita. Zi și tu c-o iau razna prin mahala !

ȘTEFAN : Ehe, unde mai găsești azi o malaha adevărată !

ILIE (*care, între timp, ajutat de Mina, și-a pus papucii și halatul de casă*) : Hai, stați, să luăm un pîhărel ! Rămîneți și voi la masă ?

VERA : Nu, i-am spus Minei, vrem să mergem pe la niște magazine. (*Către Ștefan.*) I-ai spus lui Ilie ?

ȘTEFAN : I-am spus.

VERA : Poți merge și tu, Ilie, miine, la țară ?

ILIE : Nu cred. Nu pot. Am de lucru la birou. Am treabă, și dacă n-o fac eu, nu mi-o face nimeni. De fapt, n-ar putea-o face nimeni. (*Pauză.*) Mai beți ? (*Toarnă în pahare, fără să aștepte răspunsul.*)

ȘTEFAN : După câte mi-a spus băiatul ăla de la țară, mama nu prea glumește, de data asta. Ce vrei, are aproape șaptezeci de ani. Altul, la rînd...

VERA : Păi, om vedea cum stau lucrurile. Om vorbi și cu ceilalți, să ne pregătim.

MINA : Mare lucru nu-i de pregătit. Și-a adunat de toate, săraca. Nu-i lipsește nimic.

VERA : Oricum, sînt atîtea și atîtea care trebuie făcute pe loc...

MINA : Ei, o groapă, acolo... Are cine s-o sape... (*Pauză.*)

ILIE : Pentru că veni vorba, Ștefane, vreau să te rog ceva.

ȘTEFAN : Zi-i !

ILIE : Asta, nu, pentru că lucrezi în construcții... Vreau să-ți spun că nu-ți cer cine știe ce favoruri... dar, oricum...

ȘTEFAN : Zi-i, bre, omule, ce vrei ! O reparație la apartament, un garaj... Zi-i !

ILIE : Nu. Apartamentul arată bine, cît despre garaj... ce să fac eu cu el ?

ȘTEFAN : Atunci, despre ce e vorba ?

ILIE (*după o pauză, rar, grav și chibzuit*) : Mă tot gîndesc la un cavou.

ȘTEFAN (*izbucnește în ris*) : Dom'le, m-ai dat gata ! Mă, dacă-mi spuneai că vrei să-ți faci două vile, nu mi-o spuneai atît de grav și hotărît. (*După încă o repriză de ris.*) Cum, adică, te tot gîndești la un cavou ?

ILIE (*nezdruncinat*) : Uite-așa. Mă gîndesc la un cavou.

ȘTEFAN : Ia stai puțin ! Bine. Un cavou. Pentru cine ?

ILIE : Pentru mine.

ȘTEFAN : Cum, pentru tine ?

ILIE : Pentru mine și pentru Mina. (*Pauză.*) Dacă vreți, îl facem în comun cu voi. De patru locuri.

VERA : Nu. Nu, cumnate, mulțumesc de invitație.

MINA : Da' eu nu știu ce ți-a venit ție cu cavoul, așa deodată...

ILIE : Nu mi-a venit acum. și nu deodată... Mă gîndesc la el de mult... (*Oarecum euforic.*) Și nu cred că m-am gîndit rău.

ȘTEFAN : Bine, măi Ilie, cînd toată lumea se zbate pentru o casă, pentru o mașină, pentru o haină, o excursie în

străinătate, pentru o bijuterie, două, acolo, tu te zbați pentru un cavou ! Nu înțeleg.

ILIE (*cu aerul că a pus mîna pe firele unei afaceri grozave, aproape conspirativ*) : Uite c-am să-ți explic cu care mă zbat. Și-ai să înțelegi. Dom'le, mașină nu-mi iau, pentru că n-am bani. Și, dacă aș avea bani cu ce s-o cumpăr, nu i-aș mai avea pe aceia cu care s-o întrețin. Clar ? Bijuteriile nu mi-au spus niciodată nimic : bani ținuți în cutiuțe. Că, dacă nu le ții în cutiuțe și le porți, vine odată unul și te întreabă de unde le ai și cu ce bani le-ai cumpărat. Și nu-i exclus să-ți demonstreze că n-ai avut tu atîția bani. Mai ales dacă i-ai avut cu adevărat, și cinstit. E clar și asta ? Casa ? Azi e-a ta, miine, a copilului tău — cel mult —, și dacă n-ai copii... A cui e ? Știi ? Vezi că nu prea știi ? Nici pentru excursii n-am destui bani. Și nici în ele n-am încredere. Ce să văd în străinătate ? Păduri, ape, munți ! N-am reușit să le văd pe astea de aici. Case, palate boierești ? Sînt și la noi. Sînt, și o să fie din ce în ce mai multe palate boierești, la care o să ai dreptul să te uiți... Îți spun eu sigur. E clar ?

ȘTEFAN (*toți au rămas neclintii, muți, în fața elocvenței lui Ilie*) : Mă, așa cum le spui tu, apar cam clare, ce mai !

ILIE : Sigur că e clar. (*Savurînd.*) Așa că, la banii mei, nu-mi pot permite decît un cavou cu două locuri. Suprapuse. Nu costă mult, nu mi-l ia nimeni și nici nu fac greutăți celor care or să mă conducă. (*Entuziasmat.*) Dom'le, eu găsesc că e singurul lucru serios și durabil : un cavou. Oricum, rămîne ceva de pe urma mea. Mai beți o țuică ? (*Toarnă în pahare. Pauză, în care nimeni nu e în stare să intervină.*)

VERA : Cumnate Ilie, să fiu a naibii dacă știu ce să spun. Habar n-am ce să spun.

MINA : Bine, Ilie, dar mie nu mi-ai spus nimic, niciodată, despre povestea asta cu cavoul.

ILIE : Nu ți-am spus, pentru că nu m-ai fi înțeles, așa cum nici acum nu mă înțelegi. Mi-ai fi împuiat capul cu tot felul de argumente, m-ai fi clătinat, și poate c-aș fi renunțat. De-aia nu ți-am spus.

MINA : Și crezi că acum înțeleg ?

ILIE : Nu știu, dar asta nu mai are importanță, pentru că acum sînt convins că e cea mai bună treabă ce-o am de făcut.

MINA (*trezind peste calmul cu care a primit vestea*) : Ce să-ți spun ! Lumea dă în brînci să-și facă o viață mai bună acum, aici, pe pămînt, și dum-

- nealui se îngrijește de confortul de sub pământ !
- ILIE (*dispus să treacă cu vederea*) : Mina, nu te supăra, dar ești complet ruptă de realitate. Mai întâi, a da brinci să-ți faci o viață fericită nu înseamnă că ai și făcut-o. Mulți rămân doar cu datul în brinci. Apoi, crede-mă pe mine : foarte multă lume își face azi cavou. Crede-mă !
- VERA : Epoca cavourilor ! Moda cavourilor !
- ILIE : Da. Nu ride.
- ȘTEFAN (*glumind*) : Ar trebui organizat trustul de construcții al cavourilor.
- ILIE : Exact cum spui. Și, dacă nu există un trust, să știi că există o cooperativă, care, te rog să crezi, își face planul cu mari depășiri.
- VERA : Moda zilei ! Cavouri cu tot confortul.
- ILIE : Degeaba rideți. Știi ce filodormă se ia azi pentru un cavou ? N-ai să crezi, dar sînt unii care au cîte cinci sau șase cavouri. Și ! le vînd cu supra-preț. Ei, de ce să mă las tras pe sfoară și la cavou ?
- ȘTEFAN : Cu sau fără cavou, tot tras o să fii... atunci... dacă nu pe sfoară, sigur — pe frînghie.
- VERA : Măi să fie, că de mult n-am avut o discuție atît de hazlie...
- ILIE (*are gîndurile lui*) : Deocamdată, mă simt bine... Mai e destul pînă departe. Dom'le, în concluzie, mă ajuți ? Aș vrea să-l fac în regie proprie.
- MINA (*mai mîhnită decît poate să spună*) : Ca să mergi la mama n-ai timp, dar pentru cavou ai, nu ?
- ILIE : Îl fac în timpul liber. Îl fac în concediu.
- MINA : Numai asta n-am făcut în concediu... Eu te rog să termini cu aiurelile astea, că mi-e rușine de oamenii ăștia. Dar ce 'Dumnezeu, altă idee mai normală nu ți-a putut veni ?
- ILIE (*ferm, amenințător*) : E o idee cît se poate de normală. Și, cu timpul, o să-ți dai seama de asta.
- MINA : O fi normală, în capul tău. În capul meu, e o timpenie. Sînt atîtea lucruri de făcut, și dumnealui i s-a făcut de cavou ! Doamne iartă-mă, în loc să mă ducă la mare, că n-am mai fost de nu știu cîți ani, dumnealui mă duce la cimitir... Să fiu mulțumită după ce... Eu vreau să fiu mulțumită acum. Înțelegi ?
- VERA : Mina !
- ȘTEFAN : Ilie, lasă-l naibii de cavou, dom'le, zău așa !
- ILIE : Cum adică, să-l las ?
- ȘTEFAN : Eu nu știu cum ai ajuns tu tocmai la... cavouri !
- ILIE : Încă n-am ajuns, dar vine vremea acuși, vine vremea mea... Poate mîine, poate poimîine, poate azi... Chiar acum, poate...
- ȘTEFAN : Las-o-ncolo, măi, Iliuță, că dacă ne-am gîndi mereu la moarte, uităm să trăim. Zău așa !
- ILIE : Dom'le, trebuie să fim lucizi, să înțelegem necesitatea...
- VERA : Păi tocmai asta e, că tu nu înțelegi necesitatea !
- ILIE (*superior*) : Vera, cred că n-ai înțeles bine ce-am vrut să spun...
- VERA : Se poate... Eu te înțeleg din ce în ce mai puțin.
- ILIE : Nu te frămînta, că nu ești singurul om care nu mă înțelege.
- ȘTEFAN : Iliuță, cumnate, eu nu mă prea amestec în ale altora, sau, dacă o fac, o fac atunci cînd mi se cere părerea.
- ILIE : Eu ți-am cerut părerea în legătură cu cavoul. Așa că...
- ȘTEFAN : Lasă, frate, cavoul. Ascultă, poate că nici eu nu înțeleg întotdeauna, și pe toți. Dar asta mi se pare că nici nu se poate, așa că trăiesc din ce pricep.
- ILIE : Și trăiești bine, minunat !
- ȘTEFAN : Nu știu dacă trăiesc bine sau minunat, dar, crede-mă, eu unul știu că trăiesc.
- ILIE : Ce vrei să spui ?
- ȘTEFAN : Vreau să-ți spun că și tu trăiești, numai că nu prea-ți dai seama de asta.
- ILIE : Nu mai spune !
- ȘTEFAN : Ba mai spun. Și, uite cam ce : n-o mai fă pe mortu-n păpușoi, lasă naibii fandoseala, sau angoasa, cum i s-o mai fi spunînd, ieși dintre dosarele alea soioase, în care stai îngropat, că ăsta-i cavoul tău și altul nu-ți mai trebuie, și uită-te, frate, la lume, dar știi cum, cu ochii bine deschiși, deschiși de tot.
- ILIE : Să mă uit la lume !
- ȘTEFAN : Da, dom'le, și muncește cu adevărat !
- ILIE (*revoltat*) : Să muncesc ? Tu-mi vorbești mie de muncă ?
- ȘTEFAN : De ce nu ?
- ILIE : Am muncit ! Și muncesc.
- ȘTEFAN : Poate că ai muncit, dar ce faci tu acuma... Fă, dom'le, o muncă de-adevăratelea și ești salvat, zău așa !
- ILIE : Adică, la tine, munca e o salvare ?
- ȘTEFAN : Păi, chiar așa.
- ILIE : Eu am considerat-o ca o datorie, ca o necesitate... Și uite că nu m-a salvat. M-a prăbușit. Și, odată cu mine, s-au prăbușit și convingerile mele.
- ȘTEFAN : Ia mai las-o cu tragediile astea... Că nu dau o lacrimă pe ele. Ei, asta-i ! Te-ai lăsat lucrat de o gașcă de impostori și de farsori, și dacă le-a ieșit lor jocul, ți-ai pierdut convingerile. Apoi, frățioare, dacă un nenorocit îți spulberă convingerile, în-

seamnă că nu le-ai avut. Ei, ce faci, unde te gîndești ?

ILIE : Vrei să știi ? Ei, află că mă gîndesc la Pandeale.

ȘTEFAN : Cine-i ăsta ?

ILIE : N-are importanță.

ȘTEFAN : Bravo, domnule, eu îi dau cu educația, și el...

ILIE : De la educație mi se trage, așa că...

ȘTEFAN : Frate, să n-o luăm razna. Uite ce zic eu : îți dau un post de șef de echipă pe șantier, și cînd îi privi tu, colo, la vreo douăzeci de băietani ca bradu', și la vreo douăzeci de fețișoare ca piatra, cum strigă ei „salut, soare !”, o să zbirnîi, nu altceva, și uiți și de cavou, și de toate aiurelile.

ILIE : Mă, tu ești propagandist !

ȘTEFAN : Ba nu, mă Ilie, sînt un bărbat, și încă viu. Femeie, gata, mergem ! Salutăm familia, și pe curînd. Măi, Minuță, mai dă-i și tu un brînci, acolo !

MINA : Încotro ?

ȘTEFAN : Păi... mai spre soare, cum ar spune buldozărașele mele de fete... Salut ! (Pleacă.)

ILIE : Salut ! (Cei doi pleacă.)

MINA (îi conduce, după care intră din hol în bucătărie. Ilie se ridică de la masă, se duce spre fereastră. Mina strînge sticla și paharele de țuică, pune o față de masă, farfurii, tacimuri, se duce din nou la bucătărie, de unde aduce un castron cu ciorbă; pune în farfurii. După ce s-a asigurat că totul e aranjat) : Poți veni la masă ! (Ilie stă nemișcat la fereastră, cu spatele spre cameră.) Ilie, n-auzi ? Poți veni la masă. (Ilie tace în continuare.) Măi, omule, tu m-auzi, sau nu ?

ILIE (cînd Mina se apropie de el, cu ton și ritm de sentință) : Mai întîi, îți spun că nu mînînc. (Pauză scurtă.) Și-ți mai spun că de azi înainte nu mai sîntem soț și soție. Deocamdată, atît.

(Rămîne la fereastră în aceeași poziție. Mina se retrage spre un scaun, pe care nu se așază ; e surprînsă, năucă, prăbușită ; după o vreme, se duce și cară la bucătărie cele de pe masă ; după ce termină, se reazăză ; într-un tîrziu, alb.)

MINA : Dar de ce ? (După o pauză.) Te rog să nu taci. Te rog să-mi spui de ce. Ai datoria să-mi spui de ce !

ILIE (se deplasează de lingă fereastră, pune mina la întîmplare pe o revistă sau pe un ziar, se așază de cealaltă parte a mesei și răsfoiește) : Mă întreb de ce ?

MINA : Da, te întreb de ce.

ILIE : Din mai multe motive... Și o bună parte din ele le cunoști. Sau, dacă nu

le cunoști, nu vrei să le cunoști. Așa cum nici eu n-am vrut, probabil, să le știu. (După o pauză, în care controlează efectele.) N-ai să-mi spui că avem cea mai fericită căsnicie...

MINA : Nu, n-am să-ți spun.

ILIE : Cu toate că eu m-am străduit să fac cite ceva în privința asta...

MINA (doar pentru a asigura o legătură între replici) : Da, te-ai străduit...

ILIE : Recunosc că și tu te-ai străduit să... (mi se pare că ești mulțumit...)

MINA : Da.

ILIE : Cu timpul, cred că ai fost chiar așa... mulțumită. Dar căsnicia... recunoaște și tu, căsnicia noastră, raporturile noastre... relațiile... relațiile de toate felurile, nu erau... și nu sînt dintre cele mai normale... mai omenești, ...ca să le spun așa... (Se întoarce, conștient cu Mina, și se privește intens ; după citeva clipe, Mina, numai ea, aude următoarele replici : „Iartă-mă, mi-e rău”. „Nu cumva ești însărcinată ?” „Ce ?” (Ris în hohote prelungite). „Crezi, oare, că-i chiar o absurditate ?” „Din păcate, în cazul meu, da.” (Mina preia rîsul de pe bandă și rîde într-o manieră ce-l nedumerește și-l infurie pe Ilie.)

ILIE : Ce vrei să spui, cu rîsul ăsta prostesc ?

MINA (parcă trezindu-se) : Îmi pare rău... Iartă-mă... fără să vreau...

ILIE (preferă să nu afle mai multe, revine la acuzație) : Dar, mai grav decît toate, e că mereu ești de partea cealaltă a părerilor mele, a opiniilor mele, a ceea ce spun și fac. E adevărat ?

MINA : Da... uneori, da... dar de multe ori am cedat...

ILIE : Nu ești solidară cu mine. Întotdeauna m-ai contrazis, m-ai făcut să mă îndoiesc tocmai de ceea ce eram mai sigur, să renunț, mereu să renunț... Nu se poate. De azi încolo, nu mai vreau să renunț.

MINA : Și tu m-ai făcut să renunț la multe din ceea ce credeam. Am renunțat și eu... mereu, mereu, pînă ajungem să nu mai cred...

ILIE (cu sentimentul vinovăției, parînd penibil) : Trebuia să-mi fi spus !

MINA : N-ar fi avut nici un rost.

ILIE (mai impetuos) : În schimb, are rost să mă contrazici tot timpul, să-mi dai peste cap toate hotărîrile și planurile... Să mă ridiculizezi ! Asta are rost, nu ?

MINA (cumînte, dar stupefiată) : Doar nu vrei să-mi spui că povestea cu cavoul e un plan care...

ILIE : E un plan, și încă unul foarte serios, la care m-am gîndit mult și în care cred. Să știi asta ! Dar e destul să vii tu, cu observațiile tale plictis-

coase, ca să mă zdruncini, să nu mai știu dacă e bine sau nu. Și tocmai de asta am hotărât să ne despărțim.

**MINA** : Ilie, nu cred c-ai să faci una ca asta.

**ILIE** (*știe că e adevărat ce spune Mina*) : Ba fii sigură că am s-o fac. Și, încă, repede. Și, încă, definitiv.

**MINA** : Pentru că nu sint de acord cu cavoul ?

**ILIE** : Da, pentru asta și pentru celelalte. Când, într-o casă, unul trage într-o parte și unul în cealaltă, nu există decît o singură soluție : divorțul.

**MINA** : Bine, dar nu pot să cred că un cavou...

**ILIE** (*strigînd din ce în ce mai tare*) : Ba să crezi ! Să crezi și asta, și orice ce îți voi spune. O familie înseamnă credință comună, armonie, unitate. Auzi ? Dacă vrei să fii cu mine, trebuie să crezi ca mine, să fii una cu mine.

**MINA** (*alarmată*) : Sint una cu tine, cred ca tine, dar nu pot să...

**ILIE** (*apucînd-o de umeri, furibund*) : Să poți ! Să poți ! Crezi că mie-mi convine să mă despart de tine ? Nu-mi convine. Înțelegi ? Nu-mi convine, și dacă vrei să fim împreună mai departe, trebuie să poți, auzi ? Trebuie să poți să fii cum vreau eu. Când oi spune eu că... unu și cu unu fac trei, trei să faci, auzi ? Când ți-o spune eu că... (*nu-i e clar ce va spune*) în colțul ăla e un cal verde, apoi cal verde să fie ! Să nu mă mai contra-zici !

**MINA** (*încearcă să spună ceva, să iasă din strînsoare*) : Ilie, lasă-mă, mă doare... mă doare !

**ILIE** (*furibund*) : De azi înainte, în colțul ăsta, în ăsta și nu în altul, va fi un cal verde.

**MINA** : Da...

**ILIE** : Jură !

**MINA** (*presată, înfricoșată*) : Jur !

**ILIE** : Nu, nu așa. Nu te cred. Jură. Altfel...

**MINA** (*fără ieșire*) : Jur !

**ILIE** : Nu te cred. Mai din inimă !

**MINA** (*concentrîndu-se, dorînd să găsească tonul convingător*) : Jur ! Jur ! Jur ! Jur ! (*Pe față i se citește spaima și din nou pare să i se facă rău. Fuge în baie.*)

**ILIE** : Iar începi cu vomitul ! (*Rămîne în aceeași tensiune. Reintră Mina ; se îndreaptă spre Ilie, îl privește mult în ochi.*)

**MINA** : Bine. De azi înainte, unu și cu unu fac trei... iar în colțul acela va fi un cal verde.

**ILIE** : Uite ce e, te rog să nu-ți bați joc !

**MINA** : Dar nu-mi bat joc deloc. Va fi așa cum îți spun. (*Ilie rămîne pe loc ; Mina se îndreaptă spre bucătărie, dar în drum se oprește în dreptul colțului camerei ; privește îndelung, apoi intră în bucătărie. Ilie se plimbă încet și se pomenește în același colț ; se oprește și privește intens ; Mina se întoarce fără ca Ilie s-o observe ; îl privește, apoi, caldă.*) Hai să ne culcăm. Hai, lasă-l, acum e noapte... !

## Tabloul 2

**Același decor. Mina stă într-un fotoliu, cu capul în miini. După un timp se ridică, se apropie de colț, privește intens, începe să ridă și se reazăză în fotoliu. Redevine serioasă, gravă, se duce din nou spre colț și modifică poziția unor lucruri aflate acolo, în așa fel încît să lase impresia că face loc calului ; nu mai ride ; se duce la bufet și bea, din sticlă, o gură de țuică ; intră Ilie, care o surprinde cu sticla la gură.**

**ILIE** (*uluit*) : Da' ce Dumnezeu faci acolo ! ?

**MINA** : Am băut o gură de țuică.

**ILIE** : Da' ce-ți veni ? ! Și nu puteai să-ți pui într-un pahar ?

**MINA** : Dar ce cauți acasă, la ora asta ?

**ILIE** : Am plecat. Am plecat, pur și simplu, mai devreme.

**MINA** (*cu ironie*) : Tu ! Ai plecat tu mai devreme de la datorie !

**ILIE** (*ignoră*) : Da, eu. (*Se uită spre colț, apoi spre Mina. Tensiune. Dezbracă haina, își pune halatul și papucii, apoi intră în dormitor, unde se trîntește pe pat.*)

**MINA** (*care l-a urmărit, din ușa dormitorului*) : Nu vrei să mănînci ?

**ILIE** (*răspunsuri precedate de pauze nefirești de lungi*) : Nu.

**MINA** : Poate vrei și tu o gură de țuică ?

**ILIE** : Nu.

**MINA** : Nu ți-e bine ?

**ILIE** : Mi-e foarte rău...

**MINA** : De asta ai plecat mai devreme ?

**ILIE** : Și de asta... (*Mina așteaptă ca el să continue.*) Iar am avut o ședință... (*După altă pauză.*) Știi, l-am iertat pe Pandelee...

**MINA** (*uluită, se îndreaptă spre el*) : Cum adică, l-ai iertat pe Pandelee ? ! !



- ILIE : L-am iertat, pur și simplu.
- MINA (*nu acceptă*) : Ba nu-i deloc, nici simplu, și nici pur ! Cum adică ? ! După ce-a spus câte a spus despre tine, și toate numai minciuni, să-l ierți ? ! (*Ilie tace*.) În loc să te aperi și să-i dovedești că e un mincinos, tu îl ierți ? În loc să te duci să-l reclami ?
- ILIE (*vlăguit*) : Unde să-l reclam ?
- MINA : Acolo unde trebuie... La municipiu. la județ...
- ILIE : Acolo au probleme mai importante. Sînt inebuniți cu alte treburi. Planuri, norme, case, piine, gaz, benzină... Nu-i interesează nici minciunile lui Pandele, nici adevărurile mele... Pe ei îi interesează altele...
- MINA : Dar omul ? Omul nu-i interesează ? (*Renunță*.)
- ILIE : Îi interesează oamenii... Și asta e cu totul altceva. (*Se ridică în capul oaselor*.) L-am iertat, cu toate că în ședința de azi a spus că în perioada aceea... cînd eram sus... am huzurit, am făcut abuz de putere... că acum o fac pe șeful ca să ajung iar sus...
- MINA : Și l-ai iertat !
- ILIE : Da. L-am pupat. L-am pupat tocmai atunci cînd mi-era mai scîrbă și frică de el. Nu știu de ce, dar fac exact contrariul a ceea ce ar trebui să fac. Și-apoi, cred că mai e un motiv pentru care l-am iertat.
- MINA : Care ?
- ILIE : M-am gîndit că, poate... cum să-ți spun... poate că avea dreptate.
- MINA (*năucă*) : Cum ? ! !
- ILIE : Nu, știu că n-avea dreptate... că nu-i adevărat ce spune... dar...
- MINA : Dar, ce ?
- ILIE : Dar, dacă... adică putea să fie și așa... poate chiar am fost așa fără să știu. Înțelegi ? Nu-s sigur că...
- MINA : Ce-nseamnă că nu ești sigur ? Auzi, huzurit ! Abuz de putere ! Ai făcut abuz de muncă, pînă te-am internat la nevroze ! Că începuseși să iei cite un pumn de pastile și vorbeai atît de aiurea că, pentru tine, doi și cu doi făcea... vineri ! Țsta a fost abuzul tău. (*Pauză*.) O faci pe șeful ! O faci pe prostul. Ba chiar ești prost de-a binelea. Cum de-ai putut să-l ierți ?
- ILIE : Uite că am putut.
- MINA (*după o pauză*) : Prietenul Pandele ! Ha !
- ILIE : Așa că l-am iertat... (*Se lasă din nou pe spate*.)
- MINA (*sincer îngrijorată*) : Ți-e rău ?
- ILIE : Nu... Mi-a fost rău...
- MINA : În ședință ?
- ILIE : Da.
- MINA (*vrea să deducă ceva*) : Ți-a venit să vomieți ?
- ILIE (*nu prea înțelege*) : Mi-a venit să mor... Da' ce-ți veni, să mă întreb asta ?
- MINA : Nu. Nimic... te-am întrebat așa... (*Vrea să iasă din dormitor, dar e oprită în ușă*.)
- ILIE : Auzi, Mina ? (*Începe să ridă cu poftă*.) Mi-a plăcut chestia cu doi și cu doi fac vineri. Chiar în halul ăsta ajunseseam. (*Redevine serios, circumspect*.) Sau e vreo aluzie la... unu și cu unu fac trei... sau la... (*Arată spre colțul sufrageriei*.)
- MINA (*intr-adevăr, nu s-a gîndit la asta*) : Nu, nu-i nici o aluzie... (*Își îndreaptă, discret, privirea spre colț ; Ilie observă*.) Mă duc pînă la bucătărie.
- ILIE : N-aș vrea să te duci... Mai stai aici. (*Pauză*.) Știi, Mina, m-am gîndit bine și am renunțat la cavou... (*Pauză mare, în care cei doi se privesc cu surpriză, uimire și neîncredere*.)
- MINA (*cu oarecare teamă*) : Din cauza mea ?
- ILIE (*greoi*) : Nu știu... poate... dar am ajuns și eu la concluzia că n-are nici un rost... zău așa... Mai întii că e prea devreme pentru noi ca să ne gîndim la... bani închiși... bani zidiți... Și-apoi, vorba lui Ștefan, mai bine facem o excursie în străinătate. Ne mai aerisim și noi, ne mai deșteptăm un pic... Chiar am să mă interesez de chestia asta... Dă-l dracului de cavou ! (*După o pauză*.) E bine așa ?
- MINA (*încă prudentă*) : ...E bine.
- ILIE (*mulțumit de el*) : Dacă-i bine, atunci dă-mi o țuică. Îmi dai ? (*Se scoală din pat, trec amîndoi în sufragerie*.) De fapt, să știi, renunțasem la cavou din clipa în care te-ai opus. De-atunci încă.
- MINA : Nu înțeleg de ce-ai renunțat la cavou...
- ILIE : Bine, Mina, dar nu-mi spuneai tu că...
- MINA : Și ce dacă spuneam !
- ILIE : Și Vera, și Ștefan... nu mi-ați spus în față că-s nebun ?
- MINA : Ascultă, Ilie : nu trebuie neapărat să te culci, dacă doi îți spun că ești beat, înțelegi ?
- ILIE : Da, înțeleg. S-ar putea să fie un complot... ! (*Ride*.)
- MINA : S-ar putea.
- ILIE : Da, dar ei sînt majoritatea. Te supui.
- MINA : Nu te supui deloc. Tu trebuie să știi mai bine decît ceilalți, ce-i cu tine.
- ILIE (*cu tristețe*) : Cînd am vrut să arăt că eu știu mai bine ce e cu mine, cei doi s-au făcut patru, apoi opt...
- MINA : Știi doar că toate au fost aranjate.
- ILIE : Știu, știu... adică am știut, pentru că după un timp n-am mai știut chiar atît de sigur... am început să-i cred pe ei. Mai dă-mi o țuică. Bea și tu un păhărel. Pune sticla pe masă.

- MINA (*cu ironie și durere*): Cum s-ar spune, i-ai iertat și pe ceilalți! (*Ilie tace, vinovat.*) Așa-i că i-ai iertat?
- ILIE: Și, încă, de mult.
- MINA: Doamne, ce inimă minunată și bună ai!
- ILIE: Nu-i vorba de inimă, Mina, ci de cu totul altceva... Nu știu, e greu să-ți explic. (*Bea.*)
- MINA: Încearcă, totuși.
- ILIE: De fapt, cred că e vorba de în-doială...
- MINA: Ce în-doială?
- ILIE: Adică, mă îndoiesc tot timpul... în-telegi?
- MINA: Așa, sigur că n-am înțeles nimic.
- ILIE: Știi că e și o vorbă, a unui filozof: „Mă îndoiesc, deci exist”. Ai auzit de ea?
- MINA: Nu, n-am auzit, dar tu cred că ai înțeles-o pe dos.
- ILIE: De ce crezi asta?
- MINA: Pentru că tu, se pare, ești ca să te îndoiești!
- ILIE: Să știi că așa e, fir-ar al naibii, Mina. Zău că ai dreptate! Mina, hai să-ți spun ceva în legătură cu asta. Auzi, într-o zi mă urc în tramvai, dau un leu pentru bilet, taxatoarea îmi dă biletul și un rest tot de un leu. Am plecat de lângă ea, m-am uitat în palmă și mi-am dat seama de greșeala ei. Și a început următorul chin: să-i dau leul înapoi sau să nu i-l dau? Dacă nu i-l dădeam, însemna că mă bucuram de un amărît de leu și eram incorect. Dacă i-l dădeam, însemna că vreau să ciștig sentimentul corectitudinii cu prețul unui leu, adică, o făceam pe corectul. Dar dacă, mă întrebam eu imediat, vinovat, chestia cu făcutul pe corectul o foloseam ca argument pentru a-mi păstra leul? Și iar o luam de la capăt; dacă, și dacă, și far dacă... Așa că i-am dat leul. Ai înțeles ceva?
- MINA (*după un timp, cu tonul folosit pentru a alunga panica bolnavilor*): Da... am înțeles că ești un prost!
- ILIE: Ehe, de-ar fi numai atîta!
- MINA: Deci, nu te îndoiești că ești prost!
- ILIE: Nici vorbă, dar nenorocirea e alta: pun la în-doială că mă îndoiesc că sînt prost...
- MINA: Dar de ce nu te îndoiești tu de alții, de ce să te îndoiești numai de tine?
- ILIE: Păi tocmai aici începe harababura! Că la început m-am îndoit de alții, după aceea de mine, și la sfîrșit m-am îndoit de toți și de toate.
- MINA: Dar de mine te îndoiești?
- ILIE (*după o pauză grea*): Cei mai mult. Iartă-mă, Mina. (*Amîndoi preferă să tacă.*) O singură dată am simțit că nu mă îndoiesc de tine.
- MINA: Cînd?
- ILIE: Atunci cînd m-ai înșelat.
- MINA (*momentul e incomod și cei doi adoptă atitudini ambigue*): Și tocmai atunci, va să zică... Ha!
- ILIE: Nu ride. De asta cred că nici n-am făcut crizele de rigoare. Pentru că tocmai atunci te-am iubit, te-am disprețuit, te-am dorit, te-am urît... Pentru că, de fapt, atunci existai... Nu mă îndoiam. Existai cu adevărat!
- MINA (*după un timp, bea țuică din sticlă*): Mă iubești?
- ILIE: „Mina, vezi, nu știu dacă te iubesc, sau, mai bine zis, nu știu dacă nu te iubesc.
- MINA: Atunci, de ce nu ne despărțim?
- ILIE: Nu am putere... Și nici nu știu dacă e chiar necesar.
- MINA (*puțin enervată*): Bine, dar n-ai nici un răspuns clar!
- ILIE: Aici ai pus degetul pe rană. N-am nici un răspuns clar. Dar tu ai?
- MINA (*pauză mare*): Nu știu.
- ILIE (*aproape bucuros*): Vezi? Nu știi! Nici tu nu știi dacă ai vreun răspuns clar! Eu măcar știu precis că n-am. (*Ride.*) Sînt în avantaj!
- MINA (*extrem de tristă*): Mă întreb de ce nu te omori...
- ILIE: Crezi că nu m-am gîndit la asta?! Ehe, de cîte ori nu m-am gîndit! Dar n-are rost! M-am simțit de atîtea ori mort, încît n-are rost să-mi curm zilele. Dar tu te-ai gîndit? Nu! Încă un avantaj față de tine.
- MINA: Mie mi-e rău!
- ILIE (*tot el e în... avantaj*): Ție ți-e rău, dar eu mor! Știi de cîte ori am murit azi în ședință? Nu știi. (*După o pauză.*) Dar cel mai rău am simțit că mor cînd l-am iertat pe Pandele. Deși am făcut-o fără să fiu silit. Sau, poate, tocmai de-asta. Vezi, asta-i diferența dintre noi doi: tu vomîți, iar eu mor! (*Bea.*) Ehe, cine se gîndește la asta!
- MINA: E groaznic!
- ILIE: Groaznic? Sînt lucruri cu adevărat groaznice, pe lângă care moartea devine un moment agreabil! (*Mina îl privește ca pe o ciudățenie.*) Nu mă crezi? Bine. Hai să-ți mai spun una. Cum mă cheamă pe mine?
- MINA: Eu zic să nu mai bei atîta țuică.
- ILIE: Lasă, lasă, is puțin beat, dar știu ce vreau să-ți spun. Deci, cum mă cheamă pe mine, numele meu de familie. Nu ride, te rog!
- MINA: Popescu.
- ILIE: Bun. Popescu. Vrei să știi una? Mi s-a întîmplat de multe ori să nu știu cum mă cheamă. De fapt, știam, dar mi se părea că nu eram sigur. Popescu! Ce înseamnă Popescu? Sînt

- atîția Popești! De unde să știu eu că... nu port numele altui Popescu. Stai, stai, n-o lua așa! (Bea.) Hai, mai ia și tu un gît. Hai, cu sticla! (Mina bea.) Mai, mai, mai! Așa! E bun alcoolul, zău. Ar trebui ca în fiecare casă unde lipsesc cărțile și săpunul, să fie alcool...
- MINA: Tu ai și alcool, și săpun, și cărți...  
ILIE: E un lux și, în orice caz, o contradicție! Dar, hai să nu ne depărtăm de subiect; nu-i vorba, apropo de nume, că am unul prea comun, că nu e nici o legătură între mine și numele meu, sau că uit cum mă cheamă. Grav e nu că uit, ci că nu mai știu că am uitat! (Pauză.) Cam asta-i.
- MINA (departe de a glumi): Cred, într-adevăr, că-ți trebuie un certificat de deces...
- ILIE: Așa-i? Da', de unde? Ția de la evidența populației sînt destul de încăpăținați. Nu-mi dau! Nu-mi dau, din moment ce ei stabilesc că-s viu.
- MINA (bînd din sticlă): Deci, cum te cheamă?
- ILIE: Popescu. Popescu Ilie.  
MINA (rîzînd): Vezi că știi!
- ILIE: Ne, ne, ne, știu așa, pe dinafară, nu pe dinăuntru...
- MINA: Bine, dar atunci, cine ești?  
ILIE: Nimeni...
- MINA: Deci, te cheamă Nimeni. Recunoști?
- ILIE: Da, pînă am să uit 'și asta, și apoi n-am să mai știu c-am uitat... Și gata! (Rîd amîndoi din ce în ce mai tare.) Ai făcut ceva de mîncare? Mi-e foame, după țuica asta. Oricum, mi-e mai bine. Întotdeauna, după ce mor, țuica îmi face bine.
- MINA (grizată și ea): Te-ai cam îmbătat! Mai bine culcă-te, și după aceea mîncîni.
- ILIE: Nu! Măcar atîta ordine mai știu și eu: întîi masa, și apoi somnul. Cu toate că, ce-i drept, se poate și invers. Fie așa cum spui tu. Nu-i prima hotărîre pe care mi-o dai peste cap...
- MINA: Iar îmi scoți ochii, cu cavoul ăla!  
ILIE: Nu, gata cu cavoul! Nu mai cred în el. Gata! (Mișcîndu-se, dă cu ochii de colțul camerei; se oprește, privește atent, contrariat.) Mina, mi se pare mie, sau tu ai mutat niște lucruri de-acolo?!
- MINA: Nu, nu ți se pare. Le-am mutat.  
ILIE: Dar de ce?!
- MINA: I-am făcut loc...  
ILIE: Cui i-ai făcut loc?!
- MINA: Calului. Calului verde. (Rîd amîndoi, se îndreaptă spre colț și se comportă vrînd parcă să delimiteze locul exact și poziția calului.) Ca să nu mai spui că-ți dau hotărîrile peste cap!
- ILIE (marcat încă de spasmele risului): Da, dar trebuie să fii convinsă...
- MINA (uitînd, parcă, clipa dinainte): Am jurat, doar, că orice vei spune tu, vor fi convingeri, pentru mine...
- ILIE: Da? Atunci, ia spune-mi, cît fac unu și cu unu?
- MINA: Trei.
- ILIE: Bun. Acum, ia spune-mi mie, unde se află calul?
- MINA (delimitează spațiul cu brațele): Aici.
- ILIE (chicotînd): Bun... Și cum stă? Cu capul sau cu fundul la noi?
- MINA: Cu capul, evident.
- ILIE: De acord. (De-aici încolo, scena trebuie să cîștige valori paroxistice; amîndoi sînt frenetici în tot ce fac.) Nu-i prea mare.
- MINA (mîngîind cu afecțiune spațiul în care au așezat... calul): Dar nici prea mic.
- ILIE: Nu. E potrivit. (Risul, pînă la grotesc, rămîne dominantă acestei scene.) Și ce-ai să faci tu cu calul?
- MINA: O să mă uit la el... O să-i dau de mîncare... (Mimează că-i dă de mîncare.)
- ILIE: Bravo! Eu o să-l țesăl! (Mimează.) O să-i pun potcoave... (Mimează.)
- MINA: O să-i dau apă. (Mimează adăpatul din pumni. Rîzînd, sfîrșîți, vin către mijlocul camerei, cad în genuchi și, din acest ris, Ilie trece în spasme de plîns. Mina sesizează și se oprește.) Ce-i cu tine, plîngi? Ilie, te rog... ne simțeam atît de bine... Hai, te rog, nu mai plînge. Mi-e milă... te iubesc...
- ILIE (desperat): De ce? De ce?!
- MINA: Ce anume — de ce?
- ILIE: E îngrozitor!
- MINA (zgîlțîndu-l): Ce e îngrozitor?
- ILIE: Nu trebuia să ajungem aici! Toată povestea asta cu...
- MINA: Povestea! Și ce dacă-i poveste! Las-o să fie! Am jurat și mă țin de jurămînt!
- ILIE: N-are rost. Ne face rău.
- MINA: Nu-mi face nici un rău. (E pe punctul de-a plînge.)
- ILIE: Mina, iartă-mă.
- MINA (cu vigoare, totuși): Ce importanță are dacă-i poveste? Pune altceva în locul ei! Să vedem ce poți să pui! Ce-ai putea pune? Prietenia lui Pandele? Munca ta de zeci de ani, nebunia aia care ți se bagă pe gît, sub formă de huzur și abuz de putere? Poți să pui acolo vrafurile tale de dosare slinoase, din care vrei să-ți faci o amărită de rampă de lansare? Astea nu-s povești? Ba sînt povești, și, încă, unele, urîte, în care de mult nu mai crezi! Și nici eu!
- ILIE: Iartă-mă, Mina...
- MINA: Așa că las-o pe asta.
- ILIE: Bine, dar n-are nici un sens.

MINA : Și ce ? Cîți nu se prefac că au un sens ? ! (*Minei i se face rău.*)

ILIE (*observînd*) : Ce e cu tine, ți-e rău ?

MINA : Nu mi-e rău... Mi-e altceva...

ILIE (*bănuitor*) : Altceva ? ! Nu cumva simți și tu că...

MINA (*extrem de calmă*) : Ba da... E prima dată cînd mor.

## Tabloul 3

### Scena 1

Același decor. Lumina crește progresiv și simultan în ambele spații de joc. În dormitor, Ilie își pune cravata, cu mișcări precise și vioaie. Caută în șifonier și scoate un pachet mare de bancnote. Începe să le numere și să le așeze pe categorii, cu un vădit apetit. Sună sone-ria de la intrare. Ilie devine atent. Mina, în tot acest timp, așază, ca și Ilie, cu aceleași mișcări cu care el numără și sortează banii, lucruri de lenjerie de culoare neagră. Se duce să deschidă. Intră Vera, îmbrăcată în negru ; împreună cu Mina, înaintează spre centrul camerei. Ilie ascultă cu urechea lipită de ușă.

VERA : Ilie cînd vine de la serviciu ?

MINA : Nici n-a plecat. Nu s-a dus la serviciu.

VERA : Mare minune !

MINA : Ba nu-i nici o minune. În ultima vreme, vine acasă înainte de patru... iar dimineața pleacă mai tîrziu sau nu se mai duce deloc.

VERA : Hm ! Nu-mi vine să cred ! Bine, dar n-are neplăceri ? !

MINA : Nu știu, nu mi-a spus nimic. Uite, Vera ! (*Îi arată lucrurile negre.*) Cred că sînt destule. Din bucata asta o să-mi fac un batic. Rochie neagră am, pantofi, la fel. Dacă mai trebuie ceva, mai avem timp să mai cumpărăm. Cînd plecăm ?

VERA : Ștefan vine pe la cinci. Crezi că e tîrziu ?

MINA : Nu... nu știu... Poate că ar fi trebuit să plecăm mai devreme.

VERA : Ștefan ar putea să plece și mai devreme, dar a crezut că avem destul timp.

MINA : De fapt, avem destul. (*Ilie își pune haina, se piaptănă, își pune banii în buzunar, fredonînd. Mina îl aude și se simte jenată.*) Ilie !

ILIE (*din dormitor*) : Da, vin imediat. (*După o mică pauză, continuă să fredoneze.*)

MINA (*furioasă, intră în dormitor*) : Ilie ! Ce naiba te-a apucat ?

ILIE : Ce să m-apuce ? Nu m-a apucat nimic !

MINA : N-ai cîntat de ani de zile, și ți-ai găsit tocmai azi să...

ILIE : Da' ce-i azi, dragă ? ! O fi vreo sărbătoare națională, de n-am voie să cînt ? ! (*Intră și el în sufragerie.*) Bună, Vera !

VERA (*nu înțelege dezinvoltura lui Ilie*) : Bună, Ilie !

ILIE : Arăți minunat azi.

MINA : Termină cu măcările astea !

Azi mergem, totuși, la o înmormîntare.

ILIE : Înmormîntare ? (*Mina se stăpînește.*) Mă rog, n-are importanță. Numai a mea să nu fie. Promit să merg la orice înmormîntare, în afară de una...

MINA : Ilie !

ILIE : Hai, mamă, n-o lua și tu așa ! Sînt puțin vesel, e adevărat... Și vreau să vă scot și pe voi din starea asta în care sînteți... Vă înțeleg, și eu sufăr, na ! Am cunoscut-o bine pe bătrînă, și-mi plăcea. Era puternică. Putea să mai trăiască. Am fi avut nevoie de puterea ei. Dar, asta-i ! (*Părăsind subiectul.*) Uite, eu am luat banii ăștia. Știi pentru ce, nu ?

MINA : Nu știu.

ILIE : Cum, nu-ți amintești ?

MINA : Nu.

ILIE : Pentru excursie, Mina. (*Mina și Vera au trecut de la uimire la indignare.*) Ei, ce dracu' vă uitați așa la mine, de parcă am de gînd să fac o crimă, nu o excursie. (*Cele două tac.*) Că doar n-am de gînd s-o fac azi ! Azi mergem acolo unde trebuie. Doar o plătesc. Am vorbit cu unul care mi-a promis că-mi recomandă o excursie frumoasă și ieftină. Am să iau una în Occident. Dacă tot o facem, atunci s-o facem de-adevăratelea ! Vreau să văd și eu putrefacția, la fața locului. (*Ride.*) Ei, gata, am plecat. Mina, vrei să vii puțin ? (*Intră cu ea în dormitor.*) Vezi să nu-i spui nimic Verei

despre... N-are... oricum n-ar înțelege... Povestea cu... să fie taina noastră... Taina noastră cea de toate zilele... (O sărută, intră în sufragerie amîndoi.) Am plecat! La ce oră mergem la țară?

MINA : Pe la cinci, nu, Vera ?

VERA : Da, poate puțin după cinci.

ILIE : Bun. La revedere.

MINA (*după ce-l conduce, se întoarce abătută, înaintează spre Vera, care-o privește cu înțelegere; se lasază pe un scaun, în tăcere*): Într-un fel, e mai bine așa.

VERA : Cum adică ?

MINA : Așa... mai zăpăcit, mai aiurit decît...

VERA (*oarecum interesată*) : Decît, cum ?

MINA (*refuză*) : N-are importanță... E mai agreabil așa... n-am cum să-ți explic.

VERA : Bine, nu-mi explica. Dar dacă e mai agreabil așa, de ce ai aerul ăsta de om bătut, hăituit ? !

MINA : Ei, asta-i acum ! Parcă n-ar fi destul să te văd în' doliu, ca să nu-mi vină a sări într-un picior.

VERA (*tristă și bună*) : Mina, de cîte ori vin în casa asta, parcă mi se pune o gheară în stomac. Am o stare de frică. De nesiguranță... zău, nu știi de ce !

MINA (*după un timp*) : De ce vrei tu neapărat să pui degetul pe rană...

VERA : Cineva trebuie să pună. Și, eu sint sora ta, nu ? Deci, e o rană.

MINA : Mai multe. Mai multe decît ai avea tu degete să pui...

VERA : Și-atunci ?

MINA : Și-atunci, mai bine hai să tăcem. Avem destule de făcut. Zău, Vera, n-am putere să înțeleg ce-i cu mine... Dar îmi revin eu. Bun ?

VERA : Bine, Mina...

MINA : Sper că am cumpărat /tot ce trebuie. Nu de alta, dar intrăm în gura satului... că am avut prosoape de 9 lei și nu de 22... Că sicriul a fost prea mic sau prea mare, că lăutarii erau leșinați de foame, că popa era beat... (*Rid amîndouă.*) Doamne, iartă-mă ! Eu am pus deoparte niște rochii de-ale mele, să le dăm de pomană la care-or veni la înmormîntare... Dac-or veni...

VERA : N-ai nici o grijă. La înmormîntare vine lumea. Vine.

MINA (*după o pauză*) : Am în mine un gol, un gol mare, în care parcă mă prăbușesc... N-am plîns deloc, și nu-mi vine să plîng... Mi-e teamă că n-am să plîng nici acolo... Știi, Vera, e ceva ciudat ! Parcă mi-ar fi murit un copil, și nu mama ! Nu știi de ce ! Azi-noapte m-am gîndit la ea. Nu reușeam să-mi amintesc decît că-i plăceau ardeii grași, copti, fără ulei, numai cu oțet și mămăliguță rece... Atît îmi amintesc...

VERA : Da, și eu țin minte asta.

MINA (*după o pauză*) : Îmi pare rău...

Cu toate, că ea stătea acolo și eu aici, știam că este, că nu sint singură. Acum, o să fiu singură.

VERA (*insinuînd*) : Erai la fel de singură și-nainte. Și așa o să fii mereu.

MINA : Tu nu ești singură ?

VERA : Ei, află că nu sint.

MINA : Te invidiez. Știi, m-am gîndit la soluția cu serviciul... Aș sta mai mult printre oameni.

VERA : Cînd ești singur, ești singur și printre oameni. Ba chiar mai singur.

MINA : Ai vreo soluție, vreo rezolvare ?

VERA : Of, Mina, ești caraghioasă, zău așa. Ce soluție, ce rezolvare ? ! Ce naiba, asta-i o problemă de matematică ? Cine crezi că-ți poate da o soluție ?

MINA : Știu. Eu însămi... Ușor de spus.

VERA : Pe cuvîntul meu de onoare, dacă nu-mi vine să rîd ! În definitiv, ce dracu' se-ntîmplă cu voi aici, în casa asta ? Ce drame puteți voi trăi ? Că, de iubit, nu vă iubiți, de-nșelat, nu vă-nșelați, de urît, nu vă urîți, în sărăcie nu trăiți, bolnavi nu sinteți...

MINA : Abia acum ai pus degetul pe rană, poate fără să vrei !

VERA : Ba chiar am vrut.

MINA : Totuși, tu înțelegi lucrurile simple. Și le judeci simplu.

VERA : Ei, da, așa-i ! Le judec simplu. Și ce-i cu asta ? Unde greșesc ?

MINA : Ce-ai spus tu e adevărat : nu ne iubim, nu ne urîm, nu suferim... Și, totuși, asta e suferința. Dacă măcar ne-am urî, ar fi altceva...

VERA : Hai, te ajut eu ! Și zău că nu trebuie să mă străduiesc prea mult. Hai, că te ajut eu, de-o, să vă urîți pînă o să crăpați de fericire... Dacă asta-i marea dramă !

MINA : Vorbești prostii !

VERA : Atunci, iubește-l !

MINA : Hm !

VERA : Greu, ai ? ! Atunci, înșală-l !

MINA : Ilie mi-a spus că nu s-a îndoit de mine decît atunci cînd l-am înșelat. Atunci m-a iubit... pentru că atunci am existat cu adevărat...

VERA : Să știi că nu-i prost ! Are dreptate ! Atunci, fă-l să te iubească iar !

MINA : Cred că e cam tîrziu...

VERA : Păi, pentru voi, totul e atît de tîrziu, de parcă ați fi morți de-a binelea ! (*Mina o privește intens pe Vera, care-i simte descumpănirea; nu înțelege rostul acestei priviri.*) Ei, lasă, am zis și eu așa...

MINA : Mă tem că ai zis bine...

VERA : Știi ce v-ar trebui vouă ? O nenorocire adevărată. Una care să vă scuture de toate mofturile astea ofticoase !

MINA : De, poate că e așa cum spui tu.

VERA : Da' tu cum crezi ?

MINA : Vera, aş vrea şi eu să mi se pară totul atât de simplu, dar eu, după ce pleci tu, rămân singură... Şi cu el... Şi-atunci, uit că e așa de simplu.

VERA (*tristă și furioasă, în același timp*) : Asta o știam mai de mult. Grav nu e că rămii singură, ci cu el. Şi nu cu altul.

MINA : Vera, te rog...

VERA : Ia să mă lași în pace cu delicatețurile astea ! Mai bine spune-mi : de când n-ați mai făcut dragoste ?

MINA : Vera !

VERA : De când n-ați mai făcut dragoste ?

MINA : Ești caraghioasă...

VERA : Bine, sînt caraghioasă. De când ?

MINA (*presată, rîzînd*) : E un bărbat care... își face datoria.

VERA : Datoria ? ! Asta-i datorie ? ! Păi, dacă voi o faceți ca pe o datorie, înțeleg de ce-mi umblați mie cu cai verzi pe pereți. (*Mina se ridică incremenită și o privește pe Vera, care, din nou, are impresia că o vede clătîindu-se.*) Acum, ce naiba am mai spus, de te uiți așa la mine ?

MINA : Nu... nimic. (*Își revine.*) Nu vrei să-ți dau dulceața de rigoare ?

VERA : Dă-mi ce vrei tu. (*Mina intră în bucătărie, Vera răsufală, ușurată.*) Doamne, de-am pleca mai repede la înmormîntare ! Oricum o să fie mai bine decît aici, zău așa ! (*Observă și ea schimbarea poziției lucrurilor din colț ; intră Mina cu dulceața.*) Mina, am impresia că lucrurile astea erau altfel așezate. De ce le-ai îngrămădit așa ? (*Mina se oprește, rigidă, cu o privire febrilă.*) Acum de ce te uiți așa la mine ? (*Mina pune tava cu dulceața pe masă, se așază pe scaun și, încet-încet, începe să ridă ; Vera vine spre ea, întii nedumerită, apoi contaminată de ris, o îmbrățișează cu multă afecțiune, ocrotind-o, întocmai ca pe un copil.*) Doamne, ce bine-i să te văd rîzînd ! Mina, așa te vreau ! Să rîzi, să fii așa cum te știu de cînd eram mici de tot...

MINA (*acum cu o seninătate din care, însă, nu lipsesc norii încordării*) : Vera, stai jos, vreau să-ți spun ceva...

VERA : Bine, dar să-mi spui ceva de care să rîdem iar...

MINA : M-ai întrebato de ce-am schimbat lucrurile acelea...

VERA : Da. De ce ?

MINA (*știind că va fi taxată drept ridicolă*) : Noi, în casă avem un... cal.

VERA : Fugi, că mor ! (*Ride.*) Un cal ? Unde ?

MINA : Acolo...

VERA : Aha ! Ce fel de cal ?

MINA : Verde.

VERA : Frumos ! Şi eu să nu-l observ ! Că doar e ditamai calul ! (*Reușesc să ridă amîndouă.*)

MINA : Ştiu că-ți vine să rizi, dar...

VERA (*contrariată*) : Dar, ce ? !

MINA : Vera, mă tem că n-ai să pricepi nimic, și-i mai bine să încheiem discuția asta.

VERA : Stai, dragă, puțin. Ce să nu pricep ?

MINA : Chestia cu calul...

VERA : Păi, ce să nu pricep ? ! Ce e de priceput aici ? !

MINA : Vezi că n-are rost să, mai discutăm ? ! A avut dreptate Ilie, nu trebuia să-ți spun.

VERA : Ce să nu-mi spui ?

MINA (*stîmjenită*) : Ei, povestea cu calul...

VERA : Mina, e ceva serios în aiureala asta cu... (*Mina tace.*) Stai așa, că mă apucă amețelile !

MINA : Te cred. (*Ridicîndu-se.*) Pe tine te apucă amețelile, dar pe mine mă apucă altceva...

VERA (*mai mult decît insinuantă*) : Te cred și eu...

MINA (*trecînd peste*) : Ca să pricepi, ar trebui să știi... să cunoști drumul pînă la... ideea asta cu calul...

VERA (*încercînd să iasă din stupoare, pe zîmbet*) : Aha ! Cum s-ar spune, nu-i cal, ci o idee de cal. (*Ride.*)

MINA : Da... cam așa...

VERA : Păi, ce să spun eu ! Ce se mai poate spune ! Zău dacă știi ! Aș prefera, dacă e s-o facem pe nebunii, să aveți chiar un cal... Dar o idee de cal, mă pune pe gînduri...

MINA : Nu trebuie s-o iei chiar așa de grav. Să știi că nu sîntem nebunii...

VERA : Toți nebunii spun același lucru.

MINA : Ei, află că totuși nu sîntem nebuni ! Vera, nu știi cum să te fac să înțelegi... Știu, recunosc că pare o aberație.

VERA : Este o aberație.

MINA : Da, dar este ceva ! Decît nimic !

VERA : Dar de ce să ajungi la nimic ?

MINA : Pentru că n-ai pe ce să te sprijini, în ce să crezi.

VERA : Şi-atunci, crezi în ceva ce nu există...

MINA : De obicei, crezi în ceva ce nu există. Nu uita religiile. Şi-apoi, oricît de caraghios ar părea, de cînd cu calul, mă simt parcă mai liniștită, mai sigură pe mine...

VERA : Sigur ! Nu-i dai păpică ideii... de cal ?

MINA (*fără a se supăra*) : Nu fi proastă... Sigur că-i dau.

VERA : Desigur, o idee de mîncare, nu ?

MINA : Important e că mă preocupă gîndul de a-i da... De fapt, nu cred deloc în... Mă prefac, mă prefac, mă prefac... Vorba lui Ilie, dacă-ți spui me-

reu că unu și cu unu fac trei, cu timpul chiar crezi că-i așa.

VERA : Să fiu a naibii, Mina, dacă n-am impresia că-i totuși o halucinație, că-i un coșmar. Mi-e frică.

MINA : Da, te înțeleg perfect. La început, și mie mi-a fost.

VERA : Auzi, Mina, hai să-ți dau o idee... aăică, nu e idee. Ceva concret, adevărat. Ia un copil.

MINA : M-am gândit la asta... de mult și de multe ori...

VERA : Îți spun eu c-ar fi nemaipomenit. Și să știi că ăsta — copilul — nu te lasă să te prefaci. ăsta nu te lasă să te prefaci că-i dai de mâncare... ătipă dacă-i dai numai ideea de mâncare. Nu crezi c-ar fi minunat ?

MINA (*știe bine ce spune*): Calul verde rămâne oricum. Pentru că l-am primit aici din nevoia de convingeri, de certitudini. S-a impus. Și, crede-mă, Vera, toți oamenii au în casă câte un cal verde. Poate că l-au numit altfel — religie, ideologie, dragoste — dar îl au. VERA (*înțelegînd fondul afirmației*): Și crezi că, într-adevăr, ține loc de convingeri, de certitudine ?

MINA : Nu. Știu că e fals, că e o halucinație împotriva căreia mă răzvrătesc... Dar am nevoie de ea. Și chiar dacă n-am să înving în această luptă, măcar o să știu că am avut curajul să lupt. (*Amîndouă rămîn pe scaune, tăcute, fiecare cu gîndurile ei, dar liniștite de dezvăluirea Minei.*)

## Scena 2

**Lumina se aprinde brusc, odată cu zgomotele ce se aud la intrare. Mina se duce să deschidă. Intră Ilie și Ștefan. Ilie e vădit grizat; înaintează spre centrul camerei, observă, discret, colțul, schițează un salut și apoi se duce spre Vera, pe care o îmbrățișează.**

ILIE : Salut tuturor celor văzuți și celor nevăzuți, celor reali și celor închipuiți...

MINA : Ilie, te-ai cam...

ILIE : Mina, îmi pare rău că tocmai azi... Da' ce să fac ? Cînd pun mîna pe o bucățică de viață, uit și de moarte.

MINA : Totuși, ai fi putut să te stăpînești.

ILIE : Cum ? Iar să mă stăpînesc ? M-am stăpînit o viață întreagă... Hai, nu fi supărată ! Mai bine să-ți dau vestea cea mare ! Am aranjat excursia ! Ia ghici unde vom merge în excursie ? Hai, că nu ghicește nimeni ! Iubito, vom merge în Albania. Na, că v-am uluit ! Na, că nu vă așteptați la una ca asta ! Ei, uite, vreau să văd și eu țara asta...

MINA : ...Și cum o să mergi în halul ăsta la Runcari ?

ILIE : Lasă, că mă trezesc... mă trezești tu... M-ai trezit tu din alte beții, și n-ai să mă trezești dintr-o beție de bere... Că bere am băut. Nu, nu vă uitați așa la Ștefan, nu cu el am băut. Am băut cu băieții. Ștefane, dă-te, dom'le, mai încoace... nu sta în colț. Tu exiști... nu trebuie să stai la colț.

ȘTEFAN : Ce vrei să spui ?

ILIE : Nimic. Ești de-al nostru, dom'le... Asta-i !

MINA (*tristă, jenată, și acum vrînd să devieze discuția*): Și, cu care băieți zici c-ai băut ?

ILIE : Cu băieții de la birou. Cu toți. Și cu Pandele. Pe cuvînt de onoare. Cu Pandele în persoană.

MINA : Încă un motiv pentru care o să te toarne...

ILIE : Să mă toarne ? Ha ! Nu ști ce spui, Mina. Dimpotrivă. Ah, viața asta e dată dracului ! Și eu n-am priceput nimic din ea. Să fiu al naibii, dacă nu-i adevărat... Da' stați jos, ce Dumnezeu... și dă-te mai încoace, Ștefane. Cum să mă toarne ? Ba or să tacă și-or să mă propună la avansare. Da, da.

MINA : Să te propună la avansare, pentru că lipsești și te îmbeți în timpul serviciului ? !

ILIE : Tocmai de-asta ! Tocmai pentru că lipsesc și beau în timpul serviciului ! Mi-au și spus-o ! Că-s sinceri, zău, băieți sinceri, să știi ! „Nea Ilie, acum ești de-al nostru ! Așa te vrem !“ Vezi, cît eram corect ca un principiu, conștiincios, nu eram de-al lor ! Și, zău că au dreptate. Auzi, după cîte am înfeles, vor să ceară să le fiu șef. În locul lui Istrate. Că și 'ăla, prea nu știe decît de muncă. E nostim, să mor dacă nu. Bei ceva, Ștefane ? Și tu, Mina... Mina, dă-ne ceva, o țuică...

MINA : Mai bine te-ai culca o jumătate de oră, pînă la plecare.

ILIE : Mina, să știi că nu mă culc... Nu vreau să mă culc. Am o stare foarte bună și nu vreau s-o scap din mînă. Dom'le, mi-au plăcut băieții. Și Pan-tele... dat dracului, Pandele ăsta ! Mi-e frică de el, dar îl admir. Zău. Auzi, auzi, Mina, mi-a spus că m-a calomniat ca să-mi scadă nasul, să fiu și eu în rînd cu oamenii... Îți spun eu că-i dat dracului ! Și să știi, cu ăștia, cu Pandeale, pot să ajung mare !

MINA : Ai mai fost mare. Nu ți-a ajuns ? Iar vrei să fii mare ?

ILIE : Ce vrei, femeie, boală necruțătoare ! Cea mai bună vecină a crimei este vanitatea. Și, crezi că eu pot să scap de una sau de cealaltă ? Sigur că vreau să fiu mare... dar nu prea mare, cum să spun eu ?... mare atît cît să mă observe lumea, să mă vadă, să mă atingă, să mă știe... Că, așa, mare de tot, ești în afara lumii și peste ea... Și-atunci, care-i bucuria ? Nu, dom'le, șmecheria asta e : să fii mare atît cît să nu fii mic... Că, și mic, iar nu te vede nimeni ! Ehe, păi de asta Dumnezeu n-a fost un băiat chiar prost, cum cred unii. Nu. Nu-i adevărat. Și nici că s-a făcut mare pentru că a creat lumea. /Fals ! El era mare și înaintea celor șase zile. Ba chiar mai mare. Dar, din păcate, mult prea mare. Și, buba era că despre asta nu știa decît el ! Or, asta era, așa, o chestie în sine ! Așa, ca să fii mare ! Dar pentru ce, și pentru cine, și față de cine să fii mare ? ! Ei, și-atunci, bătrînul, ca să-și poată însuși propria-i mărime, hop, i-a venit ideea cu facerea lumii. Și, așa, a făcut lumea aceea, care să-l atingă, să-l vadă, să-l știe... Abia atunci a știut și el că e mare ! Pînă atunci, fusese numai unic. Și mare. Dar singur. (*După o scurtă pauză.*) ...Măi, Ștefane, tu să nu dormi. Ce naiba, vrei să dormi, în locul meu ? !

ȘTEFAN (*îngăduitor*) : Nu dorm, Ilie, nu dorm. Abia am timp să dorm pentru mine, d-apoi să mai dorm și în locul altuia ? Nu dorm, fii pe pace.

ILIE : Să-mi lași, dom'le, somnul, că atîta mai am. (*Se uită la Mina, apoi spre colț.*) Ba nu, mai am ceva... Acum, să nu credeți că chestia asta cu Dumnezeu mi-a venit așa, pe loc, spontan... O știu mai de mult. Nu mai știu dacă de la alții, sau de la mine. În fine... Cred că prima dată am spus-o unui coleg foarte deștept, care se credea așa pentru că era ateu. Da, mi-a spus să nu mai folosesc cuvîntul Dumnezeu. „Dar de ce ?” „Pentru că nu există”. „Bine, dar ce să neg ceva tre-

buie să-l numesc”. „Ești mistic, tovarășe !” mi-a spus, și-atunci mi-a venit să vărs. Să știi, Mina, că și eu am început-o tot cu vărsăturile. Moartea a venit mai tirziu. (*Pauză.*) Hai la înmormîntare. Hai, că dacă ne-o mai lipsi cite ceva pentru asta, mutre avem sigur.

MINA (*cu blîndețe*) : Ilie, mai bine du-te și dă-ți cu niște apă pe ochi.

ILIE : Ce spui ? Și dacă mă trezesc ?

MINA : Păi, tu nu crezi că e cazul ?

ILIE : Bine, mă duc, dar să știi că o să fie groaznic ! Nu-mi place să mă trezesc. (*Se duce în baie.*)

MINA (*după o pauză*) : Vă rog să-l scuzați... Nu-mi amintesc să mai fi venit vreodată așa.

VERA : Mai bine așa decît... altfel...

MINA (*alunecînd pe lingă*) : Dar unde v-ăți întilnit, Ștefane ?

ȘTEFAN : A venit la mine pe șantier. Am venit încoace împreună.

ILIE (*revenînd*) : Am noroc. Nu reușesc să mă trezesc. (*Privindu-i pe toți.*)

Ce-aveți cu Ștefan ? El n-are nici un merit. Nu v-am spus cu cine am băut ? După aceea mi-a venit dor de cumnatul meu, și l-am vizitat. (*Rîde ca de-o glumă.*) El, săracul, credea că m-am dus pe capul lui, cu cavoul. Ha ! Nu-i așa, Ștefane, că așa ai crezut ?

ȘTEFAN : Păi, așa am crezut. De unde să știu eu c-ai renunțat la cavou ? !

ILIE : Am renunțat, frate, și știu eu de ce ! (*Se uită spre colț.*) Și vino, dom'le, mai încoace... Am schimbat cavoul pe-o excursie. Și-acum veneam la tine pentru un schimb. Am nevoie de pila ta. Că ești mare, dom'le ! Dom'le, nu-mi place să mă duc în Albania. Sincer îți spun. Și vreau să-mi pui o pilă, s-o schimb cu o excursie în America. Dau excursie Albania, patru săptămîni, pentru excursie America... cît o fi... dau și fîlodormă...

ȘTEFAN (*după o pauză*) : Păi, ce pilă să-ți pun eu, măi Ilie ?

ILIE : Hai, dom'le, c-am pus și eu pile în viața mea... numai celor care aveau dreptate... Și nici nu știi ce rău le-am făcut ! Săracu' om, după ce rezolva treaba, niciodată nu știa dacă dreapta-tea lui a învins, sau pila mea. Da' dacă zici că nu poți, nu-i nimic. Dau excursia pe orice. Înțelegi ? Nu-mi place deloc să mă duc în Albania.

ȘTEFAN : Păi, de ce-ai luat-o ? !

ILIE : Ca să-mi respect o hotărîre.

ȘTEFAN : Tot așa spuneai și cu cavoul... că e cel mai rentabil lucru, că...

ILIE : Da, dar uite că am renunțat. Pentru că nu mai avea putere.

ȘTEFAN : Cum, adică ?

ILIE : Adică, nu-mi mai spunea nimic.



Nu mă mai convingea ! Așa că acum îmi refac speranțele. Nu-i așa, Mina ?

**MINA (speriată) :** Ilie !

**ȘTEFAN :** Bine dom'le, numai să nu obosești refăcându-ți speranțele, că după aia nu mai ai timp să te bucuri de împlinirea lor.

**ILIE :** Nu-i prost deloc, zidarul nostru. Nu-i prost. Fii atent, zidarule, dă-te mai încoace din colțul ăla.

**ȘTEFAN :** Da' ce dracu' mă tot tragi spre tine, măi Ilie ?

**VERA (după ce a acumulat, acum izbucnește) :** Să nu-i calci calul pe coadă, dragă, de asta nu te lasă în colțul ăla. (Moment de încordare.)

**ȘTEFAN :** Care cal, bre ? Aha, un cal maro !

**ILIE (agresiv) :** Deci, i-ai spus, Mina ? I-ai spus, și doar te-am rugat, te-am prevenit ! N-or să înțeleagă nimic. Or să ridă de noi !

**VERA :** Ei, mi-a spus ! Și ce dacă mi-a spus ? ! Cum să ții în cap o chestie ca asta și să n-o spui nimănui ? ! Și, de ris, n-am să rid, pentru că-mi vine să plîng.

**ȘTEFAN :** Măi, fraților, stați așa ! Ce dracu' tot îndrugați voi aici ? Ia zi-i tu, Vera, că pe tine te pricep ce spui. Ce-i cu calul ăsta ? Și ce drăcovenie mai e și asta ? !

**VERA :** Drăcovenia e că pisica, dacă n-are ce face, se scarpină-n fund pînă dă singele.

**ȘTEFAN :** Nu fi și tu așa de empirică, dă-i mai pe științific.

**VERA :** Mai științific e că, în loc de orice altă icoană, au instalat în colțul ăsta un cal.

**ȘTEFAN :** Foarte bine, dar unde-i calul ?

**VERA :** Hai, termină cu glumele !

**ȘTEFAN :** Stai, dragă, puțin. Dacă-ți vine să crezi într-un cal, nu-i nici o nenorocire. Alții au crezut și-ntr-o bucată de piatră. Dar unde-i calul ?

**VERA :** Păi... calul nu-i... Ei au numai ideea de cal...

**ȘTEFAN :** Și-atunci, măi Ilie, ce mă tot fereai ? Să nu calc pe coadă o idee de cal ?

**ILIE (calm) :** Ești prost. Prost și vulgar.

**ȘTEFAN :** Bun, frate, de acord și cu asta... dacă-i convingerea ta. Rămii la ea, dar renunță... la căluț.

**ILIE :** Dacă e nevoie să renunț la ceva, are cine să mă convingă.

**ȘTEFAN :** Măi, Iliuță, mă rugai de-o pilă... Am eu un doctor, care, cică, face minuni. Vorbesc eu cu el.

**MINA :** Ștefane, te rog să încetezi.

**ȘTEFAN :** Cum să încetez, măi feto, că dacă încetez, mă duc eu la doctor...

**ILIE :** Vezi, Mina, ți-am spus că asta o să creadă...

**ȘTEFAN :** Păi, ce altceva e de crezut, frățioare ? !

**ILIE (cum nu se poate mai lucid) :** Ștefane, n-ai cum să înțelegi. Ar trebui să fii tu în locul meu, să fi avut viața mea, drumul meu...

**ȘTEFAN :** Ia mai lasă-mă, omule, cu chestii de-astea ! „Viața mea“, „drumul meu“ ! Nu-mi umbra mie cu „romanul vieții mele“...

**ILIE :** Ia zi-i tu, Fănică, ia zi-i tu predica aia cu munca salvatoare.

**ȘTEFAN :** Iliuță, tată, nu mă lua pe mine la vale, că eu aș avea și altele'de făcut azi, decît să-ți bag ție în cap că ceea ce faci și cum trăiești e o rușine întreagă.

**ILIE :** Da' de ce e o rușine întreagă, că doar nu fur, nu ucid, nu înșel, nu trădez ! De ce ?

**ȘTEFAN :** Tu faci ceva mai grav decît toate astea la un loc. Tu nu trăiești, pur și simplu.

**ILIE :** Fii, dom'le, serios ! Pune mîna și te convinge.

**ȘTEFAN :** „Viața mea“, „drumul meu“... Ai avut o viață normală și un drum la fel de normal.

**ILIE :** Numai eu am fost anormal. Mergeam strîmb.

**ȘTEFAN :** Ba ai fost normal și mergeai drept. Dar a venit unul, ți-a pus o piedică, și-n loc să te ridici și să mergi mai departe pe drum, tu rămii în patru labe și-o iei pe lîngă drum, spre margine. Și te mai și bocești de durere. Să vadă lumea, să știe lumea cît suferi tu.

**ILIE :** Și lumea n-aude, n-a vede, nu-i așa ?

**ȘTEFAN :** Ba așa-i, că lumea n-are nevoie de bocete, de smiorcăială. Lumea are alte treburi.

**ILIE :** Și eu le am pe ale mele. Lumea nu mă vede, nu mă aude, nici eu n-o văd și n-o aud.

**ȘTEFAN :** Vezi, aici e păcatul ! Confunzi lumea cu Pandele sau cu alți cîțiva care te-au plesnit. Nu-i așa, frățioare ? Dacă o palmă de nor face umbră pe pămînt, nu înseamnă că soarele a dispărut de pe cer.

**ILIE :** Îmi pare rău de tine, Ștefane. Ți răcești gura de pomană.

**ȘTEFAN :** Așa-i că da ? Așa-i că mai bine vorbeam cu calul ?

**ILIE :** Calul ăsta, dragă Ștefane, a venit încet, încet, cu fiecare dezamăgire, cu fiecare renunțare, și se numește religie, logică, iubire, autenticitate...

**ȘTEFAN :** Auleu, taci că mă cutremur ! Mai bine rămîineai beat. Luam și eu mai în glumă toată chestia asta.

**ILIE :** Eu am spus că nu-i bine să mă trezesc.

**ȘTEFAN :** Nu-i nimic. Eu mă mulțumesc cu tine și treaz, dacă renunți la... dumnealui... ăla...

ILIE : Și, dacă nu pot ?  
 ȘTEFAN : Măi, omule, dar... el nu există !  
 ILIE : Da... dar mai rău mă îndoiesc de ceva care mi s-a dat și nu există, decât de ceva care nu există, dar 'ar putea să mi se dea.  
 ȘTEFAN : Măi, a dracului treabă ! Și, tu crezi în... asta... că nu-mi vine să-i spun cal !  
 ILIE (*chinuit*) : Ei, aici e halucinația ! Cred, deși știi că nu-i adevărat. Dar ține locul...  
 ȘTEFAN : Măi, cumnate, eu îți iau calul !  
 ILIE (*marșînd*) : Da ? ! Și ce-o să faci cu el ?  
 ȘTEFAN : Îl iau cu mine... îl uit într-un tramvai...  
 ILIE : N-are rost să te obosești. Vine înăpoi.  
 ȘTEFAN : Omoară-l.

ILIE : Ar trebui s-o iau de la început.  
 ȘTEFAN (*ca un doctor*) : Auzi, nu-l mai primești... închizi ușile, geamurile... să vedem, ce face ? Ce poate să facă ?  
 ILIE : Mă găsește, n-ai teamă... mă găsește... Vine peste mine în pat, la birou, în ședințe. Asta știe să se impună, nu glumă. Știe că sint om... (*Lichidînd.*) Hai să mergem la înmormintare ! (*Ca și cum ar glumi.*) Merg morții la înmormintare.  
 ȘTEFAN : Care morți, mă, ce vrei să spui ?  
 ILIE : Lasă, că nu-i vorba de tine ! Tu ești viu, frate, și, într-un fel, te invi-diez. Totu-i din ce loc privești compromisiul. Hai, hai că-i tirziu. (*Ies Vera și Ștefan.*)  
 MINA : Ilie !  
 ILIE : Mina, te rog din suflet să nu...  
 MINA : Nu, nu, vreau să spun că te în-țeleg... Eu știu să te înțeleg. (*Se uită înapoi spre colț.*)

## Tabloul 4

### Scena 1

**Același decor. Lumina e numai pe sufragerie. Masa e aranjată ca pentru patru persoane. La un capăt al mesei, Mina, îmbrăcată ca de sărbătoare, stă neclintită, cu privirea fixată într-un punct în care nu se vede nimic. Sună soneria, insistent, fără ca Mina s-o audă. Se aude cheia în broască, se deschide ușa și intră Ilie, care are în mîini un buchet mare de flori și un pachet cu prăjituri. O vede pe Mina.**

ILIE (*contrariat*) : Da' tu ce faci ? Ei, Mina, ce Dumnezeu, nu mă auzi ? (*O apucă încet de umeri.*) Mina !  
 MINA (*e prezentă*) : Da...  
 ILIE : Am sunat la ușă. De ce nu mi-ai deschis ?  
 MINA : N-am auzit... zău că n-am auzit.  
 ILIE (*renunțînd*) : Era s-o sfectesc, cu florile ! Aia credea că, dacă nu le-am luat pină acum, nu 'le mai iau. Era să le vindă. Sint frumoase, nu ?  
 MINA : Da, îți mulțumesc, Ilie. Să le pun într-o vază.  
 ILIE : Nu, lasă-mă pe mine. Doar știi că de ziua ta îmi place să fac cîte ceva prin casă... să te ocrotesc... Măcar de ziua ta.  
 MINA : Mă ocrotești mereu, Ilie.  
 ILIE (*întorcîndu-se din drumul spre bucătărie*) : Nu, Mina, din păcate nu te ocrotesc. (*Intră în bucătărie. Mina rămîne în picioare, privind în direcția spre care a plecat Ilie, care se întoarce*

*cu florile într-o vază, pe care o pune pe masă.*) Chiar că sint frumoase !  
 MINA : Minunate.  
 ILIE : Deci, cîte sint ?  
 MINA (*cu o urmă de cochetărie*) : Nu știu.  
 ILIE : Nici eu. În orice caz, nu-s chiar așa de multe. (*Îi sîrută mina și o îmbrățișează.*) La mulți ani, Mina !  
 MINA (*încă îmbrățișați*) : Îți mulțumesc.  
 ILIE : Ciocnim un pahar de șampanie ?  
 MINA : Dar nu-i așteptăm, pe Vera și pe Ștefan ?  
 ILIE : Nu, nu așteptăm pe nimeni. Acum o să ciocnim numai noi doi. (*Desface o sticlă de șampanie, dopul sare în direcția colțului, privesc într-acolo, tensiune spulberată odată cu turnarea în pahare.*) Cînd or veni și ei, mai bem un rînd. Noroc și sănătate. (*Beau.*) Să nu uit să pun prăjiturile la frigider. (*Se duce la bucătărie și se întoarce imediat.*)

MINA : Știi la ce mă gîndeam, cînd ai venit ? De fapt, parcă era un vis... Un vis pe care l-am mai visat odată. De-mulț.

ILIE : Măcar era un vis frumos ?

MINA : Da. Eram la Runcani... la batoza de treierat... Cald, și numai lumină de griu... Mîncam un măr verde, crud, și un bărbat mă privea cum mușe din măr... „Fată, tu ești bună de nevestă !” „Sînt !”

ILIE : Și ești bună de nevestă.

MINA : Da ?

ILIE : Sigur, și ca să te conving că nu mint, mai beau un pahar de șampanie în cinstea nevestei mele. (*Beau amîn-doi.*)

MINA : Hm. Te cam apucă de cap șampania asta. Simt că am amețit. Dar îmi place. Mă simt bine.

ILIE : Vreau să te simți bine... Aș vrea să fii fericită...

MINA : Dacă aveam copii... măcar unul...

ILIE (*febril*) : Mina, știi, m-am gîndit... m-am gîndit foarte bine, și cred că am luat o hotărîre... (*Ca la un semn, se privesc cu încordare și spaimă.*) Nu, Mina, eu... cred că o să te bucuri... Vreau să luăm un copil.

MINA (*rigidă și calmă*) : Nu vreau nici un copil.

ILIE : Cum, nu vrei ? De ce nu vrei ?

MINA : Nu vreau nici un copil.

ILIE : Nu te-nțeleg ! Doar tu spuneai că, dacă am fi avut un copil, măcar... De ce să nu luăm un copil ?

MINA : *Un copil nu e totuna cu copilul meu.*

ILIE : Bine, știi... Dar ne-ar scăpa de singurătate, de plictiseală, de toate necazurile noastre.

MINA : Un copil nu poate ține locul la toate.

ILIE (*furios*) : Dar tîmpenia asta, obsesia asta din colț, calul nostru verde, ține loc la toate ? Răspunde ! De ce taci ?

MINA : Tu ai adus calul aici ! Și l-ai lăsat să se impună.

ILIE : Nu l-am lăsat eu. Viața l-a lăsat.

MINA : Viața ta. Și a mea.

ILIE : Mina, dar vreau să scăpăm de el. Mi-e frică de el !

MINA : Și mie mi-e frică !

ILIE : E o halucinație.

MINA : Ai știut de la început, ca și mine, că e o halucinație.

ILIE : Și-atunci ? !

MINA : M-am obișnuit cu ea. De ce să căutăm alta ?

ILIE : Mina, trebuie să scăpăm de ea. Trebuie să aducem în casa asta un copil !

MINA : Un copil pentru... acolo ? O idee de copil ?

ILIE : Nu, un copil adevărat !

MINA : Și, de unde-ai să iei un copil ?

ILIE (*grav, dezorientat*) : Nu știu... deocamdată... am să caut, am să gădesc...

MINA : Pină cînd o să-l găsești iar o să obosești, și-o să cauți altceva. Așa că mai bine rămînem cu ce avem.

ILIE (*extrem de ferm, deci calm*) : Ascultă, Mina, de azi înainte, în colțul acela nu va mai exista nici un cal verde !

MINA (*se ridică în picioare, se apropie de el și, cu un calm desăvîrșit, îi dă patru palme*) : Să-ți fie rușine !

ILIE (*violent*) : De ce ? De ce ? De ce ?

MINA : Pentru că-ți bați joc de mine.

ILIE : Dar nu înțelegi că vreau să te salvez de un coșmar ?

MINA : Tu nu mă mai poți salva de nimic.

ILIE : Ba da ! Și o să-ți demonstrez ! (*Se duce în colțul camerei, privește în jur.*)

O să-ți demonstrez chiar acum, pe loc ! (*Apucă lucrurile, vrea să le repună la locul lor, încearcă, dar se încurcă și le aruncă, la nimerală.*) N-are importanță ! Totu-i să-i stric birlogul ! Să fie colțul liber, ca înainte ! (*Continuă să trîntească și să arunce lucrurile.*) Așa, ca să știi că eu hotărâsc, în casa asta !

MINA (*imposibilă, așa cum a privit toată scena*) : Dragul meu, acum înțeleg marea ta greșeală.

ILIE : Ce greșeală ? Ce vrei să spui ?

MINA : Vreau să spun că o ordine se înlocuiește cu, alta, nu cu o dezordine.

ILIE (*buimăcit*) : Ce ordine ? Ce dezordine ? (*După o pauză, mai sigur pe sine, chiar cuprins de elan.*) Aici nu va mai fi dezordine. Va fi cea mai mare ordine de pe lume. Aici va sta patul copilului nostru. Un copil concret e cea mai desăvîrșită ordine de pe pămînt. Ordinea în persoană... (*Delimitează spațiul patului.*) Uite, aici va fi patul copilului. Și voi avea grijă de el... îl voi legăna (*mimează legănatul*), îi voi da să mănînce (*mimează*), îl voi ține în brațe, în cîrcă, mă voi juca cu el... (*Mimează toate aceste gesturi și, în final, istovit, rămîne în genunchi, descumpănit, dezmeticit, cu o devastatoare tristețe în priviri.*)

MINA (*după un timp, se duce spre el, îl ajută să se ridice și îl așază pe un scaun ; toarnă șampanie în două pahare*) : Hai, gata, gata ! Să bem pentru copil !

ILIE (*nu crede*) : Mina, trebuie, trebuie, trebuie să-l avem !

MINA : Bine, bine, bine... numai să-mă mai pui să jur...

ILIE (*o privește cu un zîmbet deznădăjduit*) : Adevărul, Mina, e că mi-e dor de pămînt, de apă, de frig, de durere, de iarbă... de ceva adevărat... ceva care

este, care a fost și va fi totdeauna adevărat. Mi-e dor să tai lemne, butuci mari, să car iarbă, clăi întregi de iarbă... să cosesc...

MINA : Mai știi să cosești ?

ILIE (*din nou entuziasmat*) : Sigur că știi. Asta nu se uită. (*Se ridică și vrea să mimeze.*)

MINA (*strigînd*) : Nu, Ilie, te rog, nu face asta !

ILIE (*înțelege*) : Bine, bine... dar să știi că n-am uitat ! O să mergem la țară, într-un sat adevărat, într-un lan cu lucernă adevărată, cu o coasă adevărată. și am să-ți arăt. (*După o pauză.*) Mina, știi la ce m-am gîndit ? Hai să mergem în pădurea din marginea orașului.

MINA : Cum, să mergem în pădure ?

ILIE : Vreau, pur și simplu, să mergem în pădure.

MINA : Bine, dar trebuie să-i așteptăm pe Vera și pe Ștefan.

ILIE : Mina, vreau să ies la aer, crede-mă, simt că am nevoie. Nu-i mai

așteptăm. Le lăsăm un bilet în ușă... pot să vină și ei după noi. Ne plimbăm, luăm aer, mergem la un restaurant, cu toții... Și pe urmă ne întoarcem acasă, dacă avem chef. Te rog, Mina !

(*Mina îl privește cu oarecare circumspecție, dar cu îngăduință.*)

MINA : Bine. Atunci scrie tu biletul, pînă mă aranjez puțin.

(*Ilie scrie cu febrilitate un biletel, Mina își reface pieptănătura ; apoi, amîndoi se îndreaptă spre ieșire ; înainte de a ajunge la ușă, împinși parcă de același resort, se întorc și privesc colțul camerei ; Mina are din nou suferința unei stări nedefinite.*)

ILIE : Ce e, și-e rău ? (*Mina îl privește, cerîndu-i parcă ajutor. Ilie înțelege.*)

Da... Nu-i nimic, iubito, în fiecare renunțare este și... puțină moarte.

## Scena 2

Un podet peste albia unui riu.

ILIE (*oprindu-se la mijlocul podețului, încercînd cîteva mișcări de gimnastică*) : E frumos ! Orice s-ar spune, e frumos. (*Mai încearcă o mișcare, cu destulă greutate.*) Nu mai merge. E și normal ! Ieșim atît de rar ! Pe toate le facem, fir-ar să fie, numai ce trebuie, nu. Hai, nu zic să vii în fiecare zi la pădure, dar măcar o dată pe săptămînă. Sau o dată pe lună. Dar noi nu ieșim nici o dată pe an ! Ar trebui să hotărîm, cu literă de lege, să ieșim de două ori pe lună, fără nici o abatere. Ce zici ? (*Se uită în jur, n-o vede pe Mina.*) Mina, Mina ! Da' unde Dumnezeu a rămas Mina ? (*Se aude rîspunsul, și imediat apare Mina.*) Păi, ce faci ? ! Eu credeam că ești în spațele meu, și cînd colo... Mă lași să vorbesc singur... Unde-ai rămas ?

MINA : Am rămas să culeg niște flori.

ILIE : Și unde-s florile ? !

MINA : Păi, nu, că nu le-am mai cules... Le culegem la întoarcere.

ILIE : Spuneam că e frumos și că sintem niște mari proști că nu ne bucurăm mai des de natură. Îmi pare bine că am ieșit.

MINA : Și mie, numai să nu se supere Vera și Ștefan.

ILIE : Păi, de ce să se supere ? ! Le-am lăsat scris unde ne pot găsi. Mergem împreună și facem un chef, ca la carte. Te rog să nu-ți strici dispoziția din cauza asta. Sau din oricare altă cauză. Ești la aer liber, la pădure, și trebuie să profiți. E clar ?

MINA : De ce-ai strigat așa tare după mine ? Ți-a fost frică ?

ILIE : Păi... sigur că mi-a fost. Nu uita că ești în pădure, totuși.

MINA : N-am văzut pe nimeni pe-aici.

ILIE : Asta e bine... să nu se zgîiască toți la tine... dar e și rău. Zău dacă știu cum e mai bine ! Vino aici ! Hai să ne așezăm un pic. (*Amîndoi se așază lîngă podeț.*) Nu degeaba o ia lumea razna în afara orașelor. Ca potîrnichile fug de zgomot și de fum ! Duminica, parcă s-ar da cu flit în oraș, așa se înghesuie toți spre oleacă de pădure. (*După o pauză.*) Am auzit că un american a plecat dintr-un oraș mare, renunțînd și la post și la jumătate din ciștișig, ca să se aciuieze într-un tîrg vechi, aproape părăsit... Ce mai, avem nevoie de liniște. Și, cică, tipul și-a făcut singur o casă acolo, cu mîinile lui.

MINA : Aș vrea să avem o casă undeva.

ILIE : Crezi că nu m-am gândit la asta ?

Ehei, de cînd m-am gândit...

MINA (*curmîndu-i elanul*) : Ilie !

ILIE (*nu observă*) : Și aș putea s-o fac cu mîinile mele.

MINA : Tu ? Cum ?

ILIE : Păi, ce-ți trebuie la o casă ? Pămînt și apă. Slavă Domnului, este.

MINA : Și lemn...

ILIE : Da, și lemn. Este și lemn. Fac chirpici. (*Mimează.*) Poți să-i faci și mai mari, că-s mai spornici, îi pui unul peste altul. (*Mimează clădirea chirpicilor.*) Așa... lași loc de ferestre și de uși (*delimitează în aer aceste spații*), tai lemne (*mimează*), le pui la locul lor... pui acoperișul, hornul, și gata. Numai fumul să iasă, și gata casa.

MINA (*care s-a crispat din ce în ce mai tare*) : Ilie, te rog, încetează. Nu te mai prosti în halul ăsta. Încetează.

ILIE (*trezînd de la nedumerire la realizarea situației*) : Iartă-mă, Mina, iartă-mă. Dar am făcut-o pentru tine. Dacă aș face o casă, aș face-o numai pentru tine.

MINA : Taci !

ILIE (*cu un început de reproș*) : Bine, tac, dar nu înțeleg de ce te porți astfel. Și să știi că n-am de gînd să ratez ziua asta, cu nici un preț. (*După o pauză.*) Hai, Mina, nu te mai speria din nimica toată. Eu credeam că te-ai obișnuit.

MINA (*cu un soi de spaimă*) : Dar vreau să mă dezobișnuiesc. De asta nu vreau să te mai văd făcînd ceea ce faci.

ILIE : Bine, uite, îți promit că nu mai...

MINA : Mi-ai m-ai promis... și...

ILIE : Acuma mă țin de cuvînt... (*O mîngîie, o sărută.*) Mina, hai să mergem... să intrăm în pădure... Vrei ?

MINA (*sesizează o insinuaere de care se îngrozește*) : De ce să mergem mai în pădure ? !!!

ILIE (*încă avînd o anume intenție, dar cedînd*) : Așa... să nu ne vadă nimeni...

MINA (*aproape de repulsie*) : Dar ne vedem noi...

ILIE (*vexat, furios*) : Fir-ar a dracului de viață ! Am ajuns să ne temem mai mult de noi decît de alții.

MINA : E vorba de rușine.

ILIE : Și rușinea, tot teamă e ! Teamă, în pat, teamă, la serviciu, teamă la WC. Mai dă-o, dracului de teamă ! Nu vreau să-mi mai fie teamă ! Vreau să fac ce vreau, fără teamă și rușine. (*Se plimbă furios, dă cu piciorul în cite ceva, rupe un smoc de iarbă, rupe o creangă, își scoate cămașa din pantaloni, se vrea liber.*) Că m-am săturat. Că, de aia stăm cu ochii zgîiți în toate părțile. Să nu ne vadă ăla așa...

să nu ne audă celălalt, să nu zică aia, să nu fac aialtă...

MINA : Ilie, potolește-te, ce naiba, spunei că vrei să te recreezi !

ILIE : Tocmai de aia sînt în pădure, și vreau să mă simt liber. Să fug, să cînt, să vorbesc tare, să scriu, să urlu, să urlu ca leul, ca tigrul, să ciripesc, dacă vreau. (*Imită citeva animale.*)

MINA (*fără convingere*) : Ilie, iar începi ?

ILIE (*mai imită citeva păsări*) : Știi bancul cu huhurezul ?

MINA (*intră în joc*) : Nu-l știu.

ILIE : Cînd face bărbatul ca huhurezul ?

MINA : Nu știu.

ILIE : Cînd îl întreabă : „Mă frate, de cînd nu te-ai culcat cu nevastă-ta ?“ Huhuhu ! (*Rid amîndoi, iar Ilie își pune capul în brațele Minei.*) Adevărul e că trăim ca niște mașini. Mașini cu program. Și n-avem curajul să aruncăm dracului carteluța aia... Să mai meargă mașinuța și puțin aiurea. Spun unii că, pe vremuri, porneau cite un chef de cite trei-patru zile... cîntau, iubeau, se-mbătau, se trezeau și iar o luau de la capăt. Cu mese răsturnate, cu geamuri sparte... Și-i durea undeva de abenșe, de muștrări scrise sau de rețineri din salariu.

MINA : Păi, atunci, hai să ne apucăm de băut.

ILIE : Pe dracu' ! Ce folos dacă te duci la un șpriț, dar gîndul, ți-e tot la treburi ! Te-mbeți mai mult de griji decît de vin. (*Se ridică, se plimbă pe podeț, se oprește și se reazămă cu brațele de parapet.*) Ce frumos și ce liniștitor curge apa... Mina, vino s-o vezi ! (*Mina nu se scoală, Ilie vine și-o ia și-o duce pe podeț.*) Uite ce frumoasă e !

MINA (*lăsîndu-se de aici încolo în voia lui*) : Bine.

ILIE : Cum, bine ? Eu ți-am spus că e frumoasă apa.

MINA : Da, e frumoasă !

ILIE : Parcă nici n-ar curge... nici urmă de val... Și ce limpede e !

MINA : Da, e foarte limpede.

ILIE : Uite, se văd pietricelele de pe fund... Și-i adîncă, totuși ! Uite, uite și peștișori...

MINA (*cu un mare efort*) : Dar nu-s peștișori...

ILIE : Cum, nu-s peștișori ? Ba is peștișori toată ziua !

MINA : Eu credeam că-s niște broaște...

ILIE : Broaște, pe naiba ! Tu nu vezi că-s pești colorați ? Ai mai văzut tu broaște colorate ? Toate broaștele sînt verzi. (*O fulgerătoare reacție, după care și revin.*)

MINA : Dar aia de-acolo ce-i ? Ce pește e ?

ILIE : Care aia ? Aia-i frunză. O frunză verde.

MINA : Trebuie să fie rece apa.  
 ILIE : Nu cred. Doar e vară.  
 MINA : Da, dar în pădure...  
 ILIE : N-are a face... Eu cred că-i chiar numai bună de scăldat. Nu ți-ar plăcea să te bagi în apă ?  
 MINA : Nu știu să înot.  
 ILIE : Ei, și ce ! E așa de simplu... Fii atentă ! Ai văzut vreo broască înotînd ?  
 MINA : Da.  
 ILIE : Păi, asta-i tot. Exact ca broasca. Uite... *(Mimează înotul, nu poate da din picioare, se culcă pe podeț și face mișcări cu brațele.)*  
 MINA : Gata, acum știu, am înțeles.  
 ILIE : Ia să văd ! Ia ! Va să zică, ții mîinile așa... picioarele înapoi... Nu, nu se poate așa... culcă-te pe podeț... *(Mina se așază pe podeț.)* Acum, unu-doi, și din mîini, și din picioare... așa... nu, fii atentă, că așa înghiți apă... *(Mina execută.)* Așa ! Bravo ! E bine ! Ce-ar fi să facem o baie ?  
 MINA : Bine, dar nu știu...  
 ILIE : De-acum ai învățat. Știi ! Hai, Mina, fără teamă, fără rușine... Hai să aruncăm carteluța aia timpită.  
 MINA : Dar nu pot să mă dezbrac ! Mi-e rușine !

ILIE : Bine, nu te mai dezbrăca, și gata. Facem baie îmbrăcați. N-am făcut niciodată o nebulie ca asta. De ce să n-o facem acum ? Hai, Mina, vino aici, ne aruncăm de pe parapet.  
 MINA : Ilie, să ne mai gîndim...  
 ILIE : Nu ne mai gîndim deloc ! Dacă ne gîndim, o să renunțăm. Și nu vreau ! *(Se aud vocea Verei și cea a lui Ștefan, strigîndu-i.)*  
 MINA : Auzi, au venit Vera și Ștefan.  
 ILIE : Nu-i nimic ! Să ne vadă și ei !  
 MINA : Bine, dar ce-or să spună !  
 ILIE : N-are nici o importanță... Mina, să nu pierdem ocazia ! Uită-te la apa asta mîșunată... cristalină... răcoroasă... blîndă... Vino ! Hai, te ajut eu ! *(O ridică pe parapet, sînt amîndoi în picioare.)* Dacă n-o gustăm acum, n-o mai gustăm niciodată.  
 MINA : Dar ce-or să creadă ei...  
 ILIE : Renunță la ei... renunță, de dragul acestei ape... *(Mina acceptă.)* E ultima ta renunțare, Mina. *(Se aruncă de pe parapet ; intră Vera și Ștefan ; se uită peste parapet ; se întorc înmărmuriți spre centrul scenei.)*  
 ȘTEFAN : E înfiorător !  
 VERA : Groaznic ! Cum de nu și-au dat seama că nu e nici un strop de apă ? !

## C O R T I N A

---

### NOTE • NOTE • NOTE • NOTE • NOTE

---

#### Temeiurile unui nou muzeu

După ce a păstrorit, aproape patru decenii, vestigiile trecutului nostru scenic, adunate cu jertfă și rivnă patriotică într-un muzeu de cuprindere națională, George Franga începe un lucru nou : Muzeul cinematografiei românești. Octogenarul nostru prieten poate fi văzut oriunde se poate smulge timpului un crîmpei de

mărturie despre vremile începuturilor filmului, la noi (de pildă, despre faptul că savantul Gh. Marinescu își filma pacienții ; despre înființarea, de către tragediaana Marioara Voiculescu, a primei companii cinematografice, la care au aderat actori bucureșteni ; despre primele scenarii, scrise de Liviu Rebreanu ; despre pionieri ai producției naționale de film, ca Jean Mihail, Jean Georgescu, Eftimie Vasilescu). Trofee filmului contemporan — diplome,

cupe, medalii — dobîndite la festivaluri naționale și internaționale, vor intra și ele, alături de afișe, costume, documente, în muzeul lui Franga.

În vitrinele și pe panourile din holurile cinematografului „Studio“ se și conturează tematica viitorului muzeu. Un muzeu care, ca și Muzeul teatrului național, va instrui și va fi pilduitor.

I. N.

LEONIDA  
TEODORESCU

## Dramaturgia lui Mihail Bulgakov (V)

**C**abala bigoșilor reprezintă, în sine și prin sine, un răspuns multiplu, un răspuns global la problemele ridicate de dramaturgia lui Bulgakov.

*Cabala bigoșilor* este, desigur, în primul rând o capodoperă, dar, ca și *Maestrul și Margareta* (care este tot o capodoperă) este și o sinteză a viziunii bulgakoviene despre artă, o viziune tragică, realizată prin prisma protagoniștilor-creatori, prin prisma personajelor-demiurgi.

O sinteză nu este în mod obligatoriu o capodoperă, după cum nici o capodoperă nu este în mod obligatoriu o sinteză. *Garda albă* mi se pare a fi o capodoperă și chiar sigur de asta, dar sint tot atât de sigur că nu este și o sinteză. Nici nu avea cum să fie. Bulgakov era prea tânăr și avea o experiență prea puțin amărâ când a scris-o.

Dacă demiurgul, în *Maestrul și Margareta*, nu are propriu-zis un nume, este Maestrul și atât, în *Cabala bigoșilor* are un nume, e Molière, și nu e nevoie să i se spună că e maestru, pentru că „rien ne manque à sa gloire...”

Tipurile de aprofundare literară sînt diferite în *Maestrul și Margareta* și în *Cabala bigoșilor*. În *Maestrul și Margareta* există o sinusoidă foarte complicată: individualul (întîlnirea lui Woland cu Berlioz și Ivan Bezdomni în parc), cosmicul (raportul dintre Pilat și Isus), globalul (raportul dintre Woland și lumea contemporană), iarăși individualul (destinul Maestrului și al Margaretei), iarăși cosmicul (planul propriu-zis fantastic — balul Satanei, zborul Margaretei și al Maestrului) și iarăși individualul (finalul, cu fostul poet și actualul istoric Bezdomni). Dacă am reprezenta fiecare dintre aceste planuri printr-o treaptă, procesul cunoașterii ar arăta ca un permanent coborîș-urcuș, un fel de balet al cognoscibilității. Din acest dans al cunoașterii va reieși

valoarea reală a Maestrului. În *Roman teatral* și în *Adam și Eva*, și Maxudov și Efrosimov sînt confrunțați doar cu pigmei, care, în virtutea calității lor de pigmei, vor să-i distrugă, să-i răstignească pe creatori, ceea ce le și reușește: Maxudov se sinucide, iar sfîrșitul sumbru al piesei *Adam și Eva* nu mai are nevoie de nici un comentariu suplimentar.

Confruntarea cu pigmeii există și în *Maestrul și Margareta*, aparent, cu același efect ca și în lucrările amintite mai sus, adică Maestrul este internat într-un ospiciu, deci este claustrat, adică distrus. Ei bine, tocmai aici intervine acel special moment al cunoașterii, care caracterizează romanul și care stabilește contactul dintre Maestru și eternitate. Eternitatea este adevărata dimensiune a Maestrului, și Maestrul devine astfel inatacabil pentru pigmei.

În *Maestrul și Margareta* se spune că manuscrisele nu pot fi arse. Asta e vorba spusă a romanului, dar mai există și o vorbă nespusă, și anume: creatorii nu pot fi distruși (doar în sensul relației lor cu eternitatea, și evident nu în sensul existenței lor terestre). Aici se pot întîmpla multe cu creatorii. Mult prea multe.

Motivul distrugerii genului domină de la un capăt la altul *Cabala bigoșilor*. Am spus că în *Cabala bigoșilor* întîlnim o altfel de cunoaștere decît în *Maestrul și Margareta*. În *Maestrul și Margareta*, procesul de cunoaștere duce, pînă la urmă, la proiectarea Maestrului pe fundalul eternității, pe cînd procesul de cunoaștere din *Cabala bigoșilor* duce la înțelegere, o înțelegere specială, bulgakoviană, a tragediei, a cumplitei tragedii a lui Molière.

Aici se cuvine să facem o precizare. Acțiunea piesei este construită, cel puțin parțial, în jurul căsătoriei lui Molière cu Armada Béjart. Această căsătorie apare

drept incestuoasă, Armanda fiind copilul nelegitim al Madeleinei Béjart și al lui Molière, lucru pe care Molière nu-l știe. Când Armanda află că este căsătorită cu propriul ei tată, îl părăsește. Astfel se petrec lucrurile în piesă.

Este mult mai puțin important adevărul istoric, pentru că acest adevăr istoric putea fi ignorat de Bulgakov. Este însă extrem de interesant să confruntăm cele două lucrări ale lui Bulgakov dedicate lui Molière: *Cabala bigoților* și romanul *Viața domnului de Molière*. În roman, Bulgakov se oprește, bineînțeles, asupra căsătoriei lui Molière cu Armanda și ajunge la următoarea concluzie: Armanda n-a fost sora Madeleinei, cum pretindea Madeleine, ci fiica ei. Până aici, faptele din piesă și cele din roman coincid; urmează însă ceva care ține de senzațional: Bulgakov afirmă, în *Viața domnului de Molière*, că nu există nici un fel de dovezi cu privire la faptul că Armanda i-ar fi fost fiică. Mă întorc și zic: *nici un fel de dovezi!* Iar în *Cabala bigoților*, paternitatea lui Molière este dată ca fapt cert. Bulgakov n-a fost un inconștient și un iresponsabil; prin urmare, a fost ceva, un lucru extrem de grav și de important, care l-a determinat să descrie drept incestuoasă căsătoria lui Molière. Care este, așadar, acest lucru?

În *Cabala bigoților*, există trei centre compoziționale. Primul este căsătoria lui Molière cu Armanda. Cel de-al doilea este Cabala însăși, Cabala Sfintei Scripturi, cum i se spune în piesă, în frunte cu arhiepiscopul de Charron. Cabala este dușmanul de moarte al lui Molière. Principala acestei dușmării se numește *Tartuffe*. Clericalii și Cabala însăși s-au simțit jigniți și umiliți de piesa lui Molière, și de-aici ura lor dezlănțuită.

Al treilea și cel mai important centru compozițional este Ludovic al XIV-lea, mai exact raporturile dintre Regele Soare și Molière. Ar mai fi de precizat doar faptul că nu există o acțiune deschisă a Cabalei împotriva lui Molière, și că în toate cazurile atacurile Cabalei sînt subversive.

Piesa începe cu triumful lui Molière: un spectacol la Teatrul „Palais-Royal“, la care asistă Ludovic în persoană. Ludovic aplaudă, ceea ce va provoca un adevărat delir; Molière va improviza o poezie în care-l va glorifica pe Ludovic. Tot acest triumf este umbrit de Madeleine și de La Grange; ei sînt singurii care știu că Armanda, cu care Molière se pregătește să se căsătorească, este fiica Madeleinei și a lui Molière. Astfel, marele triumf al lui Molière devine rău prevestitor, ca o bucurie de rău augur.

Dar triumful continuă și în prima parte a actului II. Charron vine la Ludovic și-l roagă să-l pedepsească pe Molière pentru *Tartuffe*; Ludovic, cu Charron de față, îi spune lui Molière: „Fiind convins că de acum încolo opera dumitale nu se va abate de la drumul cel drept, autorizez să fie reprezentată la Palais-Royal piesa *Tartuffe*“. Înfrîngerea lui Charron este totală; ca și triumful lui Molière să fie total, Ludovic îl invită să cineze cu el și-l autorizează să-i aștearnă patul.

Aici este constituit raportul dintre Ludovic și Molière. Amîndoi sînt conștienți de faptul (Ludovic, parcă mai mult decît Molière) că sînt niște personalități de excepție, și acest lucru îi apropie, îi unește, poate mai mult decît un sentiment de prietenie și de admirație reciprocă, de afecțiune, afecțiune reală. Invitîndu-l pe Molière să cineze cu el și ordonîndu-i să-i facă patul, Ludovic îi atrage implicit atenția lui Charron să-și cunoască bine lungul nasului, că Molière nu este un fitecine, este un prieten al regelui.

Faptul că Ludovic ține atît de mult la Molière, că-l admiră pentru geniul său, îl admiră sincer și profund, este de o importanță convîrșitoare pentru piesa lui Bulgakov. Pentru că tot restul piesei se va constitui din descrierea prăbușirii lui Molière: Molière va ajunge un om fără drepturi, i se va interzice *Tartuffe* etc., etc., iar principalul executor al acestei prăbușiri va fi Ludovic. De ce? De ce același Ludovic, pe care l-am văzut admirîndu-l pe Molière, să fie autorul distrugerii acestuia? Sînt în piesa lui Bulgakov cîteva momente greu de înțeles în limitele unei logici normale. În primul rînd, este povestea lui Moirron.

Moirron este pe de-a-ntregul creația lui Molière, în sensul că Molière a făcut din el un mare actor și l-a și înfiat. Cariera lui Moirron începe în actul I, cînd Molière îl descoperă în clavecinul unui șarlatan. Drept recunoștință pentru tot ce-a făcut Molière pentru el, Moirron îi face curte (cu succes) Armandei, dar e surprins de Molière, care-l dă afară din casă și din teatru.

Moirron, însă, cunoștea taina Armandei și a lui Molière (pe cînd sta ascuns în clavecin, a auzit discuția dintre Madeleine și La Grange și a aflat că Armanda este fiica lui Molière). Moirron povestește acest lucru Cabalei, ca, mai tirziu, forțat de aceasta, să scrie un denunț regelui. Scena dintre Ludovic și Moirron este scurtă, dar fulminantă; disprețul regelui pentru delator este copleșitor, dar tot regele îi spune lui Moirron că ancheta a confirmat denunțul, iar lui Molière îi comunică de-



cizia sa : îi interzice să apară la curte, interzice reprezentarea piesei *Tartuffe*, îl lipsește de protecția regală, deci îl scoate în afara legii. Molière este distrus și ca artist și ca om. De ce? Explicația o dă Ludovic însuși : prin căsătoria sa scandalosă, Molière a pătat numele regelui. De-aici decurg cel puțin două idei.

Prima. Ca Molière să poată păta numele regelui, trebuia să fie o celebritate ; dacă ar fi fost un anonim, căsătoria lui nu avea cum să păteze numele regelui, pentru că regele pur și simplu nu l-ar fi luat în seamă. Ca să fie distrus în halul în care a fost distrus de Ludovic, Molière trebuia să fie mare ; or, Molière nu putea să fie mare decât ca artist ; prin urmare, apare din nou delictul de creație. De data aceasta, delictul de creație apare ca o vină originară, ca o vină tragică (în sensul în care această vină exista în tragediile antice). Pentru acest delict se plătește cîndva, fie ca o consecință directă (cazul Maestrului, al lui Erosimov etc.), fie printr-o înlănțuire de cauze și consecințe mai complicată (cazul lui Molière).

A doua. Creatorii despre care am scris pînă acum erau devorați de pigmei. Rolul pigmeilor, în *Cabala bigoșilor*, îl joacă membrii Cabalei ; însă nu ei îl vor distruge efectiv pe Molière, ci Ludovic (cărui, după cum am văzut, nu-i păsa de părerea lui Charron). Or, Regele Soare nu era în nici un fel pigmeu, era și el un individ de excepție, și totuși se asociază cu pigmeii, împotriva lui Molière. Se dă curs denunțului lui Moirron, este satisfăcută ambiția lui Charron, este împăcată furia Cabalei și prețul este un geniu care se numește Molière. Într-adevăr, „rien ne manque à sa gloire“, nici cea mai cumplită nenorocire.

Lucrurile ar fi fost ușor de înțeles, dacă între Ludovic și Molière ar fi fost niște relații de antipatie, de inimicizie, de invidie, dacă gloria lui Molière l-ar fi deranjat pe Regele Soare ; dar lucrurile s-au petrecut exact invers.

Vina lui Molière din *Cabala bigoșilor* este oarecum comparabilă cu vina lui Oedip, dar cu deosebiri uriașe. În primul rînd, Molière n-a fost predestinat incestului ; incestul nu poate fi privit nici măcar ca o vină originară, ci este pur și simplu un accident biografic, de care Molière

nu este conștient în nici un fel. Vina originară a lui Molière nu este incestul, este geniul, nu neapărat într-una dintre manifestările sale concrete, geniul prin sine, ci geniul în sine, *geniul ca atare*. Din acest punct de vedere, creația apare la Bulgakov ca o damnare. O damnare implacabilă.

De ce, însă, în împrejurările concrete ale piesei, Ludovic este judecătorul și călăul lui Molière ? Ludovic îl iartă, la începutul celui de-al doilea act, pe marchizul de Lessaque, care-l furase la cărți, ba mai mult, îi dă bani ca să-și refacă domeniile ; același Ludovic îl iartă pe părintele rățacitor Bartolomeu pentru o brăznicie, și nu-i face nici un reproș lui Charron pentru faptul că l-a adus pe Bartolomeu. Totuși, Ludovic, pe Molière, pe care-l admiră, pe care-l stimează, pe care-l iubește, îl distruge, pentru o faptă de care Molière n-a fost și nici nu este conștient.

Și așa, încet-încet, scenă cu scenă, își scoate capul la suprafață una dintre cele mai tulburătoare idei bulgakoviene : incompatibilitatea absolută dintre artist și tiran.

Termenii incompatibilității sînt în stare pură : între cei doi nu există nici un fel de antipatie, nici justificată prin vreun raport biografic, nici nemotivată (despre care se spune că ar fi cea mai puternică) ; toate datele duc spre o frumoasă, bărbătească și substanțială prietenie (după cum o și demonstrează actul al doilea). Incompatibilitatea devine perfectă, pentru că nu există nimic care s-o poată înlătura : Ludovic îl va distruge pe Molière, pentru că el, Ludovic, este tiran, iar Molière va fi distrus de Ludovic, pentru că el, Molière, este artist.

Pentru această idee, tulburătoare în simplitatea ei, cum sînt ideile din marile romane dostoeievskiene, lui Bulgakov i-a fost necesară o acțiune alertă și complicată, un întreg eșafodaj de argumente, dar și pecetea marelui său talent. În literatură, pentru a dezvălui o idee strălucită, îți trebuie talent ; dar pentru a dezvălui o idee simplă, aparent chiar primitivă, îți trebuie geniu.

Cam aceasta ar fi povestea *Cabalei bigoșilor*. Probabil, una dintre cele mai mari piese ale secolului.



---

# „Omul de pe stradă“ despre...

---

## D-ale teatrului

M-am dus la teatru, nu spun la care, păzindu-mă și eu ca, nu care cumva, supărînd pe mai-marele de-acolo, pronia pămîntească să se întoarcă împotrivă-mi. Se juca o piesă căreia îi mersese faima. Nu-i spun titlul, tot din cauza de mai sus. Mergînd la ea lumea buluc, e la mîntea cocoșului că nu era de ici-colea, să găsești un bilet de intrare, spectacolul jucîndu-se, precum se spune în limbaj teatral, cu casa închisă. Pînă la urmă, ca tot românul care găsește el unde să bată, și ce anume trebuie făcut, cu ajutorul unei proptele, am ajuns la teatrul cu pricina, unde am rămas cu gura căscată. Nu, cum s-ar crede, din cauza spectacolului, care nici nu începuse, ci din cauza sălii, care, deși ora era înaintată, pe jumătate era goală, sau invers, numai pe jumătate plină. La început am crezut că omul nostru, precum îl știm, educat foarte, o să vină în ultima clipă, dacă nu după ridicarea cortinei. Aș...

Astfel, cu un oarecare decalaj față de ora anunțată, s-au pornit actorii a-și etala talentul în fața unei săli lipsite de ceea ce se denumește căldură, din cauza numeroaselor scaune goale. În timp ce se desfășura acțiunea, ne-am regrupat. Cei din fund, cu zgomot, au venit degrabă în primele rînduri. Cînd a fost cazul, cei de față au aplaudat strădania celor de pe scenă, dar oricît de vivace ne manifestam entuziasmul, nici o clipă nu se putea ignora că în acel spațiu sintem mult prea pușini, ca la o ședință unde cei convocați n-au venit, și ea se ține, totuși, cu o mină de oameni, spre a se raporta că a avut loc.

Fiînd, precum se vede, agreeat de această revistă de specialitate, ce mi-am zis? Ia să vedem care o fi cauza unei asemenea nefirești întîmplări. De aceea, după terminarea spectacolului, am izbutit să stau de vorbă cu o persoană de primă mîna din fruntea acelei instituții de cultură, ce se afla acolo la acea oră tîrzie din noapte. Și trebuie să o spun din capul locului că nu era cazul să fii prea deștept ca să bagi de seamă că tare îi displăcea convorbirea, din care cauză mi-a vorbit în bobote.

- Adică, ce vrei să zici mata?
  - Că este total nefiresc : casa — închisă, și fotoliile — goale !
  - O fi... doar n-o să pretindefi să umblăm noi după spectatori și să-i aducem cu japca la teatru.
  - E totuși ceva anapoda. Biletele au fost vîndute. Deci, omul le-a luat, le-a plătit — că nu le-o fi primit pe daiboj —, după care le aruncă și nu vine la teatru...
  - Le-or fi cumpărat prin instituție, de la responsabilul cultural.
  - Și, ce-i cu asta? D-aia aruncă banii pe gîrlă?
  - Mata te faci că nu înțelegi?
  - Ce să înțeleg?
  - Că responsabilul... poate... folosește metode necorespunzătoare.
  - Adică, umblă cu pistolul la brîu...
  - Nici chiar așa... dar... poate... le-a băgat biletele pe gît...
  - Să aibă atîta putere bietul responsabil cultural?
  - Nu zic că are cine știe ce putere, dar de-acolo provine toată chestia.
  - Admițînd că așa este, nu se poate remedia?
  - Se poate, dar nu e treaba mea.
  - Deci, să se continue... Puzderie de amatori să alerge în van după bilete, mai departe casa să rămînă închisă și spectacolul să se joace cu scaune goale.
  - Nu zic că e bine, dar remedierea nu intră în atribuțiile mele.
  - Și-atunci...?
  - Mata, iar te faci că nu înțelegi.
  - Ce să înțeleg?
- Și uite așa, am luat-o de la început. Neavînd nici un spor, vorbind noi de-a surda, ce era să fac? L-am lăsat în plata Domnului, știut fiind că, de la un mort, nu se poate scoate nici o răsufolare.

Mihai POPESCU

Iași); „Richard al II-lea“ (Teatrul Național din Craiova); „Tindală... cloșcă“ (Teatrul „Tândărică“); „Calea Soarelui“ (Teatrul de păpuși din Sibiu); „Soldățelul de plumb“ (Teatrul de păpuși „Așchiuță“ din Pitești). Semnează: RADU ALBALA, ALEXANDRU CĂLINESCU, SANDA DIACONESCU, VALERIA DUCEA, CRISTINA DUMITRESCU, DINU KIVU, VIRGIL MUNTEANU, CONSTANTIN PARASCHIVESCU, CONSTANTIN RADU-MARIA, TRAIAN ȘELMARU, PAUL TUTUNGIU . . . . . p. 28



MARIA MARIN: Microinterviu cu Constantin Codrescu . . . . . p. 51

FOTOTECA „TEATRUL“ PREZINTĂ  
O GALERIE DE MARI ACTORI ROMÂNI

VICTOR REBENGIUC . . . . . p. 52

VIITORUL ROL

MARIA MARIN: Mariana Neagu, Boer Ferenc . . . p. 56

TV

CONSTANTIN RADU-MARIA: „Iată femeia pe care o iubesc“; Integrala Shakespeare (8): „Henric al IV-lea“ . . . . . p. 58

TEATRUL RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU: Însemnări . . . . . p. 60

CARTEA DE TEATRU

CAROL ISAC: „Conexiuni teatrale“ de Amza Săceanu . . . . . p. 62  
MIHAI RĂDULESCU: „Gijsbrecht van Aemstel“ de Joost van den Vondel . . . . . p. 62

CALUL VERDE

tragicomedie

de CONSTANTIN POPA

. . . . . p. 64

LECTURI DIN CLASICI

LEONIDA TEODORESCU: Dramaturgia lui Mihail Bulgakov (V) . . . . . p. 85



MIHAI POPESCU: „Omul de pe stradă“ despre... D-ale teatrului . . . . . p. 88

Foto: Ileana Muncaciu

REDACTIA ȘI ADMINISTRATIJA  
Str. Constantin Mille  
nr. 5—7  
Tel.: 14.35.88 și 14.35.58



I. P. Informația c. 1659

44 200

Lei 7



## ION CARAMITRU :

.....Și văd că-al oamenilor rege-i Timpul,  
Căci el e tatăl și mormintul lor,  
Și doar ce vrea le dă, iar nu ce vor"

(Pericles Shakespeare)