

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

În întâmpinarea
**CONGRESULUI EDUCAȚIEI POLITICE
ȘI CULTURII SOCIALISTE**

Semnează : *Dumitru Radu POPESCU, Elena
DELEANU, Mircea Radu IACOBAN*

Interviuri cu : *George BĂLĂIȚĂ și Ion BESOIU*

„Soldatul

și

Filozoful“

schiță
dramatică

de

DUMITRU
SOLOMON



„Act venețian“ de Camil Petrescu, la Teatrul Național

TRIENALA DE SCENOGRAFIE '82

www.ziuconstanta.ro

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

ÎN ÎNTÎMPINAREA CONGRESULUI EDUCAȚIEI POLITICE ȘI CULTURII SOCIALISTE

- DUMITRU RADU POPESCU : Ceva în legătură cu
sublimul p. 3
MIRCEA RADU IACOBAN, ELENA DELEANU : Tea-
trul, focar de inițiativă și animație culturală . p. 5
STAN VLAD : cu GEORGE BĂLĂIȚĂ despre cartea
de teatru și unele probleme actuale p. 8
NOTE p. 9, 47
MARIA MARIN : Interviu cu ION BESOIU p. 10

TELEX-„TEATRUL“ p. 10, 11, 58, 62, 63

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

MIRA IOSIF : Brașov, Contemporan '82 p. 12

IDEI LA RAMPĂ

V. MOGLESU : Natura teatrului (III) p. 15



PREMIILE A.T.M. pe anul 1981 p. 20

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Cunoașteți vreun autor local? p. 21

TRIENALA DE SCENOGRAFIE '82

- CONSTANTIN RADU-MARIA : Colocviul creatorilor
și realizatorilor spațiului și ambianței de
spectacol p. 22
DAN JÎTIANU : Arhitecți și scenografi despre spațiu
de spectacol p. 26
PAUL CORNEL CHITIC : Întrebările unei expoziții p. 28



REP. : Buzău — „Zilele dramaturgiei românești“ . . . p. 35

LA COMEMORAREA LUI CAMIL PETRESCU

- AL. PALEOLOGU : „A vedea idei...“ p. 36
IONUȚ NICULESCU : O paralelă p. 39



- I. N. „Rampa“, acum 50 de ani p. 40
FLORIN TORNEA : *Marginalii la Goethe*. 3. Aventură
la izvoare p. 41
MIHAI GÎRNIȚĂ : Miracolul unei sărbătoriri p. 45
MIRCEA RAREȘ : Cenaclul dramaturgilor (14) p. 46
CRONICA DRAMATICĂ. *Prefață*. „Act venețian“ (Tea-
trul Național din București); „O sărbătoare
princiară“ (Teatrul „Nottara“); „Matca“ (Tea-
trul Dramatic din Baia Mare); „Doamna din
Dubuque“ (Teatrul Dramatic din Brașov); „Ima-
ginile sint imagini“ (Teatrul „Ion Creangă“);
„Bambini di Praga“ (Teatrul Municipal din
Ploiești); „Țarul Ivan își schimbă meseria“,
„Un bărbat și mai multe femei“ (Teatrul Dra-
matic din Galați). Semnează : MIHAI CRIȘAN,
VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF, DINU KIVU,
CONSTANTIN PARASCHIVESCU, CONSTAN-
TIN RADU-MARIA p. 48

Redactor-șef

RADU POPESCU

Redactori-șefi adjuncți

FLORIN TORNEA

THEODOR MĂNESCU

Din
Expunerea
tovarășului
NICOLAE CEAUȘESCU
la Plenara C.C. al P.C.R.

1-2 iunie 1982

„Festivalul național «Cintarea României» s-a transformat într-o puternică mișcare cultural-artistică a maselor largi populare. Am obținut rezultate minunate ; oamenii muncii, masele populare de la orașe și sate sînt și creatorii, și participanții, și beneficiarii direcți ai activității cultural-artistice de masă. Festivalul național «Cintarea României» a pus cu putere în evidență talentul și forța creatoare specifice poporului nostru. Este necesar să perfecționăm continuu conținutul activității desfășurate în cadrul Festivalului național «Cintarea României», să lărgim și mai mult caracterul său de masă, să permanentizăm formele de creație și manifestare artistico-culturale de masă. În cadrul Festivalului național «Cintarea României» trebuie să asigurăm continuarea minunatelor tradiții ale poporului român, care de-a lungul secolelor a fost făuritorul minunatelor doine, balade, culturii și artei populare unice prin frumusețea, patriotismul și umanismul lor. Să folosim mai bine casele de cultură, cluburile muncitorești, căminele culturale pentru organizarea activității politice și cultural-educative, pentru desfășurarea unei activități permanente cu caracter educativ.

Sarcini importante au cinematografia și teatrul. Avem o serie de rezultate pozitive. Se impune să acordăm însă mai multă atenție conținutului filmelor, pieselor de teatru, mesajului lor educativ. Cinematografia și teatrul sînt mijloace importante în educarea conștiinței revoluționare a oamenilor muncii, a tineretului și trebuie să facem astfel încît ele să-și îndeplinească în mai bune condiții rolul pe care îl au în societatea noastră.

În activitatea cultural-educativă de formare a omului nou un rol de mare importanță au literatura, muzica, arta plastică. Putem spune că literatura noastră a atins un nivel înalt. Se editează mult și se scrie

mult. Avem, de asemenea, creații muzicale și opere de artă plastică de înaltă valoare. Toate acestea aduc o contribuție însemnată la activitatea cultural-educativă de ridicare a conștiinței maselor populare. Trebuie să spunem însă că oamenii muncii așteaptă mai multe opere literare cu un conținut bogat, care să oglindească munca, viața, realizările poporului nostru. Avem nevoie de o literatură cu un spirit mai combativ, patriotic și revoluționar, care de la un capăt la altul să fie pătrunsă de înalte idealuri ale umanismului socialist, ale concepției de dreptate socială și națională, să sădească în oameni, în conștiința tineretului dragostea față de patrie, față de socialism, față de partid. Singura sursă de inspirație trebuie să fie viața și munca poporului nostru. Trebuie — cum am spus și în alte împrejurări — să se bea apă numai din izvorul cu apă vie ce izvorăște din pământul udat de sudoarea și singele înaintașilor; numai acest izvor este dătător de viață și inspirație. Nu trebuie să se alerge și să se bea apă din ulcioarele cu apă stătută și în care se toarnă și picături din otrava concepțiilor retrograde și cosmopolite prin care se urmărește să adoarmă conștiința patriotică, revoluționară a creatorilor, a maselor populare și a poporului. Creația literar-artistică din patria noastră trebuie să fie originală, patriotică și umanistă. Numai așa va răspunde cerințelor poporului și totodată va contribui la îmbogățirea culturii și artei universale. Nu imitația, nu uniformizarea, ci diversitatea, redarea specificului propriu al fiecărui popor înseamnă adevărata creație artistică și literară. Așa cum am menționat și în alte împrejurări, în realizarea unei literaturi cu un înalt conținut educativ, trebuie să se manifeste puternic personalitatea și originalitatea fiecărui scriitor. Diversitatea de stiluri, de maniere artistice nu trebuie confundată niciodată cu atitudinea de îngăduință față de concepții sau mentalități străine idealurilor societății noastre socialiste. Avem nevoie de poezie, de muzică, de lucrări plastice care să redea realitatea, viața, să immortalizeze munca și creația eroică a poporului nostru. Literatura, muzica, arta trebuie să constituie o parte componentă a marilor epopei ale poporului nostru constructor conștient al socialismului și comunismului, să dea noi dimensiuni și o mare perspectivă poporului nostru.

Este necesar, de asemenea, ca presa, radioul și televiziunea să-și îndeplinească în mai bune condiții rolul pe care îl au în formarea conștiinței socialiste, în educarea politică-culturală, în formarea omului nou. Ele trebuie să manifeste mai multă combativitate și spirit revoluționar, să pună cu mai multă putere în evidență munca și realizările poporului nostru în construcția socialistă, combătând cu fermitate stările de lucruri înapoiate, concepțiile retrograde, orice încălcare a legilor și normelor de conviețuire socială, militând pentru întărirea continuă a unității întregului popor în cadrul Frontului Democrației și Unității Socialiste, sub conducerea Partidului Comunist Român“.

În întâmpinarea CONGRESULUI EDUCAȚIEI POLITICE ȘI CULTURII SOCIALISTE

Ceva

în legătură cu sublimul...

A fi sau a nu fi, aceasta-i una dintre întrebări. Capitală, desigur. Dar și a câștiga sau a pierde poate fi un embrion, un bruion de întrebare, chiar dacă nu Hamlet și-a pus-o, deși și el și-ar fi putut pune o asemenea întrebare... Căci pînă la urmă și el se află într-o ecuație care dă un rezultat greu de înscris în catastif: da, fiindcă e cel puțin delicat să te pronunți despre întreprinderea întreprinsă de el, dacă a supus balanța să ni-l arate câștigătoriu, au ba... Mai simplu ar fi să ne pronunțăm despre rezultatul războiului cu morile de vînt purtat de cavalerul utopic de la Mancha. Mai simplu, și nu prea. Oricum, să învingi o moară de vînt pare o nebulie, ceva imposibil, deoarece zic experții în morărit și savanții în vînt că moara care macină vînt e greu s-o pui cu botul pe labe, căci chiar de-o pui, vîntul e mai dificil să-l pui cu botul pe labe, imposibilul e mai greu să-l pui cu botul pe labe. Asta ne-ar putea duce răpede spre trista concluzie că renumitul Cavaler al Tristei Figuri e sortit în final unui trist bilanț: să piardă în scripte toate bătăliile pe care le-a iscat, inclusiv cea cu leul, și să ne apară de un ridicol enorm. Păi da, cine nu învinge, e ridicol, așa scrie și în istoria războaielor lumii, și doar cine câștigă e plin de lauri, îmbălsămat în aplauze și parfumuri coloniale. Cavalerul Utopiei moare perdant, în patul său per-

sonal, ca un biet anonim, fără fanfare, nici măcar civile. A pierdut totul? Dar de-ar fi câștigat, ce-ar fi câștigat? Vîntul? Sau, chiar, n-a câștigat nimic acest Sisif de la Mancha? Aici poate n-ar fi rău să ne delimităm, cum se spune, sau să deschidem un parantez: Alexandru Machedon a câștigat mereu, spații după spații, zări după zări, a înghițit în burta sa de minotaur, corăbii, cetăți, oameni, țări, imperii, într-un labirint de sticlă, ba mai mult, într-un labirint de aer, fiind, el, vizibil, sonor, fiind într-un labirint la vedere, la belvedere, la frumoasă vedere... Ei, și? Căci așa sîntem noi, puși să dăm cu eișul! Un gînd scrofulos ne cheamă la datorie: înapoi! de pre cîmpurile de bătaie ale istoriei, pre scenă, între litere, pe cîmpurile de bătălie ale eroilor literari. Bine, întorcem căruța. Hai mai la deal de Spania, la nea Richard al III-lea, dragul nostru cocoșat. El câștigă toate bătăliile, îi rade și la intrigi și la birfe pe toți, câștigă chiar și-o bătălie sexuală, pe un sicriu, ca să pecetluască victoria verbului a câștiga. Pierde o singură dată, din cauza unui cal. De-ar fi avut la îndemină o mîrșoagă, dădea pe ea bacșiș un regat, căci recîștiga imperiul său de baliverne și otrăvuri și intrigi, imperiul său de crime. Calul nu s-a arătat. În basmele noastre, cînd se înfruntă doi voinici, un zmeu și un preafrumosfăt, hop și calul năzdrăvan apare — și bi-

nele câștigă. Calul — armăsar, iapă, minz, cîrlan — nu e de partea Răului. Precum Pegasul, înaripatul, de partea muzelor, a frumosului. Precum Rosinanta, de partea nebuniei frumoase, de partea Utopiei. Numai un cal parcă se perverti în istorie, acceptînd să fie senator: calul lui Caligula. Ce-o fi câștigat, mai mult fin, mai mult ovăz? Calul de lemn și calul lui Caligula, iată doi cai care mă obsedează și pe care tare vreau să-i pun la o căruță și să-i aud ce-și mai spun. Ei sînt dintre cei care sînt gîdilați pe frunte (nu între coarne!): bravo! bravo! ați trecut primii linia de sosire, vi se cuvine zăhărelul. Ei sînt niște copitate pragmatice, trag bine la țintă, ca și cei ce-i țîn de friu. O nebunie pragmatică i-a condus și pe conștrații lui Ulise, l-a condus și pe Caligula. Pe cîtă vreme răpciugoasa copitată ce-l cară în spinare pe Don Quijote știe și ea (de ce să nu știe? ei, drăcia dracului!) că trecînd prin Vămile Răului, ca un erou de basme, cavalerul sublimei utopii se inițiază în Sublim, și chiar dacă pierde, cum e poate și firesc, atitudinea sa, superbia sa, frumusețea sa morală rămîn nîmbate, ca și coiful său, de grandoarea și strălucirea Utopiei, de duhul etern al Sublimului. Pierzînd, el a atins totuși imposibilul, el a deschis omului și umanității pentru o clipă măcar marea poartă a visului întrupat, noblețea blazonului său nerămînîndu-ne mai puțin supremă decît a oricăror zeități (olimpice sau ba, de prin Olimp sau de pre cerurile de aiurea). Tot conjugînd a pierde și a câștiga, era să-l pierdem din vedere pe Sisif. Să ne fie clar, declarăm ca la proces: noi nu-l iertăm pe Sisif pentru măgăriile și porcăriile sale (ca să luăm din lumea animalelor relele, să-l mai scutim pre om de blăstămățiile sale): dar pedeapsa ce i s-a dat, să care la înfînit pietroiul, ni se pare prea de oaie! Infinitul devine pentru el (și prin el, pentru noi) palpabil, sensibil: pîi cum de nu, cu bolovanul în cîrcă, piș, piș, pînă în virful cărării, pînă în pisc, unde face o haltă, drămuind infinitul în halte, drămuind timpul în halte (căci și timpul este înfînit, cum ar spune o romanță)... Pierzînd totul, Sisif câștigă pietroiul și haltele, și încă ceva: conștiința că e pedepsit și știința că cei care l-au pedepsit și deci l-au învins nu sînt mai drepți ca el, dacă l-au potcovit c-o asemenea osîndă, nu sînt mai curați ca el și sau degeaba în Olimp... Sisif a câștigat gîndirea, pierzîndu-și instinctivele-i porniri și libertatea peripatetică fără bolovan în cîrcă... Încurcat verb este și acesta, pe care-o să-l scriu cum ar trebui: a pierdeși câștiga. Sau:

a câștigași pierde... Agamemnon câștiga războtul și-și pierde soția și neamul, și chiar pre sine se pierde, sub cuțitul celei trecute cu el în terfeloagele istoriei, Cliemnestra. Ce era de preferat? Dar cu domnul Montaigne care e situația? Fugînd el de ciurma ce năvălea în orașul unde era uns primar și-a câștigat sigur viața, pierzîndu-și astfel moartea ce-ar fi putut acolo să-l înhame... dar după unii experți și-a pierdut onoarea, câștigîndu-și răgazul de-a ne mai lăsa eseuiri nemuritoare. E o chestiune nu ușor de cîntărit, nefiînd vorba de brînză sau de urdă. Mulți și-au dat cu presupusul, în ce privește acest moment al biografiei sale, în ce privește acest moment de cumpănă a Geniului (să-i zicem lui Montaigne și așa dacă tot a fost geniu!)... Plecînd de la întrebările multor cercetători ai săi, și în special de la doamna Alice Voinescu, ne-am dat și noi cu presupusul despre domnul Montaigne și despre verbul pe care probabil chiar atunci îl conjuga: a pierdesauacîștiga, a câștigasauapierde... Dar de fapt lucrurile stau mult mai simplu decît se pare — să riscăm o simplificare: ce primează într-un bilanț aritmetic, rezultatul, sau semnificația rezultatului? Pentru Napoleon, cel care avea un puls fantastic (46 bătăi pe minut), doi și cu doi făceau patru. Dar acest exemplar biologic încărcat de calm și de luciditate, și nu de electricitate țifnoasă și în orice secundă belicoasă, a construit unele dintre cele mai năbădăioase campanii belicoase. Dar ce puls o fi avut Nero, sau Caligula? Probabil un puls al demenței, al balenelor ucigașe, un puls care chiar dacă avea bătăile silențioase ale lui Napoleon, tot un pește... Dar Don Quijote ce puls avea, bre? Actorul pentru care se zice c-a fost scris Hamlet, era grăsan: aici intră în joc și tenzia, cum ar zice Horea Popescu. Shakespeare era și el acolo un actoraș, nu prea mare, zic cîrtitorii. El ce tenzie o fi avut? Îi plăcea să joace, și juca în Hamlet, pe Hamlet bătrînul, pe regele mort, juca în stafia regelui ucis, juca rolul Stafiei, juca rolul Morții. Hamlet, cel viu, se întreba ce-i mai bine, a fi sau a nu fi, viu să rămii, sau morții să te dai. Hamlet cel mort venea din lumea sa de umbre în lumea vie a vieții, el care pierduse un regat și patul conjugal, să ni-l arate pre cel ce câștigase Danemarca, și regina, și să ne întrebe unde e Victoria, unde e Sublimul, în balanța cui, a celor care pierd, sau a celor care câștigă? Parcă-l văd pe Shakespeare, actorul, învăluit în mantie de umbre, venînd spre noi, venînd...

Dumitru Radu POPESCU

TEATRUL, focar de inițiativă și animație culturală

Valorile artistice în slujba unei politici culturale generoase

Cortina s-a lăsat, luminile s-au stins, publicul părăsește sala. Urmează *rondul de noapte* al pompierilor și cutia cu minuni numită TEATRU este zăvorâtă pînă a doua zi... În afara orelor de incandescență ale spectacolului, pulsul venerabilei instituții pare a înregistra o linie calmă și cuminte. Ceea ce, evident, este departe de adevăr. Înțeles tot mai mult ca un factor de iradiație culturală complexă, teatrul și-a diversificat spectaculos modalitățile de realizare a actului educațional; de altfel, se pare că procesul încă este în curs, instituțiile de spectacole descoperind, la modul cel mai propriu, mereu alte posibilități de implicare în viața spirituală a zonei în care acționează. Nu știi cînd și cum a înțeles teatrul că poate exprima mai mult și mai divers dacă izbutește a se desprinde, uneori, de scîndura scenei. Înaintașii, fascinați de miracolul reprezentăției, trăiau din plin bucuria de-o seară și nu îndrăzneau a crede, în celălalt secol, c-ar putea aștepta de la teatru mai mult decît... teatru. Dar, la urma urmei, este întru totul îndreptățită *ieșirea* către zone culturale adiacente și utilizarea unor unelte oarecum străine celor tradiționale atribuite scenei? Întrebarea are valoare pur retorică, întrucît răspunsul este un evident și necondiționat *da*. Mai întii, fiindcă un teatru înmănunchiază *personalități* de valoare, ce pot onora un rol nu numai pe scenă, ci și în cadrul mai larg al unei politici culturale

deschise și generoase. (Parcurend documentele Teatrului Național „Vasile Alecsandri“, se poate constata că, de-a lungul deceniilor, aproape toate marile personalități ce au ilustrat cultura ieșeană au fost, într-un fel ori altul, legate de Național — unele lucrînd direct în interiorul instituției, altele făcînd parte din comitetele de lectură etc., etc. Era pur și simplu imposibil de conceput destinul cultural al Iașului în afara trudei „pe toate fronturile“ a unui Octav Botez, Mihail Sadoveanu, G. Ibrăileanu, Al. Philipide, Iorgu Iordan, Andrei Oțetea — ca să citez doar cîteva nume dintr-o listă pur și simplu formidabilă!) În al doilea rînd, deoarece multe dintre manifestările inițiate vin ori în pregătire, ori în prelungirea actului teatral ca atare. Un cenaclu de dramaturgie ce dezbate texte noi în spectacole-lectură pregătește viitoarele premiere absolute și implică nemijlocit publicul în construirea și constituirea repertoriului. (Trei dintre piesele aflate acum pe afișul Naționalului ieșean au fost aduse pe scenă la propunerea Cenaclului; nu-i mai puțin adevărat că alte texte supuse discuției n-au întrunit aprecieri favorabile, dar aceștia-i rolul Cenaclului — să dezbată, să aleagă, să propună și, la fel de legitim, să respingă.) Ca avînd de asemenea rol *de pregătire*, de data aceasta a publicului larg, în vederea receptării avizate a demersului artistic, înțelegem conferințele, simpoziioanele și celelalte manifestări organizate de către Muzeul teatrului, desigur, cu sprijinul instituției, ce e obligată să asigure un patronaj spiritual. Publicul ieșean, competent și exigent, cuprinde zone în permanentă improspătare (studenții, de pildă), și niciodată nu se va putea considera încheiat procesul de formare a culturii teatrale, oricît și orice s-ar fi întreprins pînă la un moment dat. Caietul „Arlechin“, ajuns la cel de-al 15-lea număr și distins recent cu Diploma revistei „Tribuna“, vine cu partea sa de

contribuție, adresându-se, de regulă, oamenilor de teatru — în rindul cărora încludem și spectatorul avizat, interesat de viața teatrală de pretutindeni și dornic să fie la curent cu evenimentul dramaturgic ori spectacologic înscris în rindul valorilor certe. Spectacolul-dezbatere (modalitate mai puțin utilizată în ultimele luni — de unde și necesitatea programării grabnice a reprezentațiilor urmate de discuții) ne-a adus, de multe ori, validări și certitudini, și ne-a pus în fața unor întrebări nu totdeauna comode, dar, să recunoaștem, legitime.

Să mai menționăm, nu numai de căci într-o ordine a importanței, ci și pentru a încerca necesara trecere în revistă, spectacolele-evocare (de real interes s-a arătat cel consacrat lui Ștefan cel Mare, în cadrul atât de sugestiv al Muzeului de

istorie a Moldovei), apoi expozițiile de artă plastică (în fiecare lună este programată o nouă expoziție), inițiativele privind sprijinirea și stimularea artiștilor amatori (întreg personalul artistic a fost repartizat în comunele județului), integrarea unor amatori evidențiați în „Cin-tarea României” în spectacolele Naționale — și tot așa mai departe, în ideea că TEATRUL trebuie să fie tot mai mult un factor de inițiative și animație culturală. Rămânând, în același timp, convingși că gama posibilităților este departe de a se fi epuizat și că, desigur, este... loc pentru mai bine!

Mircea Radu IACOBAN
directorul Teatrului Național
„Vasile Alecsandri” din Iași

Noi și varlate modalități de dialog

Artă de sine stătătoare, teatrul — cum bine se știe — a fost considerat mult timp numai în funcție de spațiul în care se exercită. Sala de spectacol, scena erau — și sînt — locul privilegiat, în care acesta trebuie să-și justifice existența. În afara perimetrului respectiv, el părea să-și piardă forța și chiar rațiunea de a fi, precum, în mitologia clasică, Anteu, care, desprins de pămînt, își pierdea puterile. O ațare perspectivă, deși pe deplin îndreptățită, rămîne totuși îngustă, pentru că nu ia în seamă posibilitățile educative, de ordin cultural mai larg, care stau la îndemîna teatrului, cu puternicul său impact asupra conștiinței oamenilor. Cu atît mai mult în epoca culturii de masă și a societății noastre socialiste, cînd formarea conștiinței omului nou, multilateral dezvoltat, pune în fața teatrului îndatoriri multiple.

Fără să renunțe la marile sale virtuți, a căror realizare numai scena o poate asigura, teatrul și-a extins mult, în ultimii ani, formele de activitate, devenind

un factor de animație culturală. El descoperă și propune noi modalități de dialog, găsește forme specifice de apropiere de inima și cugetul omului zilelor noastre, manifestîndu-se ca un organism viu, dinamic, pentru a putea răspunde astfel în mod cît mai activ cerințelor societății.

Departate de a constitui o excepție în viața noastră teatrală, activitatea Teatrului Giulești, de peste trei decenii, poate fi, totuși, un exemplu grăitor de preocupare pentru instituirea unui astfel de climat cultural.

Prin profilul său specific de teatru popular, în sensul major al termenului, adică de înaltă ținută cultural-educativă și în același timp de largă accesibilitate, Teatrul Giulești a fost, este și va fi obligat să recurgă la o mare diversitate de mijloace și modalități pentru îndeplinirea unui astfel de deziderat programatic, atît în ce privește activitatea sa fundamentală — realizarea spectacolelor —, cît și prin organizarea unei serii de acțiuni complementare.

Toate aceste aspecte, în cazul Teatrului Giulești, sînt condiționate reciproc, constituind un tot unitar.

Repertoriul este abordat într-o viziune largă, cuprinzătoare, fără limită de genuri, stiluri, epoci etc., piesele fiind unite

pe afișul teatrului doar datorită bogăției de idei și sentimente pe care le conțin, pentru a se putea adresa celor mai diverse categorii de spectatori, inclusiv copiilor de toate vîrstele. Evident că, la înscriserea unei piese în repertoriu, se ține seamă de forțele artistice și de mijloacele materiale existente la un moment dat. Dar și aceste limite au fost în permanență depășite printr-o politică de cadre orientată în direcția realizării dezideratului major al teatrului — așa încît în colectivul artistic giuleștean sînt grupați actori importanți, regizori și scenografi de renume, personalități creatoare puternic individualizate —, precum și printr-o permanentă căutare de modalități scenografice și scenotehnice, prin folosirea adecvată a sălilor amenajate pe parcurs. Varietatea repertoriului, a personalităților creatoare și a spațiului de desfășurare a spectacolelor asigură o gamă bogată de manifestări artistice.

Consecvent în acțiunea sa de valorificare a dramaturgiei românești, în ultimii ani teatrul nostru participă, cu succes, la desfășurarea unei importante acțiuni de investigare a creației dramaturgice originale. Cu regizorii și actorii trupei s-au organizat 14 spectacole-lectură în cadrul Cenaclului de dramaturgie al revistei „Teatrul” și al Asociației Scriitorilor din București.

În dorința de a cuceri actului teatral noi spații de manifestare, Teatrul Giulești a fost printre primele din țara noastră care a realizat spectacole de sunet și lumină, pe care le-a continuat fie în aer liber, fie în incinta unor importante muzee ale Capitalei. Acest gen de spectacole, cu reale virtuți educative, s-a extins și diversificat în ultimul timp, bucurîndu-se de aprecierea publicului, și fără îndoială că în viitor va cunoaște o și mai mare dezvoltare.

Un alt domeniu de manifestări culturale-artistice care se bucură de un tot mai larg interes din partea instituțiilor teatrale și a publicului, și pe care Teatrul Giulești și l-a integrat în propria sa activitate, este cel al expozițiilor de artă plastică. Valorificînd condițiile optime pe care le oferă foaierea sălii de spectacole de la Podul Grant, Teatrul Giulești a organizat aici, în decursul a mulți ani, expoziții diverse — de pictură, sculptură, costume etc., cu opere ale artiștilor de primă importanță, precum și cu lucrări de valoare aparținînd unor artiști amatori.

Relația Teatrului Giulești cu mișcarea artistică de amatori are tradiție și este statornică și rodnică pe multiple planuri. Instruirea unui număr mare de echipe de teatru din diverse întreprinderi, instituții, școli, de către artiștii teatrului, patronarea unor teatre muncitorești cu activitate permanentă, acordarea de asistență tehnică, înzestrarea lor cu recuzita necesară montărilor etc., toate acestea înseamnă, deopotrivă, un cîștig pentru activitatea cultural-artistică din cadrul colectivelor de oameni ai muncii, unde ea se desfășoară, și pentru teatru, care, astfel își atrage noi categorii de spectatori.

Întîlnirile și consultările cu spectatorii și spectacolele de poezie au intrat, de asemenea, în activitatea noastră curentă.

Viitorul Congres al educației politice și culturii socialiste, pe care toată suflarea teatrelor îl întîmpină cu deosebit interes, va deschide, neîndoios, noi perspective pentru dinamizarea și diversificarea dialogului dintre scenă și spectatori.

Elena DELEANU
directoarea Teatrului Giulești



Cu

GEORGE BĂLĂIȚĂ

directorul Editurii „Cartea Românească”
despre

cartea de teatru
și unele probleme actuale

— De câtuva timp, Editura „Cartea Românească” a reînceput să publice cărți de teatru. Vă rugăm să ne spuneți care sînt titlurile apărute pînă acum.

— De la înființarea editurii și pînă în 1974, au apărut în medie cinci autori pe an. Iată cîteva nume (în ordinea apariției): Horia Lovinescu, Fănuș Neagu, Ion Coja, Valeriu Anania, Dan Tărchilă, Teodor Mazilu, D. R. Popescu, Marin Sorescu... Cîțiva ani, nu s-a tipărit carte de teatru. Din 1980 pînă acum, au apărut: Radu F. Alexandru (*Buna zi de mîine*), Vasile Rebreanu (*Fîntîna cu patru adevăruri*), Leonida Teodorescu (*Excelsior*), Gheorghe Vlad (*Comedii cu olteni*)... Sub tipar se află Paul Everac (tipărit și în 1973) și Paul Cornel Chitic, cu volume substanțiale.

— Intenționați să configurați o colecție sau, poate, cîteva colecții de carte de teatru?

— E o întregă poveste, cu cartea de teatru. O știu mai degrabă din auzite, cel puțin pînă în momentul cînd am venit la „Cartea Românească”. Există, de pildă, părerea că nici nu ar trebui să apară, ca atare: teatru înseamnă spectacol, din care textul e doar o parte. O mie de copii xerox după manuscrisul dactilografiat de autor ar putea fi puse, în cîteva ore, la dispoziția teatrelor din lumea întreagă. După spectacol (și numai dacă el „reușește”), da! Atunci s-ar putea merge și la tipar. Poate, în sfîr-

șit, să înceapă literatura!... Alții, dimpotrivă, cred că, înainte de orice, teatrul trebuie să fie literatură. Se citește. Se poate și juca. Dar nu neapărat. Un text „dramatic” poate aștepta oricît un regizor pe măsură. S-ar părea că adevărul (ca în multe împrejurări, dar nu în toate!) este la mijloc. Se pot aduce exemple. Renunț acum. Se și cunosc, dealtfel, încă din școală. Există însă destul teatru scris, în care literatura și spectacolul se conțin deopotrivă. Ar trebui, în orice caz, tipărit. Iar teatrul de consum, ca să spun așa, care ține afișul o stagiune, face o iarnă de succes nebun și este uitat pînă în vară, nu poate fi, nici el, trecut cu vederea. Nu se scriu în fiecare zi capodopere. Nu se poate. Și nici nu trebuie! Ca și în aria romanului, în teatru este necesară o mișcare continuă, o febră organică, un mediu pulsatoriu, care întreține interesul pentru creație și este „patul germinativ” al operei de primă mărime. O cultură solidă, reală, tolerează cît mai multe niveluri. Iar un mare scriitor nu-și poate ignora sau, cu atît mai rău, disprețui mediul. El se dovedește „mare” și în măsura în care izbutește în relațiile colegiale. Mă rog, e o părere... Nu am ocolit, am introdus, de fapt, răspunsul. Aș face o colecție de teatru într-un act. Nu pentru uzul amatorilor (care au în primul rînd nevoie de așa ceva), dar și pentru a stimula interesul pentru un gen uitat, în care performanța este greu de atins, și reușitele, atît de puține. Chiar să nu putem ajunge din urmă o „farsă într-un act” cum e

Conul Leonida...? Altceva : poate, o colecție care să cuprindă cîte o singură piesă, cea mai bună, din opera unor autori contemporani. Deocamdată, însă, vom continua să tipărim autori contemporani, nu într-o colecție anume, ci în măsura în care hîrtia și tiparul îngăduie.

— *În ce măsură vă gîndiți la reeditări din dramaturgia clasică? Dar în legătură cu traducerea din dramaturgia universală?*

— Deocamdată, nu ! Deși e un gol, aici, care se adîncește... De la Shakespeare la Ibsen, de la clasicismul francez la romanticii germani, de la Lope de Vega la Pirandello, de la Cehov la O'Neill, de la Caragiale la Camil Petrescu... Vreau să spun că există traduceri bune din toți cei mari. Dar nu și în librărie. Sînt autori și titluri care nu ar trebui să lipsească niciodată de pe masa librarului. Avem o

serie de bibliografie școlară. Vom încerca să cuprindem în ea și teatrul clasic (național și universal).

— *V-ați exprimat, în creația dumneavoastră din ultima vreme, aș putea spune că echivalează romanul. Cere o „rapiditate” specifică a construcției, o imensă concentrare de energie. Se scrie cu totul altfel decît proza, dar trebuie să ajungă la aceleași rezultate. Teribil mecanism, fascinant. În fine..*

— Sînt plin de superstiții profesionale ! Așa că nu am să vorbesc despre „ce nu se vede încă“... Teatrul este o ispită prea mare. Este o încercare temerară, aș putea spune că echivalează romanul. Cere o „rapiditate” specifică a construcției, o imensă concentrare de energie. Se scrie cu totul altfel decît proza, dar trebuie să ajungă la aceleași rezultate. Teribil mecanism, fascinant. În fine..

Stan VLAD

NOTE

Mereu Eminescu

Cît de departe sîntem de vremurile eroice ale eminescologiei ! În urmă cu mai multe decenii, cărturarilor deplîngeau absența edițiilor critice din opera poetului național, căutau în labirintul manuscriselor (aflăte în lada dăruită Academiei de Maiorescu abia în 1902) temeuri pentru exegeze și provocau interminabile campanii de presă pentru o mai dreaptă cunoaștere a scriitorului căzut pe mîna hagiografilor. În această dramatică luptă pentru adevăr documentar, de la începutul veacului, publicistica lui N. Iorga, apărută recent cu titlul *Eminescu*, în colecția „Eminesciana” a editurii „Junimea”, fixează un moment istoric. Datorăm savantului și prime analize ale fragmentelor dramatice (apăruse, în 1906, drama *Bogdan Dragoș*, în defecuoasa lecțiune a unui diletant), precum și întrebarea, întîia dată pusă, „cînd a scris Eminescu aceste fragmente” ? De la Bogdan-Duică la Călinescu și Perpessicius, istoricii au căutat răspunsul. „Romanul” întrebării ar merita scris!

Travaliul generațiilor culminează cu ediția de teatru a Aureliei Rusu (M. Eminescu — *Opere* IV, V), ultimul volum ieșit de sub teasouri de cîteva luni însumînd traducerea și scrierile de estetică teatrală.

Cît de departe sîntem, iarăși, de ediția lui I. Scurtu, din 1905, care tipărea, cu lacune, în *Scrieri politice și literare*, numeroase însemnări manuscrise din domeniile care l-au pasionat pe poet ! Deunăzi, Magdalenă D. Vatamaniuc a adunat, sub titlul *Fragmentarium* (excelentă ediție, cu note și variante), aproape toate consemnările, extrasele, comentariile poetului, așternute în febra lecturilor. Cu ediția amintită, de dramaturgie, însemnările teatrale din aceste volume întregesc chipul omului de teatru Eminescu. Un chip fascinant, care așteaptă să fie revelat într-o scriere memorabilă, căci „instrumentele de lucru” pentru o asemenea scriere sînt, în fine, la îndemină.

I. N.



Actor cu o bogată și consolidată experiență profesională, Ion Besoiu a fost numit — după o perioadă de interimat —, director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“. Îl felicităm și îi urăm succes; totodată, folosim acest prilej, invitându-l să ne împărtășească programul de lucru al teatrului de al cărui destin răspunde.

ION BESOIU :

„Proiecte multe, ambițioase..“

— În ultimul an, colectivul Teatrului „Bulandra“ s-a îmbogățit cu zece actori tineri și foarte tineri, care s-au integrat în ansamblu, jucând în multe spectacole. Nou venit în echipă este și tânărul regizor Alexandru Tocilescu. Date fiind rezultatele excelente ale acestuia, ne propunem să invităm în fiecare stagiune cite un tânăr regizor, care să-și facă debutul bucureștean pe scena Teatrului „Bulandra“; de asemenea, să colaborăm cu cei mai importanți regizori din toate generațiile. Am convingerea că un reper-toriu bun nu poate fi realizat decât dacă ai și regizori buni. Dau un singur exemplu — **Hamlet**. Nu vom renunța la acest proiect, și pînă la urmă cred că-l vom realiza.

Ne propunem, așadar, să constituim o echipă regională permanentă, care să corespundă forțelor actricești din colectivul nostru.

Apar mereu regizori noi, actori noi, și trebuie să sprijinim aceste forțe proaspete, să le creăm un climat de muncă, în care să-și poată afirma talentul.

Am avut în această stagiune un moment remarcabil, cu **Tartuffe** și **Cabala bigoșilor**, care se înscriu în tradiția de mari și importante spectacole. a acestui teatru. Ne dăm cu toții seama că așa trebuie să muncim... Cred în forța creatoare a echipei noastre, în înțelepciunea ei colectivă; pe aceste două însușiri. mă bazez, și m-am bazat, cînd am primit in-

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

„Artă și eficiență în lumea teatrului“ se intitulează ancheta realizată de Adrian Dohotaru, în „Flacăra“, din 15 aprilie 1982, ancheta menită să adîncească sensurile noțiunii de rentabilitate în activitatea teatrelor. Răspund Alexandru Dincă, directorul Teatrului Național din Craiova, Dinu Săraru, di-

rectorul Teatrului Mic, Pamfil Matei, directorul Teatrului de Stat din Sibiu, și Florian Pittiș, actor, președintele comitetului sindical al Teatrului „Bulandra“. ● Se află într-un stadiu avansat de redactare Almanahul „Gong ’83“, care va apărea la începutul lunii decembrie, într-un tiraj considerabil

sporit. Apropo de almanahul revistei noastre: „Gong ’82“ s-a bucurat de mult succes. Dovadă e faptul că, din 60.000 de exemplare puse în vânzare, s-au înregistrat doar cîteva retururi, și acestea datorate defectuoasei distribuiri în rețeaua de difuzare. ● La Teatrul „Valea Jiului“ din Petroșani se află în

sărcinarea de a conduce acest teatru ; con-
tez pe faptul că împreună, în climatul
creal de partid, vom face teatru de cali-
tate, păstrind prestigiul câștigat și spo-
rindu-l, prin idei originale și prin rezul-
tate valoroase.

Dintre proiectele noastre, anunțăm un
spectacol cu primele încercări de drama-
turgie românească, în viziunea regizorală
a lui Al. Tocilescu ; vom face înmănușea
piesele **Barbul Văcărescu vinzătorul țării**,
de Iordache Golescu, și **Occisio Gregorii
in Moldavia Vodae tragedice expressa**.

Avem o promisiune fermă, din partea
dramaturgului D. R. Popescu — pe care
il dorim o prezență permanentă în reper-
toriu Teatrului „Bulandra“ — pentru o
piesă pe care o va monta Valeriu Moises-
escu. Mai vechiul nostru colaborator,
Marin Sorescu, definitivează un text
nou. Pregătim un spectacol alcătuit din
texte de Anton Pann — cu muzica epocii
respective — gândit și jucat de Mircea
Diaconu, intitulat **Spitalul amorului**.
Ne-am gândit să completăm repertoriul
cu **Ciuta**, de Victor Ion Popa. Dorim să
ne compunem programul pe structura de
rezistență a unor opere esențiale ale dra-
maturgiei. Tocilescu pregătește **Antigona**,
de Sofocle, Valeriu Moisescu se gîndește
la o înscenare a **Neguțătorului din Vene-
ția**, de Shakespeare. Cu Alexa Visarion,
vom lucra **Vilegiaturistii**, de Maxim Gorki.
Dorim să transpunem scenic o altă piesă
din dramaturgia lui Bulgakov, **Țarul Ivan
își schimbă meseria**, în regia lui Alexan-
dru Colpacci. De asemenea, avem în stu-
diu una dintre lucrările dramaturgului
italian Aldo Nicolaj, în regia lui Petre
Popescu. Cu aceste piese, și cu altele, în-
cercăm — și asta cred că ar fi ideal —
să folosim capacitatea de lucru a întregu-
lui colectiv.

Așteptăm cu nerăbdare și înfăptuirea
unui proiect mai vechi, legat de prezența
lui Liviu Ciulei : **Deșteptarea primăverii**,
de Wedekind.

C.O.M. activează și ca o comisie de lec-
tură : fiecare membru al său caută și
propune piese noi. Ne preocupă tinerele
generații de spectatori, și avem obligația
să vedem în perspectivă. De aceea, tre-
buie să ne străduim pentru înnoirea mij-
loacelor noastre de expresie, pentru efi-
ciența artistică a mesajului scenic.

Sîntem, și sînt, adepții păstrării sacra-
lității actului teatral ; vom căuta, în pri-
mul rînd, prin calitatea spectacolelor, să
atragem în sălile noastre de teatru spec-
tatori din diverse medii profesionale. Este
foarte important ca, măcar o dată pe
lună, spectatorii să se îmbrace frumos,
să se îndrepte spre teatru, pentru a se
bucura, ca la o adevărată sărbătoare.

În program sînt prevăzute, în conti-
nuare, deplasări și turnee, în orașe mai
aproprite sau mai depărtate, care nu au
teatru.

Dorim o colaborare cu toate teatrele din
țară, pentru o cit mai bună și eficientă
cunoaștere între colective ; așteptăm, cu
mare interes, o colegială întrecere a spec-
tacolelor noastre. Ne bucurăm cînd ven-
dem spectacole bune, pentru că arta în-
seamnă bucurie, pentru că teatrul este
al nostru, al tuturor, al celor care il slu-
jim și al spectatorilor.

Începînd cu luna mai a.c., organizăm în
holuri și încăperi expoziții de fotografii
ale marilor actori care au jucat pe sce-
na Teatrului „Bulandra“. Inaugurarea o
va face Ion Miclea, în memoria lui Toma
Caragiu ; un grup de actori va recita
din versurile marelui actor dispărut. Ex-
poziția va continua cu Ștefan Ciubotă-
rașu, Lucia Sturdza Bulandra ș.a.

Proiectele sînt, poate, multe, ambiți-
oase. dar mă gîndesc la vorba lui Liviu
Ciulei : „nu cred că putem să ajungem
sus, fără să țintim cit mai sus, toți îm-
preună“. Sînt convins că apropiatul Con-
gres al culturii socialiste spre aceasta ne
va îndemna.

Maria MARIN

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

repetiții avansate Mari
farsori, mari gogomani,
un spectacol după schițe
de I. L. Caragiale, în re-
gia lui Bogdan Ulmu, și
Domnișoara Iulia de Strind-
berg, în regia lui Au-
reliu Manea. ● Regizorul
Dan Micu și scenograful
Dragoș Georgescu au rea-
lizat, cu colectivul Teatru-
lui „Petöffi“ din Vesz-

prem (R.P.U.), spectacolul
O noapte furtunoasă de
I. L. Caragiale. Spectaco-
lul a fost răsplătit cu pre-
miul criticilor din țara ve-
cină. ● Un alt regizor ro-
mân, Valeriu Moisescu, a
montat pe scena Teatrului
„Komisarjevskaja“ din Le-
ningrad D'ale carnavalului
de I. L. Caragiale. Spec-
tacolul s-a bucurat de
mult succes. ● La Tea-

trul Național „Vasile Alec-
sandri“ din Iași se repetă
Tot ce avem mai sfînt de
Ion Druță, în regia lui Ni-
colae Scarlat, și Jacques,
fatalistul de Diderot, în a-
daptarea și regia lui Dan
Nasta. ● O mișcătoare
pledoarie pentru nobila
profesiune de actor, în
„Flacăra“ din 23 aprilie,
desprindem din interviul
luat lui Octavian Cotescu. ●

BRAȘOV

Contemporan '82

Tradiționala agendă de lucru a celei de-a cincea ediții a Festivalului de teatru contemporan — instituționalizat la Brașov — a cuprins, alături de spectacole, dezbateri în jurul acestora, precum și a mărturiilor de creație ale realizatorilor, întâlniri cu artiști amatori, lansări de cărți și un colochiu final, sub genericul „Avem nevoie de un teatru revoluționar”. Timp de o săptămână, un public extrem de numeros, avid de teatru, și un larg conclave de specialiști (dramaturgi, regizori, scenografi, actori, secretari literari, critici, esteticieni, profesori, activiști culturali, directori de colective teatrale) s-au confruntat din nou cu aspectele repertoriului, rediscutând sensurile **contemporaneității** în teatru. Afișul, compus ca de obicei din două „secțiuni” — piesa originală și cea străină — a stat la baza schimbului de opinii, variate, marcate în general de un spirit critic constructiv.

Mai sărac în nume și în opere, cu un eșantion de dramaturgie originală mai puțin reprezentativ pentru momentul actual al piesei românești, cu unele titluri dublate în montări diferite, cu altele, în reprezentării nesemnificative, afișul ediției a cincea a oglindit unele dificultăți ce apar în organizarea acestor necesare și importante acțiuni de cultură teatrală: dependența față de disponibilitățile unor teatre cu spectacole prestigioase ce n-au onorat invitația teatrului-gazdă; „concurența” altor festivaluri cu caracter competitiv, ce barează, aici, accesul unor reprezentării văzute altundeva; și chiar regulamentul de funcționare, oarecum restrictiv, al acestei competiții ce admite pe afiș doar piese „vechi” de un deceniu.

Ca urmare a acestor situații obiective și chiar a factorilor subiectivi ce au prezidat selecția, Festivalul teatrului contemporan a reflectat, cum s-a spus, „starea de normalitate” a mișcării noastre

teatrale. S-au jucat spectacole remarcabile (**Karamazovii** de Horia Lovinescu și Dan Micu, după Dostoievski — Teatrul „Nottara”; **Între etaje** de Dumitru Solomon — Studioul I.A.T.C.; **Turnul de fildeş** de Viktor Rozov — Teatrul de Comedie); altele, notabile (**Doamna din Dubuque** de Edward Albee; **Între etaje** de Dumitru Solomon — Teatrul Dramatic din Brașov; **Casa evantai** de Marin Sorescu — Teatrul de Stat din Oradea); s-au văzut și reprezentații mediocre (**Adam și Eva** de Peter Hacks — Teatrul German de Stat din Timișoara; **Matca** de Marin Sorescu — Teatrul Dramatic din Baia Mare; **Moartea accidentală a unui rebel** de Dario Fo — Teatrul Național din Tîrgu Mureș); și chiar un spectacol întristător de plat (**Exerciții de forță și de echilibru** de Ovidiu Genaru — Teatrul Dramatic Bacovia din Bacău).

S-a discutat, mai ales, „fața contemporană” a repertoriului, apreciindu-se lărgirea acestei noțiuni, uneori îngustată în chip dogmatic; s-au disociat aparențele actualității, forme conjuncturale perisabile, de o actualitate de esență, în consonanță cu problemele majore și aspirațiile fundamentale ale semenilor noștri. A fost salutată preponderența ideilor asupra factologiei, s-a impus varietatea structurilor stilistice în piesa originală, s-a apreciat răspunsul dramaturgilor noștri la probleme și teme ce preocupă stringent conștiința lumii, în acest sfârșit de veac. Conspectarea dramaturgiei străine — în poftida unei dezamăgiri generate de calitatea textelor respective — ne-a introdus în diversitatea unor zone geo-politice, aducându-ni-se mănturii interesante despre acele lumi: critica conformismelor sociale, a mecanismelor alienării, într-o societate ce dorește să-și păstreze tinerețea și rigoarea principiilor de funcționare (V. Rozov); atitudinea în fața morții, într-o cultură ce dă semne de îmbătrânire prin moda-

litatea punerii problemei (E. Albee); demascarea aparatului de reprimare într-o lume marcată de nepuțință și de

iresponsabilitate (Dario Fo); rediscutarea mitului genezei și a legendei păcatului originar, în lumina unor preocupări con-

Premiile

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL

● **KARAMAZOVII** de Horia Lovinescu și Dan Micu, după Dostoievski, Teatrul „Nottara“

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ OPTIUNE REPERTORIALĂ ÎN DOMENIUL DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

● **TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE**, pentru piesa Matca de Marin Sorescu

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ OPTIUNE REPERTORIALĂ DIN DOMENIUL DRAMATURGIEI STRĂINE CONTEMPORANE

● Nu se acordă.

● **PREMIUL PENTRU REGIE (ex-aequo)**

● **ION COJAR**, pentru realizarea spectacolului Între etaje de Dumitru Solomon la Studioul I.A.T.C. „I. L. Caragiale“

● **DAN MICU**, pentru realizarea spectacolului Karamazovii

PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE

● **DRAGOȘ GEORGESCU**, pentru decorurile și costumele spectacolului Karamazovii

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE A UNUI ROL MASCULIN (ex-aequo)

● **ION LUCIAN** (Sudakov, Turnul de fildeș de Viktor Rozov, Teatrul de Comedie)

● **CORNEL POPESCU** (Nebunul, Moartea accidentală a unui rebel de Dario Fo, Teatrul Național din Tirgu Mureș)

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE A UNUI ROL FEMININ (ex-aequo)

● **VICTORIA COCIAȘ-ȘERBAN** (Elizabeth, Cine sînt eu? (Doamna din Dubuque) de Edward Albee, Teatrul Dramatic din Brașov)

● **MAGDA CATONE** (Madam Trifoi, Între etaje de Dumitru Solomon, I.A.T.C.)

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE A UNUI ROL EPISODIC

● **COSTACHE BABII** (Teodorescu, Între etaje de Dumitru Solomon, Teatrul Dramatic din Brașov)

DIPLOMA REVISTEI „TEATRUL“

● **SERGIU SAVIN**, pentru regia spectacolului Casa evantai de Marin Sorescu, Teatrul de Stat din Oradea

DIPLOMA REVISTEI „ASTRA“

● **STELA POPESCU**, pentru realizarea personajului Valentina Dmitrievna din Turnul de fildeș

DIPLOMA REVISTEI „VATRA“

● **VASILE CONSTANTINESCU**, pentru realizarea personajului Moșul din Matca

DIPLOMA ASOCIAȚIEI OAMENILOR DE ARTĂ DIN INSTITUȚIILE TEATRALE ȘI MUZICALE

● **TEATRULUI DRAMATIC DIN BRAȘOV**, pentru prezentarea în festival a două premiere absolute

MENTIUNI

● **CONSUELA DARIE**, pentru realizarea personajului Iulia din Turnul de fildeș.

● **GĂBOR KAZINCZY**, pentru decorul spectacolului Adam și Eva de Peter Hacks, Teatrul German de Stat din Timișoara



Un grup de laureați ai Festivalului

temporane, ca libertate și necesitate, dialectica raporturilor dintre categoriile morale ale Binelui și Răului (Peter Hacks). Și aceste piese au generat fructuoase debateri privitoare la criteriile selecției și pledoarii pentru bun-gust și valoare, pentru o mai bună informare asupra „pieței” mondiale în materie de dramaturgie, și în primul rând pentru un repertoriu care să corespundă programului nostru ideologic și artistic.

Festivalul a evidențiat câteva dintre trăsăturile notorii și definitorii ale mișcării noastre teatrale, ce îi asigură faima și îi impun valoarea, în nu puține competiții mondiale. Un spectacol precum **Karamazovii** demonstrează în chip exemplar creativitatea viziunii regizorale, cultura și talentul actorilor, existența unei idei scenografice, reunite spre a reliefa sensurile actuale ale unei capodopere. Spirit de echipă, disponibilitate către joc, fantezie scenică, bucurie creatoare în comunicarea cu publicul au adus tinerii interpreți de la Studioul I.A.T.C., care, sub îndrumarea competentă a pedagogilor, au dat o nouă versiune scenică piesei **Între etaje**. Actorii au convins din nou prin strălucirea mijloacelor de expresie, arătându-ne că nu există discrepanțe între generații, că între vîrstnici și debutanți circulă același fluid al dăruirii, că nu există actori „de capitală” și actori „de provincie”. Dar, cum e și firesc, s-au văzut mai limpede și scăderile, neîmplinirile, s-au desenat clar tendințele negative în arta spectacolului. Cineva le-a sintetizat, numindu-le laconic „suficiența re-

giei”. Într-adevăr, au fost amendate regiile pleonastice, excesele de vizualizare și de metaforizare (**Matca** — teatrul din Baia Mare), gratuitatea unor efecte (**Casa evantai** — Teatrul de Stat din Oradea), spectaculosul în sine; s-a criticat inadecvarea unor lecturi scenice (**Moartea accidentală a unui rebel** — Teatrul Național din Tîrgu Mureș), transpunerile minate de vulgaritate (**Exerciții de forță...** — Teatrul Bacovia) sau „corectitudinea” unor mizanscene văduvite de idei.

Lucrările colocviului au avut ca punct de pornire referatele directorului teatrului-gazdă, regizorul Eugen Mercus, criticului și coordonatorului festivalului, Valentin Silvestru, și criticului Constantin Măciucă. Acestor puncte de vedere li s-a alăturat expunerea tovarăsei Tamara Dobrin, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste. A reieșit o bogată și multilaterală analiză critică a repertoriului și a orientărilor actuale în dramaturgie, s-au trasat linii de perspectivă pentru stagiunea viitoare.

Și, mai ales, au fost reafirmate idei care se află la baza activității noastre, a creatorilor de pe scenă și deopotrivă a criticii teatrale, idei fundamentale privind rigoarea criteriilor în alegerea și potențarea scenică a valorilor dramaturgiei originale și a celor din teatrul lumii. Astfel, Festivalul Brașovean și-a dovedit din nou — deși, de data aceasta, doar parțial — utilitatea și eficiența.

Mira IOSIF

IDEI LA RAMPA

■ V. MOGLESCU

Natura teatrului (III)

În susținerea ipotezei acelei unități funcționale virtuale pe care ne-o înfățișează componentele fenomenului teatral, logica aristotelică nu ne poate fi de folos, deoarece tinde spre izolarea uneia de cealaltă, ceea ce înseamnă că nu ne ajută la examinarea lui ca **totalitate istoricește constituită**. Or, în dobândirea unui concept care să-i „traducă”, **adecvat, esența**, o asemenea examinare este, gîndim noi, hotărîtoare. Pe bună dreptate, Georg Lukács afirma că teoria istoriei trebuie să fie întotdeauna și istoria teoriei. Tot astfel, teoria teatrului implică în mod necesar critica istoriei lui reale, precum și critica teoriei asupra istoriei lui reale; socotim evident că nu vom fi în stare a spune nimic edificator cu privire la natura proprie a acestei arte, dacă nu luăm în considerare caracteristicile principale ale genezei sale. Așa cum, potrivit observației lui Marx, renaște „în natura copilului din fiecare epocă propriul ei caracter în toată natura-lea sa”¹, nu credem să greșim afirmînd că în firea proprie a teatrului din fiecare epocă renaște, bineînțeles, de fiecare dată pe o altă treaptă, originea lui, în tot firescul ei. Însă natura acestei origini a fost, ca să spunem așa, „denaturată” de către tradiția aristotelică, care a luat drept moment de zămislire a artei teatrului nu începutul ei real, ci o treaptă înaltă a dezvoltării ei, aceea teoretizată de Aristotel în **Poetica**. Precizez „tradiție aristotelică”, deoarece, într-o măsură, postulatele ei diferă de cele ale lui Aristotel însuși, care deși acordă preeminență textului, este departe de a socoti că arta teatrului își are originea într-o structură poetică pe deplin elabo-

rată **a priori**. Dimpotrivă, el vede în textul dramatic mai degrabă un produs al unei tendințe firești a omului spre imitație. Deși nu ne-o afirmă explicit, ne lasă totuși să înțelegem destul de limpede că acea „imitație” a „unei acțiuni alese și întregi”², care este tragedia, nu-și are obirșia numai în reproducerea felului de a vorbi al celor pe care îi înfățișează, ci, dimpotrivă, provine din redarea întregului lor mod de comportare, pe care modul de exprimare verbală îl conține doar ca parte componentă. Faptul că, potrivit lui Aristotel, tragedia și epopeea cuprind aceleași elemente, a dus, la un moment dat, la concluzia că cea dintîi s-a născut din cea de-a doua. Dar o asemenea concluzie este numai parțial adevărată. Mai degrabă se poate afirma că ambele au fost zămislite pornind de la același nucleu, al trăirii miturilor, care nu înseamnă, în fond, altceva decît **reactualizarea** unor întîmplări fabuloase, înălțătoare, ale unor personaje făurite de imaginația populară. O astfel de reactualizare, desigur, nu se reduce la povestirea sau la recitarea acestor întîmplări, ci implică, în mod necesar, jucarea, înscenarea lor. Așa că, oricum am lua lucrurile, chiar dacă presupunem epopeea drept sursă a tragediei, geneza acesteia nu s-a putut produce decît prin intermediul jocului. Ceea ce, dealtfel, sugerează Aristotel însuși, cînd scrie: „**Invită dar din capul locului pe calea improvizărilor (ca și comedia, dealtminteri): una mulțumită îndrumătorilor corului de ditirambi, alta celor de cîntece licențioase, din cele ce, pînă în zilele noastre, mai stăruie prin multe cetăți, tragedia s-a desăvirșit puțin cîte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dez-**

¹ K. Marx-F. Engels, Despre artă și literatură, Editura pentru literatura politică, București, 1953, p. 28.

² Aristotel, Poetica, Editura Academiei R.P.R., București, 1965, p. 59.

văluit în ea, pînă cînd, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme”³.

Toate cercetările, istorice și de altă natură, au dus la concluzia că începuturile teatrului se leagă de procesul de transformare a unui rit colectiv, **dityrambos** (cîntec menit să producă un fel de extaz colectiv prin mișcări ritmice însoțite de aclamații și țipete rituale), într-un spectacol închinat lui Dionysos, care, tocmai din această pricină, a devenit, la vechii greci, și zeul teatrului. Apariția tragediei ca gen literar a fost consecința, și nu cauza acestui proces. Cel care a observat și descris, poate cu maximă precizie, substratul sincretic și ludic al genului sus-amintit, dînd astfel o puternică lovitură prejudecăților instaurate de tradiția aristotelică, a fost, desigur, Friedrich Nietzsche, în renumita sa **Origine a tragediei**. „În dityrambul dionisian — scrie el — omul este antrenat în exaltarea cea mai înaltă a facultăților sale simbolice”. ... „Dealtfel, esența naturii trebuie să se exprime simbolic; o lume nouă de simboluri este necesară, întreaga simbolică corporală, în sfîrșit; nu numai simbolică buzelor, a feței, a cuvîntului, ci chiar a tuturor atitudinilor și gesturilor dansului, ritmind mișcările tuturor membrilor”⁴.

Constatări sale și ale altora au fost un puternic imbold pentru un cerc tot mai larg de gînditori, care, în vremea din urmă, se preocupă de investigarea mentalităților arhaice; ceea ce, pentru cercetările privind nu numai originea, dar și natura teatrului, are o însemnătate decisivă. Îndeosebi este relevantă, sub acest raport, atenția ce trebuie dată împrejurării că această artă s-a născut și a fost stimulată să se dezvolte în ambianța creată de fenomenul social al sărbătorii, cum dealtfel sugera încă Ulrich von Willamowitz-Moellendorf, în definiția dată tragediei: „**crimei de sine stătător de legendă eroică, prelucrat poetic, în stil sublim, pentru a fi înfățișat ca parte integrantă a cultului public în sanctuarul lui Dionysos de un cor de cetățeni și de doi și trei actori**”⁵.

În determinarea nu numai a originii, dar și a naturii caracteristice a teatrului, avînd în vedere tocmai legătura lui intimă cu fenomenul sărbătorii, ni s-a părut deosebit de incitantă sinteza universitară efectuată de Jean Jacques

Wunenburger sub titlul **Sărbătoarea, jocul și sacralitatea**. Pe baza analizelor lui, sîntem în stare să înțelegem mai bine de ce, înainte de a fi o artă, teatrul a constituit un mod de cunoaștere și de comunicare — cu alte cuvinte un limbaj —, atotstăpînitor în societățile arhaice. După cum precizează Wunenburger, el poate fi mai bine studiat dacă îl privim în raport cu „**comportamentul intelectual adaptativ, aservit legilor coerenței logicii aristotelice și conceptelor abstracte**”, al cărui specific este „**de a conceptualiza fenomenele, a le re-prezenta, și deci a introduce o ruptură între obiect, fixat într-o exterioritate independentă, și subiectul care decupează asupra lui un semnificant psihic de o cu totul altă natură**”⁶.

În opoziție cu un atare comportament, limbajul preteatral are un caracter mitic, ceea ce înseamnă că „se prezintă mai întii ca o experiență primitivă pre-conceptuală a lucrurilor”⁷, mai precis ca activitate a gîndirii preconceptuale, de figurare a imaginii unui lucru sensibil și înlănțuire „a misterului său într-o fabulație”⁸. De aceea, „mitul este un fapt primitiv inseparabil de legile dramatizării spațio-temporale, de orice lectură trăită a lucrurilor”⁹. Această dramaturizare se efectuează, bineînțeles, prin intermediul jocului, care nu este altceva decît „reinvestirea realului prin conduita simbolică primitivă”¹⁰.

„Dacă noțiunea de simbol — precizează mai departe Wunenburger — amintește prin etimologia sa reunirea celor două părți ale unei tessere*, despărțite pentru a fi regăsite într-o bună zi în semn de prietenie, nimic nu poate să dea mai bine seama de această activitate — de legare a unor înțelesuri multiple, de unificare, grație imaginației, a calificărilor proteiforme — care este jocul, decît simbolul însuși”¹¹.

Legătura dintre joc și sărbătoare ni se înfățișează cît se poate de limpede, dacă ținem seama că aceasta din urmă, după cum afirmă Wunenburger, constituie o „**instituție originală însărcinată să ordoneze, să echilibreze și să facă compatibile aspirațiile ancorate în constituția senzitivo-originară a omului, cu existența**

⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, Jean-Pierre Delarge, Éditions universitaires, Paris, 1977, p. 35.

⁷ *Idem*, op. cit., p. 31.

⁸ *Ibidem*, op. cit., p. 32.

⁹ *Ibidem*, op. cit., p. 31.

¹⁰ *Ibidem*, op. cit., p. 35.

¹¹ *Ibidem*, op. cit., p. 36.

* *Tăbliță de metal sau de fildeș, servind drept bilet de intrare la teatru, drept buletin de vot, drept semn de recunoaștere.*

totală”¹². Ea „apare astfel ca un fenomen-limită excepțional, deopotrivă instituție socială legitimată în interiorul unui spațiu și unui timp și experiență colectivă de negare instituțională în care-și dau friu liber fantasmale individuale în căutarea a ceea ce transcende ordinea imanentă a societății”¹³. Ceea ce, desigur, își găsea o exemplificare în in-suși extazul dionisiac, care, după unii autori, semnifica o încercare de a depăși condiția umană prin contopirea cu forțele telurice, vitale și cosmice, și de aceea nu rareori lua aspectul unei adevărate „nebunii”, reprezentând astfel concomitent și o retrăire a acceselor de alienare mintală atribuite de mitologie chiar lui Dionysos, zeul celebrat.

Iată, deci, că unitatea funcțională virtuală înfățișată de componentele artei teatrale se datorează faptului că pornesc toate din aceeași unică matrice, a dramatizării mitice, spațiale și temporale, cu caracter festiv, în care versul, cîntecul, jocul, dansul, masca, alcătuiau un tot indestructibil cu semnificație simbolică globală. Cît privește natura acestei matrice, vedem limpede că ea este predominant irațională, ceea ce explică vehementa diatribă îndreptată împotriva ei de Platon și Tertulian, dar și încercarea de a o „recupera” **tale quale**, sub forma ei arhaică, de către seminarul I.T.I. Dar, așa cum tradiția aristotelică a greșit integrînd în conceptul atotcuprinzător al teatrului doar ceea ce decurgea — chiar în modul cel mai larg cu putință — din teoretizările lui Aristotel asupra tragediei grecești, tot astfel socotim cu neputință de susținut tendința unora dintre participanții la sus-numitul seminar, de a reduce — pornind de la Antonin Artaud — respectivul concept, la matricea fenomenului pe care îl desemnează. Mai precis, dacă omul și maimuța au, din punct de vedere biologic, multe trăsături asemănătoare, nu înseamnă nicidecum că pot fi reunite într-unul și același concept, între cele două specii existînd deosebiri caracteristice. La fel, nimic nu ne îndreptățește să contopim arta teatrului și matricea ei mitică-dramatică spațio-temporală, într-un concept unic, în ciuda trăsăturilor lor comune, deoarece și între ele există o diferență specifică. Ea ne este dată de împrejurarea că cea dintîi reprezintă, în raport cu cea de-a doua, simptomul unui fenomen denumit, cu un termen general, drept **inceput al demitizării**, și constînd din transformarea mitului în legendă prin golierea lui de semnificație religioasă. Dramatizarea mitică spațio-temporală, irațională prin natura sa, începe astfel să sufere influența „**comportamentului intelectual adaptativ**, aser-

vit legilor coerenței” și „**conceptelor abstracte**”, așadar devine obiectul unui proces de raționalizare. Pe bună dreptate, Theodor W. Adorno observa, la un moment dat, că „**ideea potrivit căreia arta a rupt-o cu religia numai în faza tîrzie a iluminismului și secularizării este greșită. Deopotrivă religia obiectivizată și arta sint foarte de timpuriu în egală măsură produsul disoluției unității arhaice dintre imagine și concept. De cînd ambele sfere au fost determinate, relația dintre ele a fost una de tensiune**”¹⁴. Idee confirmată, în ceea ce ne privește, de faptul îndeobște cunoscut că Euripide, de pildă, a fost influențat în concepția sa despre divinitate de critica lui Xenofan, care, la rîndul lui, își îndreaptă atacurile împotriva zeităților înfățișate de Homer, contestîndu-le totodată veridicitatea.

Teoria lui Aristotel privind principiile de care trebuie să se slujească oratorul și, deopotrivă, autorul dramatic în elaborarea acțiunii operei sale nu semnifică altceva decît conștientizarea felului în care, devenind teatru, matricea mitico-dramatică a fost transformată și, în ciuda naturii ei iraționale, a dobîndit o structură pe cît posibil adecvată „**comportamentului intelectual adaptativ**” și discursului logic. Iar primul, poate cel mai radical simptom al acestei transformări a fost, desigur, nu apariția textului dramatic cult — treaptă foarte înaltă în dezvoltarea artei teatrale —, ci pur și simplu **delimitarea spațiului de joc**, așadar separarea actorilor de spectatori, a celor care reactualizează, prin trăire, evenimentele fabuloase create de imaginația populară, de cei care **doar le contemplă**. Ceea ce, firește, corespunde, cum am văzut, unei cerințe fundamentale a „**comportamentului intelectual adaptativ**”, aceea de a „**re-prezenta**” fenomenele „**și deci a introduce o ruptură între obiect, fixat într-o exterioritate independentă, și subiectul care decupează asupra lui un semnificant psihic de o cu totul altă natură**”.

Tezele conexe ale lui Aristotel, vizînd deopotrivă tragedia ca imitație a unei acțiuni și purificarea săvîrșită de ea, datorită milei și fricii pe care le stîrnește în sufletele privitorilor, semnifică, în ultimă instanță, teoretizarea **depersonalizării** sau, mai bine zis, a **impersonalizării** trăirii mitice ancestrale, spațio-temporale, transformării ei într-o „**exterioritate independentă de subiect**”, și prefacerii ei într-o „**ogîndă**”, într-un

¹² *Ibidem*, op. cit., p. 11.

¹³ *Ibidem*, op. cit., p. 11.

¹⁴ *Theodor W. Adorno*, Theses upon art and religion to-day, in *Gesammelte Schriften*, band II, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, p. 648.

obiect de contemplație, la care spectatorul participă **numai într-un mod ideal**. Așadar, prin **catharsis**, prin purificare, Stagiritul înțelegea, credem, eliberarea tocmai de iraționalul implicat în acțiunea reprezentată, mai precis decuparea în raport cu ea, de către subiectul-spectator, a unui semnificant psihic de cu totul altă natură decât acela la care ar fi recurs dacă ar fi fost personal angajat în ea.

De aici provine prima și, după Sartre, poate cea mai însemnată trăsătură specifică a teatrului. „Astfel — scrie el — **chiar de la origine, sensul însuși al teatrului îmi pare a fi de a prezenta lumea omenească cu o distanță absolută, cu o distanță de netrecut, distanța care mă desparte de scenă; și actorul este o distanță, în așa fel încît pot să-l văd, dar în același timp n-aș putea niciodată nici să-l ating și nici să acționez asupra lui**“¹⁵. Și, în ciuda multiplexelor prefaceri suferite de arta teatrului, această distanță a continuat să rămînă în așa măsură, pînă în vremea din urmă, diferența ei specifică, încît Brecht — teoreticianul eliberării spectatorului de sub vraja acțiunii scenice —, criticînd catharsis-ul aristotelic, pentru urmele de gîndire magică pe care le conține, nu sesizează cît de mult datorează, sub specie istorică, propriul său concept de **Verfremdungseffekt** (efectul de distanțare), gîndirii aristotelice. Bineînțeles, mi se va răspunde că mai ales în ultimul timp au proliferat tendințele de a aduce fie pe spectatori în mijlocul acțiunii scenice, fie, dimpotrivă, acțiunea, printre spectatori. Dar astfel de tentative, socotesc, sînt, în bună parte, artificiale, deoarece, prin ele, publicul nu și-a pierdut atitudinea de pură contemplație și nu a fost cîtuși de puțin determinat să participe la acțiunea reprezentată. Cît privește acele înscenări cu caracter aleatoriu, denumite **happenings**, desfășurate într-un spațiu deschis și într-un timp și cu acțiune variabile — definite de Richard Kostelanetz în lucrarea sa **The Theatre of Mixed Means** („Teatrul modalităților interferate“) drept activitatea teatrală cea mai liberală, conștient în „**orice situație cînd cineva reprezintă ceva pentru altcineva, fără să se sinchisească, fie că spectatorii doresc sau nu să constituie un public**“¹⁶ —, ele nu sînt altceva decât încercări, premeditate intelectual, de a reinvia, într-o formă modernă (cît de durabilă, rămîne încă de văzut), matricea dramatică, spațio-temporală, ancestrală, deși, cum se poate constata, nu numai din citatul de mai sus, nici în cazul lor nu dispăre cu totul **dis-**

tanța psihologică dintre actori și asistență și **atitudinea pur contemplativă** a acesteia.

Orice istorie consemnează drept început al artei teatrale culte nu momentul în care Thespis, legendarul ei întemeietor, a desprins din rîndurile corului un actor — protagonistul —, ci acela în care Eschil i-a adăugat un al doilea: deuteragonistul. Astfel apare **dialogul**, care, prin el însuși, implică o restructurare a mitului potrivit cerințelor comportamentului intelectual adaptativ și gîndirii logice, conceptuale, deoarece inițial era o formă a schimbului de opinii prin care căutau adevărul încă filozofii epocii presocratice. Să nu uităm că **dialog** înseamnă convorbire și a dus la verbul **dialoge** — a discuta — rădăcina termenului de **dialectică**, care, la vechii elini, desemna arta de a discuta.

Cu toate variantele, extrem de numeroase, sub care s-a prezentat, de-a lungul vremurilor, acțiunea dramatică, o constantă s-a păstrat în structura ei, din vechime și pînă în zilele noastre: desfășurarea evenimentelor, imaginate a fi reprezentate, în trei timpi principali: **expoziția, nodul și deznodămîntul**, sau, în alți termeni, dacă avem în vedere potențialul energetic sufletesc urmînd a fi pus în valoare prin joc, în: **temă, contra-temă și supratemă**. O lectură atentă ne va face să-i descoperim într-o formă voalată, mascată, chiar și în piesele concepute după formulele cele mai puțin tradiționale, cum ar fi, spre exemplu, creațiile expresioniste, brechtiene sau ale dramaturgiei absurdului. Este o consecință a modelului teatral instaurat în cultura europeană de către tradiția inaugurată prin tragedia greacă, și nu a putut fi înlăturată cu totul niciodată, chiar dacă unii, ca Brecht, de pildă, au încercat s-o estompeze, făcînd apel la alte tradiții, cum ar fi cea chineză. Ea provine tocmai din ordonarea trăirilor imaginare intrinseci dramatizării mitice, spațio-temporale, ancestrale, potrivit unui tipar oferit din afară de gîndirea logică, în speță, de disputa intelectuală care — sub denumirea de **dialectică** — se desfășura și ea în trei timpi: teza — antiteza (sau teza opusă) — sinteza (ceea ce rezultă din confruntarea primelor două). O triadă asemănătoare poate fi identificată în schema cea mai generală a silogismului, alcătuit și el din trei termeni: premisa, termenul mediu și concluzia. Ceea ce este de natură să dea dreptate lui Vito Pandolfi cînd afirmă că apariția tragediei „**corespunde căutărilor filozofice contemporane și profundelor transformări politice în curs**“¹⁷. Așa că introducerea

¹⁵ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1973, p. 28.

¹⁶ Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, The Dial Press inc., New York, 1968, p. 7.

¹⁷ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. I., Editura Meridiane, București, 1971, p. 28.

celui de-al treilea actor n-a putut interveni decât ca o cerință stringentă, implacabilă, impusă tocmai de un astfel de mod de ordonare.

Este, desigur, evident, că trăirea mitică astfel organizată nu va semăna cîtuși de puțin cu un raționament, și mai puțin cu o dispută intelectuală. Dacă ar fi să i se aplice — bineînțeles, cu titlu **pur analogic** — o schemă conceptuală, cea mai potrivită ar fi asemănarea acțiunii dramatice cu un paralelogram al forțelor diferite și opuse — reprezentate de doi vectori — care, însumate, duc la o rezultantă, diferită, calitativ, de fiecare dintre ele. Dar ar fi greșit să se creadă că o organizare a materialului produs de imaginație, potrivit unui model premeditat intelectual, **poate absorbi întreaga substanță existențială a mitului**. Dimpotrivă, această substanță trece dincolo de limitele impuse de respectiva organizare, chiar și pentru simplul motiv că textul dramatic rezultat din ea **este la rîndul lui numai o matrice, a cărei împlinire nu se poate înfăptui decât prin joc**. Dealtfel, întregul sens al vastei experiențe brechtiene poate fi identificat și ca o temerară strădanie de a demonstra tocmai caracterul prin excelență aleatoriu al partiturii dramatice și puțința de a o investi oricînd cu altă semnificație decât cea originală; ceea ce, în cazul unui discurs pur logic, bazat exclusiv pe reprezentarea noțională a lucrurilor, ar fi cu totul de neconceput. Dar chiar dacă o considerăm în autonomia sa literară — bineînțeles, cînd este justificată de o valoare artistică intrinsecă, susceptibilă a oferi delectare și cu prilejul simplei lecturi —, drama tot nu poate fi asimilată cu un astfel de discurs. Fiind creație poetică, ea continuă să păstreze, **din** matricea mitică ancestrală, o ordine a vorbirii în care cuvintele sînt combinate potrivit unei logici nu numai raționale, ci și afective, pentru a comunica, așadar, nu numai gînduri, ci și sentimente și dorințe — care, după cum se știe, nu întotdeauna și nu cu ușu-

rință se supun celor dintii. Încă Aristotel, cu tot raționalismul său **à outrance**, recunoștea că „legile coerenței” nu pot absorbi în întregime sfera poeticului. „**Dacă totuși cineva — scrie el — încearcă și izbutește să dea acțiunii un aspect plauzibil, absurdul trebuie și el luat de bun; e doar evident că amănuntele iraționale povestite în Odiseea în legătură cu debarcarea eroului ar fi părut inacceptabile tratate de un poet prost; mulțumită altor alte daruri, Homer izbutește totuși să le ascundă, făcînd plăcut pînă și absurdul**”.¹⁸

Sîntem, așadar, în situația de a schița o propunere de răspuns la întrebarea pusă în prima parte a acestei sumare încercări: este teatrul o expresie a raționalului, sau a iraționalului uman?

În măsura în care porcede din dramatizarea mitică, spațio-temporală, ancestrală, el are un caracter irațional. Dar, în măsura în care constituie o formă modificată a acestei matrice — prin delimitarea spațiului de joc și ordonarea trăirilor imaginare potrivit cerințelor impuse de gîndirea logică conceptuală —, el are un caracter rațional. Prin urmare, se poate afirma că este deopotrivă rațional și irațional, proporția dintre cele două perspective depinzînd de structura fiecărui talent în parte.

Pentru a fi însă cît mai riguroși în formularea noastră, ar trebui să spunem că, fiind situat la limita dintre rațional și irațional — acolo unde primul se convertește în cel de-al doilea, și vice-versa — teatrul nu aparține, de fapt, nici unuia și nici celui alt, ci constituie un mod de expresie, socotim noi, **trans-rațional**, ceea ce înseamnă că trece dincolo de sfera raționalului pentru a cuprinde zone ale existenței umane unde legile coerenței nu pot încă pătrunde.

Despre această chestiune, însă, vom stăruii pe larg, cu alt prilej.

¹⁸ *Ibidem*, op. cit., p. 90.



Premiile A.T.M. pe anul 1981

acordate de Biroul secției de critică teatrală

PREMIUL PENTRU SPECTACOL

- **WOYZEK** de Georg Büchner, Teatrul Giulești
- **NIȘTE ȚĂRANI**, după romanul lui Dinu Săraru, Teatrul Mic

PREMIUL PENTRU REGIE

- **SILVIU PURCĂRETE**, pentru spectacolele Hecuba de Euripide, Teatrul Dramatic din Constanța, și Diavolul și bunul Dumnezeu de J. P. Sartre, Teatrul Mic

PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE

- **ADRIANA LEONESCU**, de la Teatrul Mic, pentru întreaga activitate în domeniul artei scenografice
- **EMILIA JIVANOV**, pentru spectacolul Studiul osteologic... de D. R. Popescu, Teatrul Național din Timișoara
- **DRAGOȘ GEORGESCU**, pentru spectacolul Karamazovii, după Dostoievski, Teatrul „Nottara“

PREMIUL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL MASCULIN

- **ION LUCIAN**, de la Teatrul de Comedie, pentru întreaga activitate artistică în domeniul artei interpretative
- **DAN CONDURACHE**, pentru rolul Goetz din spectacolul Diavolul și bunul Dumnezeu, Teatrul Mic
- **CONSTANTIN BĂLTĂREȚU**, pentru rolul Locatarul din spectacolul Există nervi de Marin Sorescu, Teatrul de Comedie
- **LUCIAN IANCU**, pentru rolul Tatăl din spectacolul Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu, Teatrul Dramatic din Constanța

PREMIUL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL FEMININ

- **ILEANA PLOSCARU**, de la Teatrul Dramatic din Constanța, pentru întreaga activitate în domeniul artei interpretative
- **TAMARA BUCIUCEANU**, pentru rolul Chirița din spectacolul Chirița în provincie de Vasile Alecsandri, Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași
- **MARIANA MIHUȚ**, pentru rolul Maria din spectacolul Mormântul călărețului avar de D. R. Popescu, Teatrul „Bulandra“
- **VIRGINIA ITTA MARCU**, pentru rolul Irina din spectacolul Matca de Marin Sorescu, Teatrul Dramatic din Brașov

PREMIUL PENTRU CRITICĂ ȘI TEATROLOGIE

- **ILEANA BERLOGEA**, pentru cronicile, articolele și studiile publicate în țară și peste hotare în anul 1981
- **ION TOBOȘARU**, pentru volumul Introducere în estetica teatrului contemporan, editat de A.T.M., 1981, și pentru articolele și studiile publicate în anul 1981
- **VIRGIL MUNTEANU**, pentru volumul Semnale, Editura Dacia, 1981, și pentru cronicile publicate în revista „Teatrul“

PREMIUL PENTRU DEBUT

- **VICTOR IOAN FRUNZĂ**, pentru regia spectacolului Dragonul de Evgheni Svarț, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

Semnal

Cunoașteți

vreun

autor local?

VIRGIL MUNTEANU

Nu de mult, stînd de vorbă cu un director de teatru dintr-un oraș mai îndepărtat, mi-a fost dat să reîntîlnesc o idee, care, nu o dată, m-a pus pe gînduri. Vorbeam despre repertoriul teatrului. După cum se știe, străbatem perioada în care se definitivează proiectele de repertoriu. Așadar, despre repertoriu. Deschidem, spușnea directorul, cu o piesă nouă de Everac. Bun. Avem în vedere o piesă mai veche a lui Paul Cornel Chitic. Bun. Pe urmă, Caragiale și Mușatescu. Bun. Ne-am gîndit la o piesă de Shakespeare. Bun. Mai avem prevăzute noi piese de Arbuzov și Dario Fo. Bun. În sfîrșit, o piesă cu titlul deocamdată nefixat, de un autor local. Cum adică „autor local“? — întreb eu. Uite așa, local, de-al nostru, îmi răspunde, senin, directorul. Bine, zic eu, dar de ce-i spui autor local? Piesa dumisale se referă la ceva specific locului? Tematic, are un interes restrîns la limitele județului? Da' de unde, îmi răspunde directorul, la fel de senin, e antirăzboinică, acțiunea se petrece undeva, în Pacific, pe un portavion... Să nu lungesc vorba. Ne-am învățat așa, în jurul cozi, vreme de un ceas. Directorul o ținea morțiș, că el vrea să lanseze un autor local, eu o țineam una și bună, că așa

ceva nu există. Cum să nu existe? — îmi replică directorul. Și, pe dată, mi-a înșirat o listă de vreo cincisprezece teatre din toată țara care joacă „autori locali“. Nu sînt locali, susțineam eu, sînt autori, pur și simplu. Poeți locali, romancieri locali, dramaturgi locali, așa ceva nu există. Există autorități locale, există resurse locale, există anestezie locală, dar autori locali nu există. Ba există, îi dădea înainte directorul, cutăruia i se mai joacă piesa și altundeva decît în orașul lui? Bine, ziceam eu, dacă unii sînt autori locali, ceilalți autori ce sînt? Autori republicani, sau ce? Cine îi împarte, și pe ce criterii? Păi, e simplu, zicea directorul, dacă autorul nu e din București, ci din alt oraș, și e jucat acolo, la el, e autor local. Dar dacă e dintr-un oraș și e jucat în alt oraș, numai și numai într-un singur alt oraș, ce e, întrebam eu, autor local? Există cazuri? Există. Atunci? Și tot așa, fără argumente, cu exemple care mai de care mai șubrede, ne-am ciondănit serios. Păcatul era că toată discuția noastră avea loc în afara oricărei baze teoretice. Oricît am căuta în teoria literaturii, în istoria literaturii, în estetică, vreo idee privitoare la împărțirea mai

înainte pomenită, nu vom găsi. Și pe bună dreptate. Cine l-a numit vreodată pe Mircea Radu Iacoban „autor local“? Și doar își scrie piesele la Iași. Dumitru Radu Popescu și-a elaborat numeroasele piese de pînă acum la Cluj-Napoca. A spus cineva, vreodată, „dramaturgul local“ D.R.P.? Să mergem mai departe. Lucian Blaga a fost un poet local? Sau George Bacovia? Sau Mihai Codreanu?

Pe urmă, dacă unui dramaturg oarecare din București i se joacă o singură piesă, la un teatru din București, ce este el altceva decît un autor local, după împărțirea artificială pe care o punem în discuție?

Și dacă există, cumva, autori locali, atunci există și actori locali, regizori locali, scenografi locali? Nu, categoric nu, așa ceva nu există. Există doar piese bune sau proaste, dramaturgi talentați sau lipsiți de talent. Abia de aici, de la acest simplu, elementar, criteriu — simplu, elementar, totuși criteriu —, discuția poate începe.

De ce am spus toate astea? Pentru că undeva, la o întîlnire a breslei, cineva a propus o reuniune de lucru a autorilor dramatici locali. Sînt tare curios să văd și eu lista celor invitați. Atît. Lista.



TRIENALA DE SCENOGRAFIE '82

Colocviul
creatorilor
și
realizatorilor
spațiului
și
ambianței
de
spectacol



Aflată la a VI-a ediție, trienala de scenografie 1982 și-a desfășurat lucrările între 5 și 14 aprilie, impunându-se ca o manifestare deosebit de ambițioasă, în privința mijloacelor și scopurilor sale. Organizatorii: Uniunea artiștilor plastici, Uniunea arhitecților, Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, Asociația cineaștilor, Uniunea sindicatelor din învățământ, știință și cultură, Centrul român O.I.S.T.T., Teatrul Mic și Oficiul de expoziții — reuniți sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste — s-au străduit să dea amploare de eveniment acestei acțiuni, mai modestă la trecutele ediții, reușind să atragă într-un dialog viu oameni de diverse profesii, dar cu toții interesați de propășirea artei scenografice, a artei spectacolului, a teatrului românesc în general.

A încerca o inventariere a problemelor abordate este o întreprindere dificilă și oarecum riscantă, deoarece — de la început trebuie să o spunem — organizarea unei asemenea activități, ce s-a dorit complexă și completă, a înregistrat pe parcurs unele neîmpliniri în privința orientării referatelor și discuțiilor pe teme și direcții clare. Dacă un anumit eclecticism, o anume lipsă de ordine, au acorodat manifestării, uneori, farmecul unui simpozion, ele au făcut dificilă desprinderea unor concluzii ferme. Nu e mai puțin adevărat că acest colocviu rămâne interesant prin varietatea problemelor și temelor abordate, probleme și teme care aparțin acestei arte și prezentului ei.

În cadrul manifestărilor și în ceea ce a ținut, propriu-zis, de problemele artei scenografice, se profilează trei zone de interes: una mai teoretică, privind scenografia ca organizare expresivă a spațiului scenic și ca element al imaginii de film; a doua, referitoare la tehnica, aparatura și materialele utilizabile în scenă; în fine, cea de-a treia, arhitectura spațiului de spectacol. Corelativ, dar nu mai puțin interesant, a fost și simpozionul pe tema afișului publicitar, de spectacol; corelativ, pentru că afișul nu cade, neapărat, în sarcina scenografului.

*

Artă complexă și complementară, scenografia a fost examinată de către vorbitori mai cu seamă în relațiile sale de inter-determinare nu numai cu celelalte componente ale spectacolului, dar și cu artele ambientale, cum ar fi arhitectura, chiar urbanistica. Nu s-a urmărit o definire a scenografiei, ci mai mult o descriere a fenomenului, descriere, la rîndul

ei, incompletă, fie din lipsa unui plan al desfășurării comunicărilor, fie dintr-o reală imposibilitate de a lega planul conceptelor de imaginile scenice, care cu greu pot fi evocate, căci, se știe, limbajul conceptual și cel iconografic nu sînt congruente. Funcțional, expresiv și simbolic, un decor este în legătură indestructibilă cu un anumit text, el colaborînd la reprezentarea acestuia într-un anumit context stilistic. Acest context stilistic, în care scenografia s-a definit ca un element integrator al ideilor spectacolului, cunoscut, sub denumirea de „reteatralizare“, precum și cîteva pertinente observații asupra conceptului de funcționalitate a scenografiei contemporane au fost supuse atenției participanților la colochiu de către Ion Cazaban, cercetător la Institutul de istoria artei.

Desigur, există, azi, un unanim acord asupra ideii că decorul, în teatru, nu poate trăi prin el însuși, ci supus concepției comune a colectivului de realizatori. Era de dorit ca la colochiu să putem urmări cîteva evocări ale unor experiențe de colaborare fericită între regizor și scenograf, cum sînt, de pildă, în practica spectacolului contemporan, Liviu Ciulei și Paul Bortnovski. Despre această relație s-a amintit, e drept, dar nu îndeajuns. Scenografa Adriana Leonescu, referindu-se la experiențe proprii, a arătat că un text poate fi montat regional-scenografic în forme expresive varii, în urma unor sugestii noi, primite printr-o nouă colaborare. În acest sens, Dinu Cernescu a pledat, la rîndul-i, pentru un decor deschis oricăror noi sugestii — reamintind, în context, butada lui Cocteau, anume: un decor căruia nu i se mai pot aduce îmbunătățiri e un decor prost. E locul să amintim că scenografia ca arhitectură plastică a spațiului scenic este analogă — pe alt plan, firește — cu compoziția unui tablou. Aceasta, ca și compoziția, poate fi perfectă, deși exterioară subiectului. Prin urmare, va fi lipsită de expresivitate, de atmosferă. Asemenea lucruri se pot întîmpla cînd scenografia este concepută în sine, dincolo de valențele plastice ale textului. Pentru o scenografie purtătoare de semnificații ale itinerarului dramatic pe care se dezvoltă și se dezvăluie caracterele, prin actori, au pledat în cuvîntul lor Ion Cazaban, regizorul Dinu Cernescu, arhitectul scenograf Traian Nițescu. Ultimul a încercat să dea scenografiei o definiție personală, numind-o, memorabil, „un univers plastic din care pot lua naștere clipe de viață“.

E de la sine înțeles că, azi, scenografia nu mai aderă la decorul ilustrativ, nici la cel excesiv stilizat; și unul și celălalt sînt din ce în ce mai rar întîlnite pe sce-

nele noastre. Totuși, cînd scriitorul Dinu Săraru, invocînd drept argument exigențele rentabilizării teatrului, a sugerat oportunitatea unei scenografii, inspirate din estetica „teatrului sărac“, a întîmpinat rezerve, scenografia argumentînd că arta teatrului ar avea de pierdut de pe urma sărăcirii ei plastice. Actorul și lumina (ultima presupune ea însăși cheltuire de energie) nu pot suplini expresivitatea plastică, pe care o poate asigura spectacolului doar scenografia — aceasta fiind singurul dintre elementele artei teatrale care supraviețuiește iluziei de o seară, și care, după părerea unor vorbitori, evident și aceasta exagerată, poate exprima și singur principalele semnificații ale textului.

Cîteva idei despre scenografia înțeleasă ca un cîmp de semne ce pot și trebuie să vizeze subtextualul, cit și despre caracterul lor remanent, nu numai fizic, dar și în memoria spectatorului, au fost expuse elegant și convingător de criticul Constantin Măciucă. Tot în acest sens a vorbit și Adina Darian, critic de film, care, referindu-se la cinematograful, a citat observația lui Jean Renoir, că mulți regizori lipsiți de talent au făcut filme bune datorită scenografului. Despre scenografie ca imagine încărcată de sensuri s-a pronunțat și Paul Cornel Chitic, dar contribuția lui a fost marcată de unele supralicitări în privința importanței reale a acestei arte, considerînd că și actorul poate fi element scenografic sau, invers, că un element de scenografie poate deveni personaj. Aceste supralicitări au fost amendate de criticii plastici Dan Grigorescu și Octavian Barbosa, dar remarci asemănătoare au mai putut fi auzite și cu prilejul analizei unor filme realizate de cîțiva tineri regizori și scenografi, despre care vom discuta în continuare. Este, desigur, vorba de un mod animist și poetic-figurat de a înțelege această artă, mod care nu are a face nici cu natura ei, și nici cu obiectivitatea conștiinței teoretice și critice. Nu putem spune despre un obiect scenografic că este sau că devine un personaj, chiar dacă acesta ar fi purtător al sensului actului dramatic și al interesului nostru de spectatori — așa cum nu se spune, și nu s-a spus vreodată, despre **Vadra răpită** de Tassoni sau despre **Douăsprezece scaune** de Ilf și Petrov, că aceste obiecte ar fi personaje, chiar dacă în jurul lor se țese acțiunea sus-numitelor scrieri.

Să mai amintim, în încheierea acestei scurte dări de seamă despre prima secțiune a lucrărilor, că nu a fost uitat nici costumele, ca important element scenografic, și nici chiar elemente aparent mai puțin importante, cum sînt grima, masca și peruca: cum spunea un arhitect american, pe Zeu îl aflăm în detaliile lucră-

rii omului. Astfel, Hortensia Georgescu a vorbit despre obligația scenografului de a fi un bun istoric, încît să poată reinvia prin costum o epocă, și, de asemenea, un bun psiholog, știut fiind că o îmbrăcăminte poate deveni expresivă pentru caracterul omului, mai mult, prin cromatica însăși a costumelor se pot pune în valoare ideile unui spectacol. Adina Nanu a arătat că un creator de măști și un grimeur nu pot fi străini de tehnicile pictorului și sculptorului.

Precum vedem, în genere, s-au enunțat problemele principale ale scenografiei; ele nu au fost, însă, îndeajuns adîncite, astfel că unele critici făcute în timpul colochiului au sunat cu îndreptățire. Era de dorit — a semnalat Paul Cornel Chitic — să se vorbească și despre scenografia teatrului de marionete și păpuși, alături de aceea din teatrul dramatic. De asemenea, ar fi fost interesant să se stabilească diferențieri necesare între scenografia de teatru și aceea de film. Nu mai puțin, vorbitorul a accentuat asupra lipsei unor comunicări cu privire la practica scenografiei, în raport cu tipurile de scenă istoricește constituite.

★

Mai orientate, mai vii încă și parcă mai substanțiale (poate pentru faptul că au fost legate de obiect) au fost discuțiile pe marginea unor spectacole vizionate cu acest prilej, discuții conduse de criticul Valentin Silvestru. Unii dintre creatorii spectacolelor **Karamazovii**, **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă**, **Tyl Ulen-spiegel**, respectiv regizorul Dan Micu, scenograful Dragoș Georgescu și Mihai Mădescu, au produs „mărturisiri de creație”, reluînd și adîncind idei privitoare la relația dintre actor și spațiul scenografic, dintre regizor și scenograf. S-a arătat că normativele economic-administrative nu trebuie să obnubileze actul artistic, acesta avînd la rîndul său o rentabilitate de ordin spiritual, tocmai prin înfrurirea conștiinței publicului larg. Ca atare, nu poate fi vorba de un teatru sărac, ci de unul auster, știut fiind că nici scenografiile fastuoase, nici cele foarte sărace, nu sînt expresive în sine, a spus criticul Valentin Silvestru, în cuvîntul său de încheiere; iar în ce privește colaborarea dintre regizor și scenograf, tot domnia-sa a lansat formula viziunii regizoral-scenografice, în sensul că nu poate fi vorba de o conveniență sau de un acord între regizor și scenograf, ci de o unitate a viziunii.

★

Tot în cadrul colochiului, s-au proiectat și patru filme semnate de tineri debutanți, absolvenți ai I.A.T.C.: **Tema 13: Bătrîneța**

de Cornel Diaconu, **Cartea privirilor** de Horia Constantin, **Clipele dinaintea singurătății** de Constatin Păun și **Mobilă stil** de Dan Marcoci. Toate au fost filme lucrute cu inteligență, dar cu mai puțină intuiție a ritmului desfășurării evenimentului real. Au existat unele scene „întîrziate”, nu vom folosi termenul „trenante”, e vorba numai de examinarea prea îndelungată de către obiectiv a spațiului plastic, nu întotdeauna motivată. Au existat și repetări, știm, din dorința realizatorilor de a ne inculca ideea unui spațiu semnificativ, obsedat, dar acest lucru trebuie făcut fără să se simtă că vrei cu tot dinadinsul efectul pe care îl scontezi. Cînd se va înțelege, cel puțin în artă, că efectul este urmare a cauzei doar considerat strict metodologic, altfel, el e simultan cauzei? Acel de la sine înțeles trebuie să apară fără să-l urmărim. Dar, poate că firescul este lucrul cel mai greu de atins în artă.

Interesul filmelor s-a datorat faptului că obiectele au jucat, vizual, un mai mare rol decît actorii, desigur, nu pînă a deveni personaje, cum s-a spus, dar fiind îndeajuns de grăitoare prin semnificațiile morale și încărcătura afectivă pe care le înglobau, prin rostul lor în desfășurarea imaginilor și în economia acțiunii.

Discuțiile care au urmat, conduse de către Ecaterina Oproiu, au arătat atît meritele, cît și scăderile cineaștilor, aceștia fiind, la rîndu-le, invitați să-și expună părerile despre propriile producții. Atît filmele cît și discuțiile au avut darul de a arunca asupra artei scenografice noi lumini. E cert, scenografia pătrunde astăzi, mai ales în film, în prim-planul percepției, imaginea semnificînd în sfera psihologică, etică, filosofică, prin ea însăși, fără actor, sau cu un actor redus la a fi element al imaginii. Dar chiar limitat la rolul de martor ocular, ca și spectatorul — se poate și astfel —, actorul nu încetează de a fi personaj, căci nici un obiect nu poate vorbi fără comentariul său mut. Obiectele sînt simboluri dramatice, atîta vreme cît vorbesc despre noi, și vorbesc atîta vreme cît putem noi vorbi prin ele.

★

Al doilea centru de interes l-au constituit, în cadrul colochiului, lucrările secțiunii de tehnică și aparatură de spectacol. Conducerea lucrărilor a avut-o arhitectul Traian Nițescu. Au fost susținute trei comunicări. Romulus Feneș, scenograf la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, a împărtășit colegilor săi unele rezultate tehnice la care s-a ajuns la teatrul tîrgumureșean, și, de asemenea, a lansat

cîteva propuneri demne de interes. În primul rînd, să notăm ideea că un decor convenabil din punct de vedere economic rezultă din sinteza artistică (eliminarea detaliilor ne semnificative), din policalificarea personalului tehnic, din folosirea materialelor ieftine, dar înzestrate cu expresivitate plastică. Tot lui Feneș îi aparține propunerea ca Ministerul Industriei Ușoare și Ministerul Economiei Forestiere și al Materialelor de Construcție să pună la dispoziția teatrelor materiale rezultate din deșeurii. O altă propunere prețioasă a fost aceea de a se crea stații-pilot, care să transfere, de la un teatru la altul, utilajele și materialele necesare. Arhitectul scenograf Petre Pădureț a arătat participărilor două mostre de materiale de decor, excelente calitativ, ușoare și destul de ieftine, care pot înlocui cu succes lemnul; e vorba de o bucată de carton impregnat cu substanțe ignifuge și de o bucată de poliester expandat, folosit, de altfel, la noi, în industrie și în construcții.

O dare de seamă a activității de proiectare și execuție a instalațiilor și materialelor de scenă care intră în dotarea teatrelor noastre a prezentat Emanuel Nîchita, inginer-șef al I.S. „Decorativa”.

La sfîrșitul discuțiilor, Traian Nițescu a arătat că activitatea Centrului de cercetare în domeniul scenografiei, înființat, pe lângă Teatrul Național, în decembrie 1977, trebuie revigorată, și la fel și aceea a Centrului de documentare de pe lângă B.C.S. De asemenea, se arată necesar și un buletin de informare asupra ultimelor descoperiri în domeniul tehnicii și materialelor de scenă.

★

Al treilea și ultimul centru de interes al colocviului l-au constituit lucrările secțiunii de arhitectură a spațiului de spectacol. Conducerea lucrărilor a fost asigurată de arhitectul Cezar Lăzărescu, profesor universitar la Institutul de arhitectură, și de Paul Bortnovschi, arhitect-scenograf la Teatrul Național.

Comunicările și discuțiile s-au centrat pe posibilitățile creării spațiului de spectacol conform unei teatralități moderne, artiluzioniste.

S-a preconizat proiectarea unor scene cît mai mobile cu puțință și a unor spații teatrale funcționale, utilizîndu-se pentru aceasta în special gradene, precum și alte tipuri de practicabile nepretențioase. Unii vorbitori (Paul Bortnovschi, Traian Nițescu) au cerut o arhitectură a spațiului teatral atît de neutră încît să permită orice viziune regizorală (hangare, spații publice etc.), desigur, toate aceste improvizatii neexcluzînd edificiul, teatrul-monument.

Majoritatea arhitecților au optat, însă, pentru un spațiu arhitectural polifuncțional, simplu, de largă adaptabilitate, un teatru-instrument, nu un teatru-monument, cum a exprimat lapidar un vorbitor noua direcție, de principiu, a arhitecturii spațiului de spectacol.

În context, a fost criticată arhitectura unor case de cultură cu scene lipsite de funcționalitate, improprii pentru unele montări (Elena Deleanu, directoarea Teatrului Giulești, arhitect Milița Sion, arhitect Paul Bortnovschi, prof. univ. Cezar Lăzărescu, actrița Dina Cocea).

Pentru ca aceste deficiențe să nu se mai repete, s-a cerut o mai strînsă colaborare între regizori, scenografi și arhitecți, consultări prealabile între aceștia, înainte de proiectarea și realizarea unor edificii culturale; de asemenea, și o mai mare putere de decizie a arhitectului față de beneficiar (Silvia Păun, Paul Bortnovschi, Traian Nițescu).

Construcția unui teatru trebuie să înceapă de la concepția scenei, iar scena trebuie să fie transformabilă, pentru a permite montarea oricărui tip de spectacol. Paul Bortnovschi, Dan Jitianu ș.a. consideră că teatrul zilelor noastre nu este compatibil cu scena italiană, care favorizează confortul psihic al spectatorului. Teatrul „en rond” pare a fi mai adecvat, azi, receptivității noilor generații de spectatori.

La această secțiune n-au lipsit și unele comunicări strict teoretice. Astfel, prof. univ. Anton Dimboianu a vorbit despre structurile arhetipale ale conștiinței, ca fiind creatoare de topos arhitectural-scenografic, iar Dan Jitianu a încercat să pună în antiteză scenografia și arhitectura, prima ca lucrînd sub semnul provizoriului, cea de-a doua, sub al permanentei, pentru a le reuni, apoi, într-un orizont comun, acela al stilului. Dacă eșul prof. Dimboianu ne-a făcut să ne gîndim la metoda și stilul lui Gilbert Durand, cel al lui Dan Jitianu ne-a îndreptat către gîndurile arhitectului G. M. Cantacuzino. Acesta nu credea altfel, comentînd arhitectura caselor noastre țărănești, care, cu materiale nedurabile, întrețin permanența stilului.

Am lăsat la urmă, dar nu în ultimul rînd, lucrările secțiunii de publicitate pentru spectacole. Aceasta, pentru că, reamintesc, publicitatea și afișul de spectacol nu cad neapărat în sarcina scenografilor, cu toate că e de dorit ca un scenograf să fie și un talentat grafician. Lucrările au fost conduse de criticul Margareta Bărbuț. Dintre comunicări, reținem o incursiune în istoria afișului de spectacol realizată de criticul de artă Gheorghe Cosma, pre-

cum și expunerea arhitectului Petre Derrer, privind funcțiile afișului, ale mijloacelor publicitare în general. Despre alte modalități de atragere a publicului spre teatru, au prezentat comunicări legate de activitatea publicistică a secretarului literar, Liviu Dorneanu, de la Teatrul Național, și Adriana Popescu, de la Teatrul Mic. S-au prezentat caietele-program ale respectivelor instituții, care aspiră la statutul unor publicații de teatru și cultură teatrală.

S-a cerut diversificarea mijloacelor publicitare și o mai mare putere de sugestie a afișului, care să fie relevant pentru conținutul de idei al spectacolului (Bob Nicolescu, Hortensia Georgescu, Olimpia Ulmu), vorbitorii fiind, unanim, de acord în criticarea afișului sărac în idei publicitare, executat neartistic, deseori cu greșeli de tipar, cum sînt atîtea dintre afișele noastre de azi. De asemenea, s-a cerut înmulțirea locurilor de afișaj și specializarea lor, depășirea stadiului de provizorat.

★

La acest colocviu nu s-au tras concluzii, dar, după cum s-a văzut în expunerea noastră, nu înseamnă că nu s-au profilat unele direcții novatoare în arta, tehnica și arhitectura spațiului de spectacol. Hôtărîrea de a se relua activitatea Centrului de cercetare, care să fie înzestrat și cu un laborator de tehnică de spectacol și cu un centru de documentare unde să fie păstrate imagini de spectacol, este iarăși demnă de a fi salutată.

Chiar dacă eclectic și nu îndeajuns de bine organizat, uneori minat de redundanță (unii vorbitori s-au repetat în idei și propuneri, poate și fiindcă nu au participat la întreaga desfășurare, pe durata celor zece zile), colocviul și-a atins în general scopul de a inventaria varietatea ideilor și preocupărilor scenografilor, arhitecților, oamenilor de teatru, privind organizarea plastică a spațiului scenic. Un colocviu, ca atare, necesar și plin de învățăminte pentru viitor.

Constantin RADU-MARIA

Arhitecți spațiul

În cadrul manifestărilor legate de deschiderea Trienalei de scenografie a avut loc, la Muzeul Colecțiilor de Artă, în zilele de 12—14 aprilie, Colocviul secțiunii de arhitectură a spațiului de spectacol.

Cele ce urmează nu vor fi o cronică obiectivă a ideilor enunțate în cele trei zile, ci punctul de vedere al unui scenograf participant la colocviu, colocviu ce a fost un prilej salutar de a realiza un dialog între arhitecți și scenografi — ultimii avînd mai tot timpul, prin natura activității lor, întîlniri profesionale cu spațiul de spectacol, ca gazdă a reprezentației.

Spațiul arhitectural, prin fixitatea și durabilitatea lui, intră evident în contradicție cu provizoriul scenografic, în mișcarea și evoluția lui continuă. Fîresc, această contradicție s-a manifestat în „ostilitățile“ colocviului, comunicările și intervențiile participanților relevînd, adesea, moduri de gîndire diametral opuse.

Au fost supuse criticii unele spații de spectacol construite de curînd, case de cultură și teatre. Un punct fierbinte al colocviului au fost dezbaterile desfășurate în jurul noțiunii de monumental. O parte dintre participanți a susținut ideea teatrului-instrument și nu monument. S-a amintit, printre altele, în favoarea acestei idei, posibilitatea de a transforma, cu eforturi și cheltuieli minime, anumite spații dezafectate, cum ar fi hale comerciale, hale industriale, în spații teatrale.

Critica s-a îndreptat de asemenea asupra dirijării cu preponderență a fondurilor investite, pentru decorarea costisitoare a foaielor și sălii, în detrimentul echipării sălii și scenei cu instalațiile și aparatul necesare spectacolului. De asemenea, s-a discutat despre păstrarea, pentru viitoarele construcții, a sce-

și scenografi despre de spectacol

nei italiene, ca formulă, de bază. Din comunicările susținute a reieșit clar că scena italiană este doar **una** dintre formele cristalizate de spațiu teatral, determinate istoric. Acestui spațiu, ca și celui elisabetan, de exemplu, îi corespunde o suprastructură dramaturgică și spectacologică omogenă. Or, zestrea noastră culturală este neomogenă, are aspecte foarte variate; diversitatea repertoriului și a mijloacelor spectacologice contemporane este numai unul dintre argumentele necesității unor spații transformabile.

Pe de altă parte, mulți arhitecți și-au manifestat neîncrederea în legătură cu acceptarea de către publicul spectator a spațiului teatral deschis (arenă, elisabetan etc.), încercând să acrediteze în continuare ideea sălilor „experimentale“, de capacitate mică, care să dubleze sala mare, de tip italian, cum observăm în recentele construcții. Tot ei au arătat că spectacolul are nevoie de un cadru arhitectural „de ținută“, care să pretindă publicului o ținută în consecință. După părerea majorității scenografilor, acest cadru nu trebuie să fie neapărat monumental și pretențios, ci semnificativ și expresiv. Clădirea este o rezultantă a colaborării dintre beneficiar, care întocmește tema-program, și proiectant; deci, critica trebuie să aibă în vedere ambii factori. În această ordine de idei, a fost reexaminată teza subordonării arhitectului față de beneficiar, subordonare care are ca rezultate multe dintre viciile de concepție a construcției, incriminate în colocvii. Oricum, arhitectul este un specialist, ca și medicul stomatolog, de exemplu. De vreme ce dentistul refuză îmbrăcarea cu aur a dinților sănătoși ai beneficiarului, de ce arhitectul nu poate avea o poziție fermă în fața aceluiași beneficiar?

Scenografilor și-au exprimat îndoiala în legătură cu viabilitatea unor spații neflexibile, fixate într-o formulă sau alta. Acomodați cu o gândire dinamică, deprinși să proiecteze elemente demontabile, transportabile și transformabile pe parcursul spectacolului, scenografilor i-au invitat pe arhitecți la o regândire a spațiului de spectacol, din acest unghi de vedere. Flexibilitatea unui spațiu poate fi realizată fără efort economic deosebit, dacă nu se urmărește neapărat iluzia definitivului. Pe de altă parte, constrângerea ce rezultă din adoptarea unei formule fixe duce la o monotonie de tip rutinier, periculoasă pentru evoluția artei teatrale. **Diversitatea** soluțiilor, posibilitatea remodelărilor sînt stimulative și pentru relația spectacol-spectator. În schimb, efortul de a adapta o clădire concepută pe o schemă incremenită este comparabil cu cel depus la realizarea ei inițială.

Cu alte cuvinte, conceput flexibil spațiile, într-o epocă a schimbărilor cu frecvență rapidă în toate domeniile, nu facem față numai unei cerințe firești, de adaptare la schimbări, dar economisim practic fonduri importante. Aș zice că măsura cantității de gândire înmagazinate într-un proiect nu trebuie să fie proporțională cu suma investiției; ceea ce este inconfortabil, recunosc, în schimb este eficient.

Întrucît pe planșetele arhitecților nu se află proiecte pentru spații de spectacol ce urmează să se realizeze într-un viitor apropiat, din colocvii s-a desprins ideea necesității de a folosi acest răgaz pentru o consultare dialogată între arhitecți și scenografi, în legătură cu principiile de adoptat în continuare, în arhitectura spațiilor de spectacol.

Dan JITIANU

Aspect din
expoziție



Întrebările unei expoziții

Sînt scenografiile noastre un ferment de idei și o forță motrice a viziunii regizorale? Iată o întrebare pe care ne simțim îndemnați să ne-o punem, după vizionarea expoziției de scenografie deschise în cadrul Trienalei.

Publicului vizitator, scenografiile noastre îi apar ca fiind animați de același elan creator prin care s-au făcut cunoscuți de către publicul spectator? Aceasta e altă întrebare, căreia vom încerca să-i dăm un posibil răspuns, cercetînd felul cum au găsit cu cale scenografiile să-și expună creația.

Care sînt promisiunile și propunerile făcute de noile promoții de absolvenți ai Institutului de arte plastice „N. Grigorescu”? — este o altă întrebare obligatorie, la care, însă, e cel mai ușor de aflat răspuns.

Stagiunile trecute au constituit materia primă a multor bilanțuri, al căror caracter pozitiv era previzibil, căci publicul a reacționat cu spontană bucurie și interes în fața avalanșei de spectacole valoroase. Contribuția scenografilor la realizarea acestora este indiscutabilă, dar, în același timp, se arată parcă și istovitoare: după ieșirea din ciclul natural — numărul de spectacole susținut —, decorurile și costumele au intrat parcă prea brutal în, să-i zicem, „patrimoniul nostalgiei”. În expoziție, prezența unor simple schițe

s-a arătat neputincioasă a „spune” prea mult despre operă, în realitatea ei.

Momentul prezentării decorului în afara scenei, în ipostaza de creație plastică autonomă, a fost ratat de cei mai mulți dintre scenografi. Acordîndu-și, lor înșile, o mai generoasă — dar și meritată — atenție, acești artiști și-ar fi putut transforma fascinantele efemeride, din bun sentimental, în bun cultural.

Or, această atenție trebuie să cuprindă nu numai schița pe hîrtie — cel mai adesea de o ambițioasă și, mi se pare mie, inutilă pretenție „artistică” (în intenția ei de a se substitui graficii de șevalet sau, mai rău, chiar picturii), ci ar trebui să cuprindă mai ales imagini fotografice din spectacol — mai exact, acele destul de multe imagini care explică și demonstrează funcționalitatea, dimensiunile participării decorului la spectacol.

Scenografiile care s-au îngrijit să-și construiască și (mai ales) să-și păstreze machetele de decor au fost indiscutabil avantajate; astfel, măcar proiectul arhitectural al viziunii lor a putut fi cercetat.

Vom încerca să sugerăm care sînt virtuțile și, implicit, limitele manierei de a rămîne în memoria culturală, pe care o oferă expoziția, comentînd prezența cîtorva artiști care au extras și expus esențele propriilor lor intenții creatoare.

Să acordăm prioritate tinerilor care și-au prezentat, în această trier.ală, „cererea“ de acreditare morală a talentului, a vocației sau a experienței lor.

O prezență este, de pildă, Florin Harasim — tânăr scenograf care, abia ieșit (dar spectaculos!) din facultate, s-a vîrît în miezul tentant al arhitecturărilor scenografice, lucrînd frenetic și inspirat. Machetele sale (**Revizorul**, **Nevestele vesele din Windsor**, **Paracliserul**) sînt „frumoase“, inteligent explicite și patetic declarative.

Am cercetat îndelung machetele lui Harasim : caracteristica lor (pe care mă feresc să o calific drept handicap sau limită) este faptul că sînt **ronde bosse** : pot fi privite din toate părțile — ba, mai mult, maxima expresivitate a machetei se realizează numai dacă poate fi privită stereoscopic. Același „defect“ — dacă vă amintiți — îl avea și decorul unic pentru opera lui Shakespeare, proiectat de Liviu Ciulei, numai că acesta aparținea, strict, scenografiei de teatru, pe cînd tînărul Harasim pare că ambiționează să facă utilizabil un decor de televiziune, în cutia italiană.

Iată încă două nume față de care ne putem arăta, fără riscuri, admirația : Doina Antemir și Marie-Jeanne Lecca, realizatoarele scenografiei (decor și, respectiv, costume) pentru **Dragonul** de Evgheni Șvart. Atît doar că aceste două tinere artiste, spre deosebire de Harasim, au rămas, cu modestie, în perimetrul de expunere al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu“. Comparînd decorele lor, înțelegem că Harasim interționează — deocamdată fără succes — să spulbere tiparele decorului destinat cutiei italiene; în schimb, toate elementele scenografice realizate de Doina Antemir se supun obligației de a sta cu „fața“ spre spectatori. Costumele semnate de Marie Jeanne Lecca sînt intru totul de aceeași factură expresivă, urmărind același simbolism fățiș : valoarea și puterea lor de

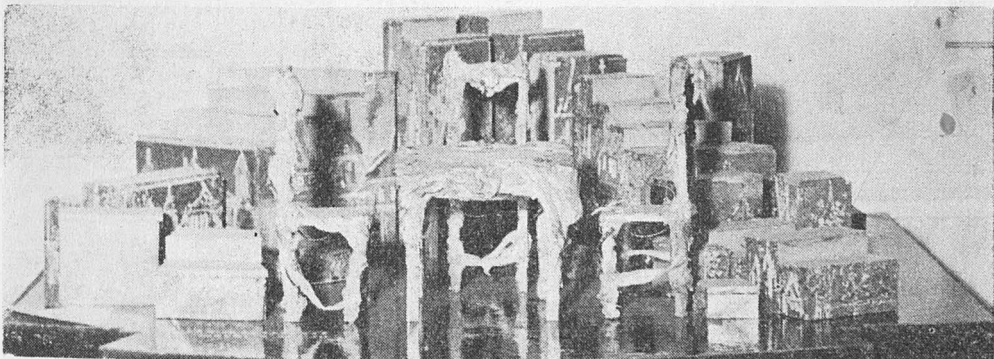
semnificare i.u trebuie demonstrate, ele sînt date funciare ale evoluției spectacolului.

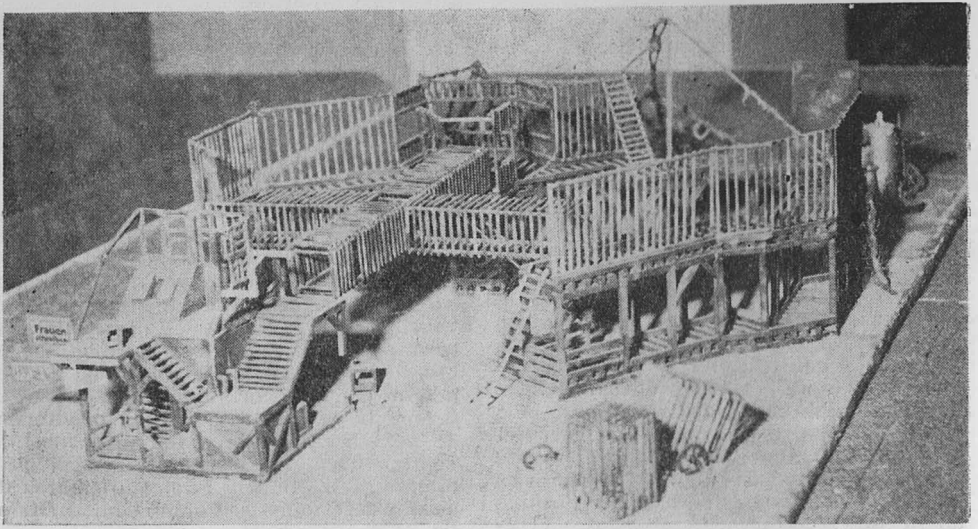
În competiția pasionantă a tinerelor valori scenografice mai intră multe alte nume : Viorica Petrovici (**Egmont** de Goethe), Constantin Ciubotaru (**Un joc al visului** de Strindberg), Mircea Tofan (**Richard al III-lea** de Shakespeare), cei doi din urmă scenografi arătîndu-se tentați de scenografia „topologică“ — acea scenografie în care elementul generator de stări și presentimente este podeaua scenei, jocul în trepte al nivelurilor, pe care actorii, situîndu-se, își modifică și relațiile dintre ei, și dimensiunea simbolică a personajelor. Amîndoi scenografii recomandă publicului postura privitorilor de pe buza „gropii cu lei“. Apartenență sentimentală la scenografia topologică manifestă și Mihaela Filoteanu (**Starea de asediu** de Camus) și Camelia Micu (**Hamlet** de Shakespeare).

Un „constructivist“ reductabil se arată a fi Liviu Presecăreanu (**Tartuffe** de Molière) ; macheta sa mărturisește o inteligență asimilare a tipului de construcție practicat de scenograful Dan Jitianu. (E cazul să aducem cuvenitul omagiu profesorilor care au descătușat, au încurajat, au strunit și au dirijat inspirația studenților și proaspeților absolvenți : Traian Nițescu, Mihai Tofan, Vasile Roman, Constantin Albani, Andrei Both.)

Să continuăm lista viitorilor scenografi care se arată, **de pe acum**, prezenți la locuri fruntașe în eșalonul artiștilor de valoare : Oana Marinescu (**Opera de trei parale** de Brecht) și Laurențiu Tuturuga (ar.ul II, în secția de scenografie). Acesta din urmă vădește o impresionantă intuiție a genului proxim și a diferenței specifice, dintre scenografia de film și cea de teatru. Machetele sale (**Cafeneaua** de Goldoni) sînt, în acest sens, exemplare. Apoi, Gheorghe Mosorescu (**Uriășii munților** de Pirandello), Adriana Urmuzescu

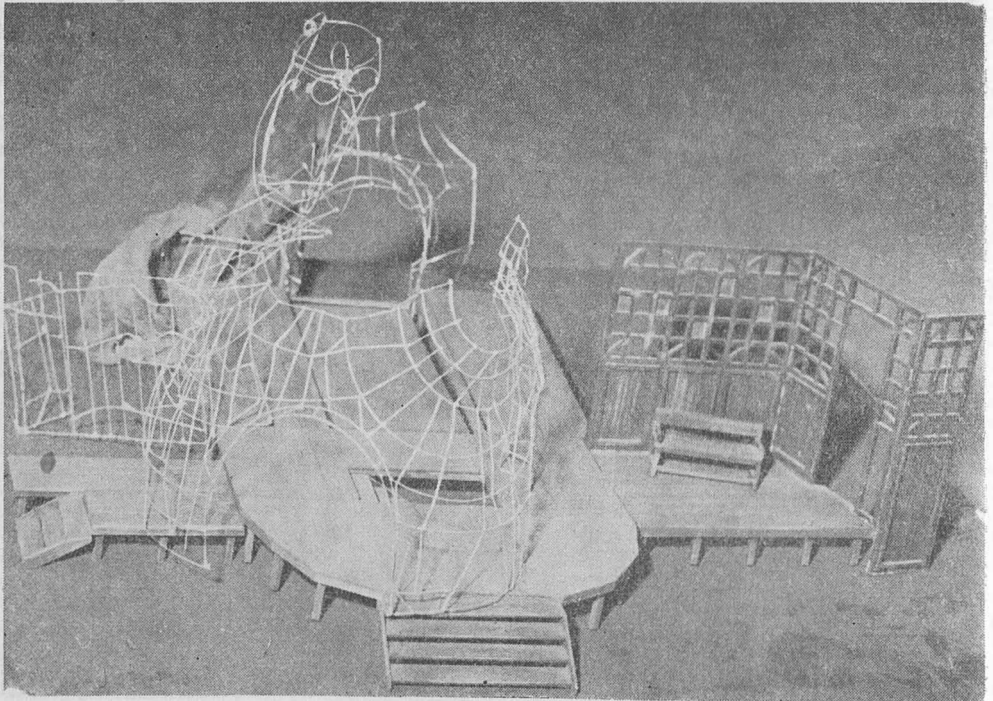
DOINA ANTEMIR : Machetă de decor pentru „Dragonul“ de Evgheni Șvart





FLORIN HARASIM : Proiect pentru „Nevestele vesele din Windsor“ de Shakespeare (decor de teatru TV)

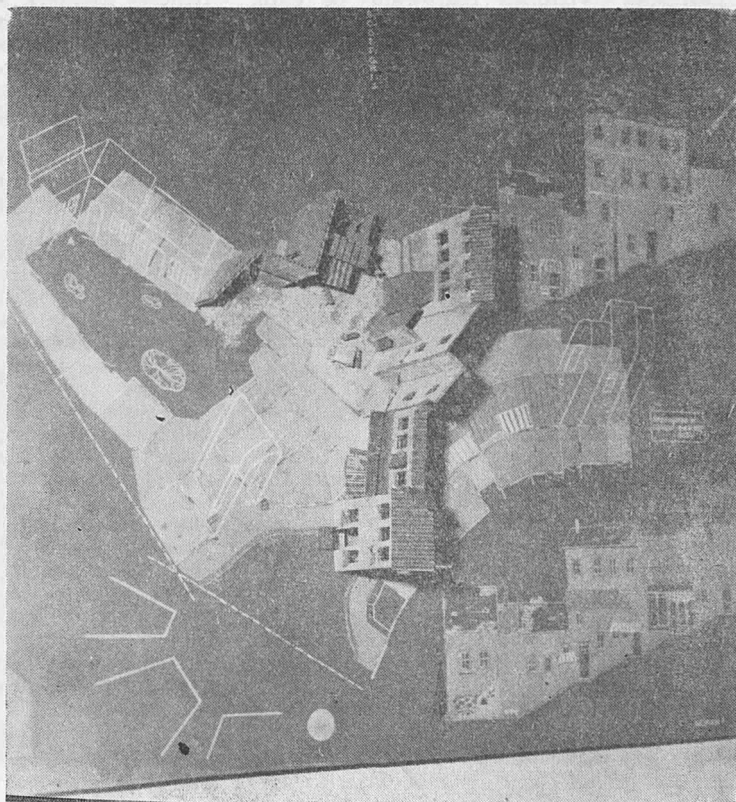
CAMELIA MICU : Machetă de decor de teatru pentru „Hamlet“ de Shakespeare



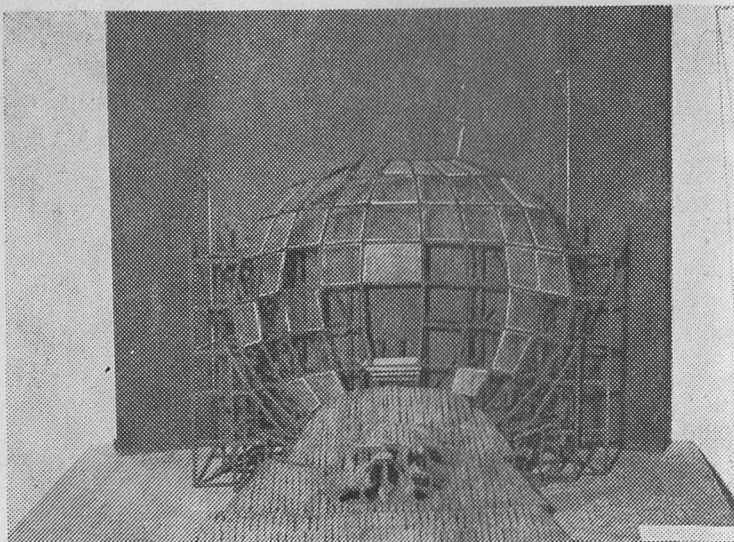


Două proiecte de
decor de film :
IULIAN RENȚEA
— „Piticul din
grădina de vară”
de D.R. Popescu..

...și **LAURENȚIU
TUTURUGA** —
„Cafeneaua” de
Goldoni



**LIVIU
PRESECĂREANU :**
**Decor de teatru
pentru „Tartuffe“
de Molière**



(Sfinta Ioana de G. B. Shaw) și Nadina Bădescu (*Hamlet* de Shakespeare).

Tierii cărora nu le-am comentat creațiile nu sînt mai puțin definiți din punct de vedere profesional, însă lucrările lor „așteaptă“ viziunea regizorală, pe care, fie din respect, fie din lipsă de experiență, nu și-au asumat-o, ori nu au presupus-o ca „auxiliară“.

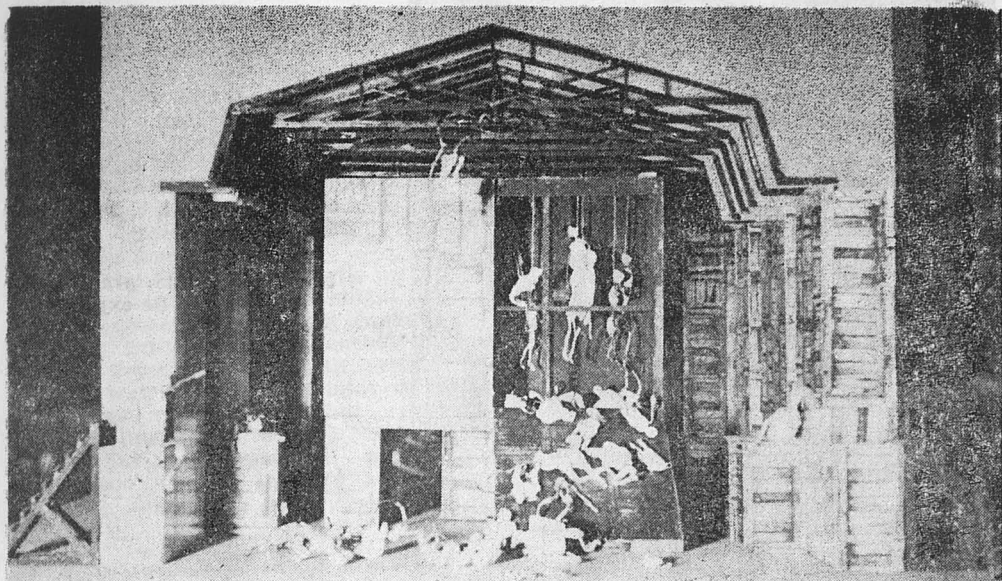
„Coborînd“, din sfera proiectelor și a ambițiilor, aflate la etajul sălii Dalles, în sălile propriu-zise, în mijlocul exponatelor scenografilor practicieni în instituțiile de spectacol, apare evident — și a devenit și premisă a participării — considerentul că decorurile, costumele, au fost „văzute“ de public. Așadar, de cele mai multe ori, pe simeze și pe manechine se află „mărturii“, „mostre“ din spectacol — fie acestea imagini fotografice ale scenei „oarbe“ (fără actori), fie eșantioane sau vestigii din spectacole.

Din această cauză, expoziția pare o listă de prezență, oarecum formală. Regret faptul că scenograful Cornel Ionescu (excelente, decorurile sale la serialul **Lumini și umbre**) se autoexpediază în câteva colaje, făcute din ambiția deșartă de a le înfățișa ca pe niște lucrări de grafică, în timp ce Zamfir Pasula s-a arătat timid în excursul său despre ce înseamnă scenografia TV (domeniu în care are remarcabile realizări). Foarte puțini dintre expozanți ne demonstrează de ce și-au adus decorul în expoziție, foarte puțini ne spun și cum funcționa aceea scenografie, scotită de ei ca fiind semnificativă pentru propria lor creație. Vom cita, deci, doar câteva nume :

Anna Tamás Kelemen — una și aceeași persoană cu artista textilistă a cărei creație este, cu fiecare apariție publică, mai strălucitoare și mai coerentă stilistic — prezintă un stand autonom (**Arena** de Kincses Elemér). Standul ei este un adevărat catalog de expoziție; multe fotografii, puse în casetoane, permit „răsfoirea“ momentelor de spectacol scenografic, de la realizarea în atelier pînă la funcționarea pe scenă. Mostra de cadru scenografic prezentată — tot decorul era un „aproape semicerc“ de siluete, trupuri decapitate și cu membrele amputate — este, astfel, aproape la fel de expresivă ca în spectacol.

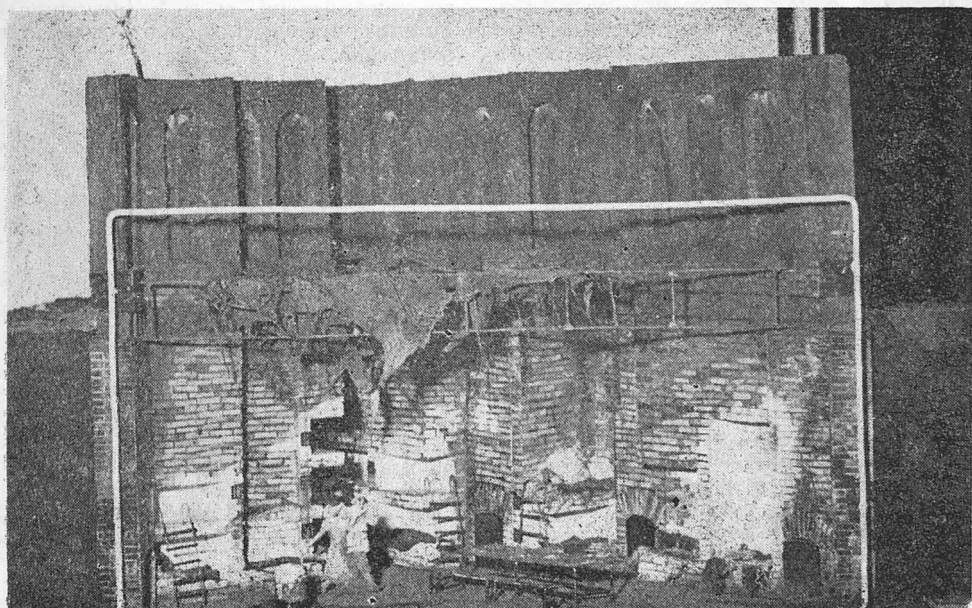
Romulus Feneș, artist de mare talent, din păcate nedescoperit de teatrele bucureștene, practică o scenografie arhitecturală. Macheta sa (**Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită**) mărturisește că teatrul lui Brecht este obsesia sa artistică. Decorul este cutremurător: trustul coropidei prefigurează lagărele naziste de exterminare. Dacă, aici, creatorul respectă didacticismul teatrului brechtian, o mai vechi realizare a sa (**Opera de trei parale**) contemporaneizează climatul lumii interlope, orientînd atenția noastră către capacitatea de supraviețuire și adaptare a acestei lumi.

Iată și suita de fotografii ale unei machete absente din expoziție: **Ciocirlia** de Anouilh. În acest caz, opțiunea lui Feneș pentru această formulă este perfect justificată. Decorul era conceput ca decor circetic; „pachetul“ de platforme pe care se ridică nervurația gotică a construcției funcționa, semnificativ, numai în mișcare.



ROMULUS FENEȘ : Machetă pentru „Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită“ de Bertolt Brecht

VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU : Machetă pentru „Azilul de noapte“ de Maxim Gorki





Un colț din sală, grăitor pentru maniera de expunere

Imaginile color prezintă, prin „stop cadru”, filmul spectacolului scenografic. O simulare — la scară — pe machetă, a acestui cinetism, ar fi riscat să pară caraghioasă. Fotografându-se macheta, și nu decorul așa cum a fost pe scenă, Feneș își vădește și capacitatea de a regiza spectacolul. Scenografiile sale sînt generatoare de viziuni regizorale.

Alături de panoul lui Romulus Feneș se află cel al lui Dragoș Georgescu (**Karamazovii**, după Dostoievski). Decorul său, în imagine ca și în machetă, este mult mai expresiv decît pe scenă; văzut acolo, pare stîngaci și incomod, din pricina prea multelor scene scurte, în care actorii intră, parcă mai degrabă pentru a mișca elementele decorului decît pentru a spune replicile.

Din păcate, Viorel Penișoară Stegaru și este prezent cu acel atît de necesar discurs imagistic despre propria sa creație scenografică. Acest artist, alături de Eustațiu Gregorian, merită pe deplin o cercetare insistență și o prezentare detaliată. Regretabilă, de asemenea, expediția manieră în care Eugenia Tărășescu-Jianu și-a prezentat experimentul (și experiența scenografică). Merita această artistă o cu totul altă situație în topografia expoziției!

În aceeași ordine — a interesului meritat și neacordat pînă azi — se situează și Emilia Jivanov, Györfy Eva, Kemény Árpád, Adriana Leonescu (dar această artistă și-a prezentat, într-o expoziție retrospectivă, valoroasa creație).

Puținele fericite prezentări (semnalate de mine) pe care artiștii și le-au făcut

singuri nu izbutesc, din păcate, să suplimenteze creațiile scenografice ignorate de propriii lor creatori. Iată două nume față de care neatenția publicului este o nedreptate: Elena Pătrășcanu-Veakis și Paul Bortnovski.

Bogata fișă a creațiilor semnate de Elena Pătrășcanu-Veakis impunea ca prezența ei în expoziție să se transforme într-un prilej de retrospectivă. În felul acesta, s-ar fi realizat nu numai un omagiu adus artistei, ci și o incursiune în gîndirea scenografică românească contemporană.

Oare cît pot să spună publicului schițele, delicate și așezate cu modestie, semnate de Paul Bortnovski? Rămîn, astfel, nedescifrate, multe idei de o importanță greu de definit, azi, pentru gîndirea noastră teatrală (teatrul, ca sediu; scena, ca uriaș și surprinzător instrument; decorul, ca spațiu expresiv al viziunii regizorale).

Parcînd Trienala de scenografie, propășm scenografilor că, avînd creații de mare importanță pentru evoluția teatrului românesc, nu au găsit modalitatea de a se impune în conștiința publică printr-o imagine cuprinzătoare și semnificativă, exprimînd, pe de o parte, adevărata ierarhie a valorilor acestor arte, pe de alta, momentul preocupărilor și tendințelor ei — toate acestea, integrate teatrului, din a cărui substanță izvorăsc întrebările pe care scenografia și le pune, și către care se întorc răspunsurile pe care ea le formulează...

Paul Cornel CHITIC

Buzău : „Zilele dramaturgiei românești“. La sfârșitul lunii martie, pe scena Casei de cultură a sindicatelor din Buzău, s-a desfășurat o manifestare teatrală susținută de mai multe teatre populare din țară. Această manifestare teatrală s-a aflat acum la a XI-a ediție, și s-a înscris, firească, în șirul de acțiuni cultural-artistice ale actualei ediții a Festivalului național „Cântarea României“.

Cum știm, la Buzău există un teatru popular, încununat, de-a lungul anilor, cu numeroase premii, drept firească urmare a activității sale constant merituose. Colectivul de artiști amatori ai acestui teatru popular, animat de unul dintre cei mai experimentați activiști culturali din țară, directorul Nicolae Răican, a inițiat și organizat, încă acum unsprezece ani, o întâlnire a teatrelor populare, menită să ofere buzoienilor o

Buzău :

„Zilele dramaturgiei românești“

suită de spectacole, dintre cele mai valoroase, ale artiștilor amatori și să prilejuiască, totodată, fertile discuții, între membrii colectivelor participante.

În raport cu edițiile precedente, actuala ediție a „Zilelor dramaturgiei românești“ a apărut mai săracă. Nu toate colectivele invitate au putut participa. Două teatre populare importante, cel din Lugoj și cel din Rîmnicu Vilcea, au întâmpinat dificultăți de ultimă oră, și au absentat. Teatrul Giulești, invitat de onoare al buzoienilor, a absentat, de asemenea, din motive independente de voință sa. Au rămas, să susțină manifestarea, Teatrul popular din Mediaș (*Parodii teatrale* de Tudor Popescu; regia și scenografia — Silvia Ponciu), Teatrul popular din Sinaia (*Conu Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale; regia și scenografia — Virgil Popovici), Teatrul popular din Slănic-Moldova (*O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale; regia, Nic. Moldovan; scenografia, Voicu Alexan-

drescu, și *Soacra cu trei nurori* de George Vasilescu, după Ion Creangă; regia, Marin Cimpoieru; scenografia, Voicu Alexandrescu), Teatrul popular din Focșani (*Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrână* de Nelu Ionescu; regia și scenografia, Vasile Onesciuc) și Teatrul popular din Buzău (*Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic* de Adrian Dohotaru; regia și scenografia, Dina Cocea).

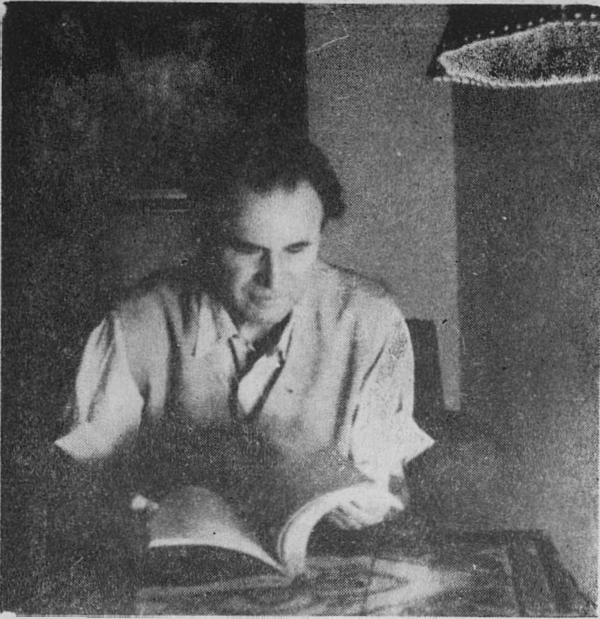
Cum spuneam, actuala ediție a „Zilelor dramaturgiei românești“ a apărut mai săracă. Sub raportul valorii spectacolelor, nu toate au fost de un nivel corespunzător, nu toate au fost reprezentative pentru colectivele care le-au jucat. Spectacolul buzoian cu *Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic* se caracterizează prin profesionalism, rigoare a stilului, sobrietate a mijloacelor, iar cel al Teatrului popular din Mediaș, cu *Parodii teatrale*, e realizat cu multă fantezie și cu umor de bună calitate. Dar montările artiștilor amatori din Slănic-Moldova, cu *O noapte furtunoasă* și *Soacra cu trei nurori*, sînt plate, fără originalitate.

Selecția pentru această reuniune pare să fi fost făcută cam la întâmplare, iar momentul ales nu a fost cel mai potrivit, cîtă vreme colectivele invitate nu au putut prezenta noile lor premiere. Dealtfel, se pare că, după încheierea ediției a III-a a „Cîntării României“ majoritatea teatrelor populare și-a reluat cu întârziere activitatea. Așa se explică de ce actuala ediție a „Zilelor dramaturgiei românești“ nu a prilejuit întâlniri cu noi realizări ale teatrelor populare. Dealtfel, poate și din pricina unei mai slabe preocupări din partea organizatorilor, participarea spectatorilor a fost sub așteptări.

Gazdele au prevăzut în program și un colocviu cu tema „Vocația politică a dramaturgiei românești“. Colocviul nu a răspuns așteptărilor. Artiștii amatori au absentat, cu câteva excepții, invitații prezenți au fost puțini, așa încît discuțiile s-au desfășurat la un nivel mai scăzut, decît la edițiile precedente.

Constatări pe care le-am consemnat sînt menite să arate că, dacă inițiativa de a organiza, în fiecare an, o manifestare teatrală de amploare este demnă de tot interesul, organizarea trebuie să se facă numai în condițiile în care participarea colectivelor invitate este certă, iar spectacolele selecționate sînt cu adevărat reprezentative pentru mișcarea teatrală amatoare. Altminteri, ceea ce s-a cîștigat de-a lungul anilor se poate pierde în cîteva zile.

Rep.



„A

„Am văzut idei“ : această replică a lui Gelu Ruscanu, în *Jocul Țelelor*, a fost socotită definitorie pentru Camil Petrescu ; ea a făcut dealtminteri carieră, și circulă dincolo de contextul și de autorul ei, ca o deviză a intelectualității inșeși.

La Gelu Ruscanu, ea exprimă o anumită deformație a acestui personaj, în care, e adevărat, autorul s-a hipostaziat întrucitva, dar care nu-l reprezintă total și nici exclusiv. Obiecțiile pe care în piesă i le aduce Praidă sînt, în ultimă instanță, aceleași cu cele pe care, în *Danton*, i le aduce eroul titular lui Robespierre, și care se pot rezuma în replicile : „Tu ai o inteligență ciudată, Robespierre, dar nu știi cum, prea geometrică...“ și, puțin mai departe : „Cînd un om nu mai poate asuda, cheamă doctorul... că dacă nu, începe să deliraze... (ironic) are «idei» !“ (Tabl. XVI, sc. 2). În chip neașteptat, Danton confirmă teoria Conului Leonida, cu „intratul la idee“ ! Dar, lăsînd gluma la o parte, de fapt „a vedea idei“ nu este propriu unui intelectual lucid, fie el artist, fie chiar filozof, ci mai curînd o iluzie compensatorie în lipsa unei efective puteri de a apercepe realul. A vedea „idei“ în loc de a vedea realități înseamnă a le acoperi pe acestea cu un ecran schematic, simplificator și sumar ; este ceea ce Gaston Bachelard ar numi un „obstacol epistemologic“ (cf. *La formation de l'esprit scientifique*, 1938, pp. 14—16). Autoritatea lui Platon și a lui Hegel a conferit cuvîntului „Idee“ un prestigiu nediscutat și un privilegiu

retoric : „respins de Idee“, „acces la Idee“ etc. Pe atare temeji au putut fi recuzate poezia lui Argezeji, pictura impresionaristă etc., și pot fi omologate hibridități artistice ca „poezia filozofică“ sau „romanul-eseu“. Evident, pot intra în alcătuirea unui roman pagini de speculație teoretică, dar numai cu o funcție determinativă în planul creației, ca la Thomas Mann, de pildă, sau la Proust ; genul *conte philosophique* sau poveștile sapientiale ale Orientului nu sînt „literatură de idei“, ci curată artă literară, în care, firește, poate încăpea filozofia, ca orice altă preocupare umană. Dar cînd Flaubert vitupera împotriva celor pe care-i numea *farceurs à idées*, el, ca artist, știa foarte bine ce spune.

Camil Petrescu a insistat ca puținii alții asupra funcției de cunoaștere pe care o are arta. El a vorbit mereu de „esențialitate“, de „conjunctul esenței în concret“. A vedea esențe, nu „idei“, aceasta e reala funcție cognitivă a artei. Personajul poate să vadă „idei“, artistul însă trebuie să vadă esențe ; să le vadă în fenomenul concret. Captarea esenței în concret presupune o pătrundere exhaustivă în fenomenalitatea existenței și darul de a încărcă detaliile cu semnificații revelatoare. Aceasta, neapărat, cere o luciditate acută ; cere și imaginație, nu doar în sensul de invenție, ci în primul rînd în sensul reprezentării faptelor de conștiință și al instaurării unor imagini plauzibile și pregnante ale manifestărilor acestora. Luciditatea nu e, pentru Camil Petrescu, numai condiția liminară a atitudinii artistului, ci și ca-

Un sfert de secol de la moartea lui Camil Petrescu ! Nu mă pot împiedica să-mi închipui ce ar fi însemnat prezența lui în perioada de după 1965, când, septuagenar, s-ar fi putut din nou manifesta în spiritul său, poate înțelept de vîrstă și de trecerea prin ani tumultuoși și frămîntați, dar, poate, tot așa de pătimaș ca și înainte, ar fi stimulat viața intelectuală a breslei noastre, invitîndu-ne să „vedem idei“. Dar mai cu seamă să înțelegem ce realități, ce esențe, pulsează sub aceste „idei“.

vedea idei...“

racteristica necesară a personajului autentic și exemplar ; gradul de conștiință, deci de pasiune și, virtual, de dramă, e în raport direct cu gradul de luciditate ; prin urmare, un autentic personaj dramatic nu poate fi decît un om cu o viață intelectuală, o ființă capabilă de crize interioare, de aprehendare a problematicului și contradictoriului, drama constituindu-se din revelațiile succesive ale conștiinței. Lucrurile acestea le-a repetat Camil Petrescu pe toate tonurile. E importantă însă mențiunea „revelații succesive“. În accepția curentă a dramei e vorba numai de un nod conflictual și de așa-numitul „deznodămînt“ al acțiunii. În ceea ce Camil Petrescu numește „drama absolută“, al cărei erou nu poate fi decît un intelectual perfect („dar nu un specios al intelectualului“, cf. *Addenda la falsul tratat*), are loc o *suită* de revelații în conștiință, care merg precizîndu-se pînă la cea decisivă, fiecare etapă însemnînd o reevaluare a datelor și actelor precedente, acțiunea exterioară, violentă sau nu, nefiind decît o consecință fatală. „Les révélations du réel sont toujours récurrentes“, spune Bachelard (*ibid.*).

Ca să scriu rîndurile de față, cerute de revista „Teatrul“, al cărei director fondator a fost, m-am apucat să recitesc din Camil Petrescu, în principal cele două piese pe care le-am considerat totdeauna ca reușitele cele mai depline ale dramaturgiei lui, și totodată (împreună cu unele de Blaga), ale dramaturgiei noastre din acest veac : *Danton* și *Act venețian*. Nu le mai recitisem

totuși, de mult, și le-am reluat de astă dată, mărturisesc, cu teama că noua lectură nu-mi va mai confirma vechiul entuziasm. Dar nu, dimpotrivă, încîntarea a fost mai mare ca oricînd. Sînt curate splendori !

Despre *Act venețian* vreau să spun acum cîteva cuvinte. Se vorbește prea puțin despre această piesă, din nou se mai multă importanță altora, ca *Suflete tari*, net inferioară totuși, sau *Jocul ielelor*, remarcabilă dar inegală și de o construcție viciată la bază (am încercat altă dată să explic aceasta, nu e locul aici să revin). În privința *Actului venețian*, am auzit părerea că, augmentînd-o la trei acte, autorul și-ar fi diluat piesa, făcînd-o prea explicită și prea discursivă, în vreme ce în versiunea dintîi, într-un singur act, era mai concisă, mai dramatică. Nu pot deloc împărtăși această părere. În prima versiune, piesa era aparent mai aproape de conceptul curent de dramă : conflict, acțiune, deznodămînt. Devenită, în versiunea dezvoltată, al doilea act, deci moment central, culminant, cu reverberații în actele precedent și următor, ea capătă un cadru amplu în care latențele ei de „dramă absolută“ se desfășoară în lanț, în mod concret și diversificat. Actul întîi, introductiv, în care se înfățișează personalitatea lui Pietro Gralla și se determină coordonatele dramei, prin natura sentimentelor ce-l leagă de soția lui, conține frumuseți de text echivalente celor din actul II, frumuseți de text deloc gratuite, deloc „bucăți de bravură“, ei de o poetică strict funcțională, indicînd nivelul sufletesc de care

pornește drama. În actul II are loc în conștiința Altei revelația bruscă a persistenței vechiului ei sentiment pentru Cellino, și irupția lui amețitoare la suprafață; apoi gestul ei nebunesc și fatal, de a voi să-l ucidă pe Pietro, deși între timp avusese a doua revelație, sfinșitoare, anume că totuși pe el îl iubește cu adevărat. Momentele acestea constituie episodul crucial, decisiv, al piesei, dar seria de revelații încă și mai profunde, mergând progresiv până la luciditatea totală, se produc în ultimul act. Nevoia Altei de ispășire, dorința, setea ei de a fi ucisă, nu de a muri pur și simplu, nici măcar de a se sinucide, ci de a fi ucisă de mina lui Pietro sau, la implacabilul și recele refuz al acestuia, dorința ei de a fi ucisă de mina călăului, reprezintă pentru ea singura soluție posibilă, singura șansă de redempție. „Eu, Alta Gralla, soția contelui Pietro Gralla, am vrut să-miucid în mod laș soțul, înfigându-i pumnalul în inimă. Cer să fiu judecată și pedepsită conform prescripțiilor legii“, scrie ea în declarația către inchișitorul de stat, declarație pe care Pietro i-o rupe, nu din generozitate, ci din orgoliu. Refuzul lui Pietro de a o pedepsi în sens răscumpărător este pentru ea singurul supliciu insuportabil, mai atroce decât orice supliciu real. Crucificării morale la care o supune (cu concursul lui Cellino, la un moment dat), ea i-ar fi preferat de o mie de ori o crucificare reală. Pentru o conștiință lucidă și superior umană, faptul de a fi săvârșit, dintr-un motiv fatal, o crimă ireversibilă și strigătoare la cer, nu lasă loc altei salvări decât asumarea totală a pedepsei celei mai grele (cazul Oedip). Dacă inteligența și iubirea lui Pietro, atât de magnific expuse în primul act, ar fi rezistat probei de foc, făcându-l s-o ierte pe Alta, ea și-ar fi impus desigur, pentru restul vieții, o penitență cruntă, fără de care fericirea i s-ar fi părut iluzorie și inacceptabilă.

Revelația următoare din conștiința Altei este clarificarea sensului propriului ei destin și a motivului profund ce a împins-o la fatalul gest:

„ALTA (a mers până la capătul deznădejzii și e acum ca o statuă a durerii care a izbutit să articuleze gânduri... dar acestea nu mai vin din jocul minții ci din lumina de dincolo de lucruri a unei inimi mereu sfinșiate): Vă voi lăsa singuri... Voi doi... Unul care a fost călăul vieții mele, altul care are drept de viață și de moarte asupra mea... Dar aș vrea să știți și să înțelegeți un singur lucru: abia privindu-vă împreună am găsit tîlcul soartei și al umilințelor mele, am înțeles că n-a fost în mine decât iubire... Iubire întoarsă poate și rătăcită, dar neconținut iubire... N-am vrut decât să dăruiesc... N-am vrut decât să aduc bucu-

rii... Asta a fost viața mea de cînd m-am dăruit prima oară, ca fată neștiutoare de răutatea omenească, și iubire a fost viața mea zi de zi... Am greșit și recunosc toată grozăvia nebuliei mele. Nu vreau decât să ispășesc... N-am nevoie de judecata voastră pentru că m-am judecat și m-am osîndit singură. Dacă ați fi loiali nu m-ați tortura lungind orele, otrăvind-mi clipele una după alta... Dar nu sînteți... (...) Pietro, ești singurul om din lume care ar putea pricepe de ce am făcut asta și dacă tu nu pricepi atunci nu mai e nimeni pe lume de la care să aștept înțelegere. Nu aș fi putut să-ți spun asta, pentru că știu că e greu de înțeles și n-am avut curajul să cred că aș putea fi înțeleasă; dar acum nu mai e în mine decât limpezime. Iată... acest om a crezut atunci că l-am atras într-o cursă... Aveam o răspundere... I-aruncasem și pumnalul în apă... Îmi ardea mintea în clipele acelea, căci nimic nu mă înnebunea mai mult decât bănuiala unui asemenea sentiment josnic de prefăcătorie și minciună.

PIETRO: Față de el?

ALTA: Față de oricine pe lume. Regret fără margini că în clipele acelea nu am știut să aleg... Dar tu trebuie să recunoști că am lovit cu un pumnal... Un fapt de curaj... Voi sînteți lași... ați putea să mă ucideți dintr-o lovitură și nu aveți curajul... Mă ucideți fibră cu fibră.

Revelația ei ultimă e că deși Pietro s-a dovedit în ultimă instanță neloaial și laș în cruzimea lui, ea îl iubește cu o patimă nesfîrșită și ar îndura orice numai ca el să nu mai suferă; ea știe, simțind arsura în toată ființa și inima ei, că aceasta e dragostea, adevărata dragoste pentru o ființă vie, cu toate calitățile și slăbiciunile ei, și nu pentru o imagine ideală, utopică, schemă arbitrară și abstractă.

Pietro era într-adevăr singurul om care ar fi trebuit să poată înțelege gestul Altei. Pietro, „bărbatul cel mai inteligent din Veneția“, omul strălucitor, marele comandant, bărbat învățat și puternic, trecut prin multe, fascinant și generos, nu înțelege cutremurătorul sacrificiu pentru onoare făcut de femeia lui, până atunci plasată de el pe un piedestal de adorație, meritat desigur de ea ca ființă autentică și concretă, dar edificat de el în chip ideal. „În acea ierarhie de monade, care are deasupra pe Dumnezeu, monada supremă, știu că mai este o monadă în care ne este dată toată existența lumii, o monadă care vine imediat după Dumnezeu și care este femeia... Iar deasupra tuturor celorlalte femei ești tu, monada mea, care mi-ai descoperit iubirea...“ îi spune Pietro soției sale la finele primului act. Are evident dreptate în concret, cu privire la Alta, și are în fond dreptate și cu privire la femeii în

O paralelă

genere, dar din aplicarea în speță a monadologiei lui Leibniz a rezultat orgolioasa idealizare care l-a făcut incapabil de a vedea realul în esența lui contradictorie, vie, cu luminile și umbrele ei, cu luminile care determină umbrele, cu slăbiciunile care își au și ele și justificarea și grația. El, Pietro, care fusese prietenul și discipolul savantului arab Keirbey, putea să cunoască doctrina sufită a lui Mohyiddich Ibn'Arabi, care spunea că „Dumnezeu nu poate fi contemplat în afara unei ființe concrete și e văzut mai bine în ființa umană decât în oricare alta, și cel mai desăvârșit în femeie“. Dar cea mai minunată femeie nu poate fi decât o femeie concretă, vie, naturală, cu spontaneitățile și slăbiciunea ei. În realitate, femeile sînt mult mai tari sufletește și mult mai rezistente fizic decât bărbații, ele avînd iminent vocația suferinței, știînd s-o asume mult mai puțin retoric și orgolios. Femeia lui Pietro Gralla a dovedit-o cu prisosință. Pietro nu a fost în stare să înțeleagă criza din conștiința Altei, contradictoriul impuls al sentimentelor, reminiscentele unei prime iubiri nenorocite, legate de amintirea vrăjii, disperării și umilinței. Nu a fost lucid, nu a avut simțul și înțelegerea realităților sufletești. Camil Petrescu îl face pe Danton să spună la un moment dat despre Doamna Roland : „e o femeie adevărată“ ; Pietro, după ce îi dăduse lui Cellino, în primul act, între altele, și o admirabilă lecție despre femei, îi spune, cu gîndul la Alta : „Mai presus de toate trebuie să ai norocul să înfilnești o femeie adevărată“. Camil Petrescu prețuia, cum se vede, mai mult ca orice, „femeia adevărată“ ; ca și el, o prețuia și Pietro Gralla, dar cînd a avut, abia la urmă, dovada că soția lui e într-adevăr o femeie adevărată, tocmai atunci a repudiat-o. Nu a fost la înălțimea ei (și numele acesta, Alta, spune ceva). Misoginia la care ajunge la urmă, de acord cu Cellino, vine numai din stupid orgoliu masculin, pe ideea că el, infailibilul Gralla, s-a putut înșela, văzînd în Alta o „femeie adevărată“. Femeile, ôricît de „adevărate“, le găsește acum demne numai de dispreț. Dar abia acum se înșală. „Nu, femeia aceea era gîndită fără slăbiciuni... Cel puțin aceea pe care am iubit-o eu era fără slăbiciuni... Era singura care mă interesa...“ îi spune Altei, la sfîrșit. O „gîndise“, făcuse din ea un concept, o schemă, o imagine utopică, în loc să accepte și să cunoască realitatea concretă, în toată minunata ei viață. Pierde cea mai frumoasă iubire, cea mai profundă și verificată iubire, pierde cea mai mare șansă. De ce ? Pentru că „vedea idei“.

AI. PALEOLOGU

Ce tulburătoare paralelă se poate stabili, pe document, între directoratele, la Teatrul Național din București, ale clasicilor I.L. Caragiale și Camil Petrescu! Numiți prin decrete semnate după exasperante abilități de cabinet, boicotați, în presă, înaintea primului gong al solemnii deschideri de stagiu, și urmăriți vinătoarește chiar după stingerea ecourilor ultimului, împiedicați să aplice mari programe de reformă, ei s-au aflat, mai mult decât atîția instalați cu sau fără chemare în fotoliul lui Ion Ghica, în ținută de campanie.

„Disciplina morală și artistică sînt pentru munca intelectuală și pentru creatori în teatru tot atît de importante și sînt strict necesare ca și în oștire...“ a ținut să precizeze cel ce fusese croniciarul dramatic al **Argus**-ului, cînd, la 12 februarie 1939, era recomandat actorilor (se cunoșteau prea bine!), în somptuosul foaier al teatrului, de către Ion Marin Sadoveanu. (Caragiale introdusese și el, din capul locului, măsuri draconice privind punctualitatea, ținuta scenică, administrația.)

Este cunoscută convingerea noului director, reafirmată în furtunoase campanii de presă : „...criza teatrului românesc (...) nu e o criză de repertoriu, ci este o criză de interpretare“. Și ilustrul său predecesor gîndea la fel. Lunile de directorat activ le-a petrecut în stal, lîngă Paul Gusti, regizorul, dublindu-l. Astfel, Camil se grăbește să aplice teoriile sale, formulate în completarea **Modalității estetice a teatrului**. În forma practică, de lucru, ele vor fi reunite sub titlul **Regia concretă** (mai tîrziu vor forma substanța „Seminariului de regie experimentală“ — 1945). În posesia primelor fascicole (multiplicate!) ale noilor directive de scenă, regizorii și actorii erau îndemnați să citească prolegomene pentru „modul de a studia piesa, de organizare a structurii și ritmului spectacolului, de a realiza intențiile textului, prin operații succesive, deduse dintr-o tehnică determinată“. Nici marele Iancu nu proceda altfel, cînd diseca piesa cu abilități de chirurg.

Imperturbabil (zodie sub semnul căreia Camil îl așezase, polemic, pe E. Lovinescu!), directorul deschide la **Studio**-ul Naționalului „școala de regie experimentală“. Soare Z. Soare („iertat“ pentru căderea **Mioarei**) montează, în spiritul „școlii“ și în adaptarea lui G. M.

Zamfirescu, uitata melodramă **Curierul de Lyon**; căci, preciza directorul, „tinerii interpreți (trebuie) să ia contact cu roluri directe și puternice, cu emoții simple, să învețe să treacă rampa, înainte de a trece la marele repertoriu“. Camil își obișnuise colaboratorii cu lectura febrilă a avizierului. Presa vremii dă mărturie despre emoția venerabililor societari, la aflarea vestii că „oricare dintre angajații Teatrului Național (...) au dreptul să ceară să studieze oricare din rolurile principale (...) eventual să le joace în spectacolul obișnuit“. Oare Iancu Brezeanu, Iancu Petrescu, N. Hagiescu și alții alți tineri de mare viitor nu se bucuraseră de același privilegiu, în celălalt veac, din grija lui Caragiale pentru viitorul teatrului?

Și tot în spiritul devoțiunii față de prima scenă a țării, amîndoi directorii au forțat inerția birocratică, investind

fonduri însemnate pentru reparații și reutilări. Nepotului de actori pribegi i s-a intentat proces, iar autorului **Sufletelor tari** i se cerea, prin presă, demisia! Camil nu s-a intimidat (darmite Caragiale!), dar același protocolar I. M. Sadoveanu, demnitar în Ministerul Cultelor și Artelor, prezidează, la 19 decembrie 1939, ceremonia prin care fostului director i se aduc mulțumiri pentru bunele oficii. Amărăciunea demiterii n-a fost gustată la intensitatea voită de adversari. În vară, Camil obținuse Premiul național pentru literatură dramatică, și încă savura succesul. Nici părintele **Scrisorii pierdute** nu se sinchisise de „cabala“ confracților. Trăia fericit „lunile“ de miere, alături de frumoasa Didina Burelly-Caragiale!

Ionuț NICULESCU

„Rampă“, acum 50 de ani mai 1932

Decanul scenei, C. I. Nottara, are nobila aspirație „...să mai trăiesc vreo trei ani ca să-mi realizez dorința cea mare de a împlini 60 de ani de teatru“. Meșterul făcuse de toate în glorioasa-i viață: figurație, „ca vîntul și ploaia“ (efecte sonore!), regie de culise, copiasă „role“... De ținut minte. ● Bilanț modest la fine de stagiune, la Național: doar M. Sorbul, N. Iorga, V. Eftimiu cu piese noi; reluări — Caragiale, Hasdeu, Ciprian. ● Teatrul soților Bulandra, de pe Splai (s-au întors, în fine, acasă!), invită publicul prin grațiosul afiș „La ordinele dv., doamnă!“ Vor fi „la ordine“ Tony Bulandra și Fory Etterle. ● Tănase, președintele *Societății „Scena“ a artiștilor din România*, dă, în adunarea generală, „descărcarea gestiunii

pe 1931“. Se votează noul comitet și nea Costică este din nou ales în fruntea artiștilor, Generezitatea lui e proverbială. ● Lucia Sturdza Bulandra își prezintă clasa de absolvenți ai Conservatorului, pe propria scenă. Nemiloasă ești, vreme! Doar două „nume“: Elvira Petreanu, Florica Demion. ● Din cușca sufleurului: la premiera unei piese, întreaga sală fluieră. Un singur spectator. de la balcon, aplaudă din răspuțeri. — Ce faci, domnule? — îl întreabă un vecin. Găsești că piesa e bună? — Nicidecum. Eu aplaud pe cei care fluieră! ● Pentru viitoarea stagiune se anunță două dramatizări după romanele *Ion* de L. Rebreanu și *Întunecare* de Cezar Petrescu. ● Maestrul (de azi, 1982!) I. Finteșteanu e distribuit

în *D'ale carnavalului*, în rolul lui... Crăcănel. Cum i-o fi ținut piept nervosului Al. Ghibericon — Pampon? ● George Georgescu e invitat la Opera din Viena, să prezideze juriul unui concurs. Aceasta, în timp ce George Enescu repurtează succese la Paris. E un an foarte bun pentru muzicienii români. ● Teatrul Național anunță ultima premieră a stagiunii: *Crima din strada Justiției*, comedie de G. Costăchescu. Soare Z. Soare ia în serios textul și-i aliniază pe N. Soreanu, I. Sirbu, I. Finteșteanu, Sonia Cluceru. ● Desigur „în costume și decoruri special aduse de la Paris“, trupa lui Tănase ne invită să tragem întreaga vară *Lozul cel mare al Cărăbușului*. Elena Zamora, Lizica Petrescu, Al. Giugaru, Aurel Munteanu, Mia Apostolescu, struși de irezistibilul lor „patron“, sint gata. Vin căldurile, monșer!

I. N.

3. Aventură la izvoare

„Goana după izvoare“ — așa numea Perpessicius pasiunea de a căuta cu fervoare și de a afla, cu orice preț, originea, momentul sau locul genetic al unei anumite opere poetice în realizări poetice străine, ce au precedat-o. Cu orice preț: chiar cu prețul erorilor, și mai ales cu prețul unor concluzii minate, în fondul lor, tocmai de pripa prezumțioasă cu care eroarea (până a nu fi ea însăși descoperită) se lasă proclamată descoperire. Cercetările comparatiste sînt prin excelență animate de impulsul excursiilor ori sondajelor destinate a da de izvoare — mai vădite, mai subterane — și se bucură de „descoperiri“. Uneori, pentru a anula, cu o paternitate reală, originalitatea operei examinate; alteori, pentru a descifra, prin mijlocirea surselor, fie continuități, afinități, contaminări stilistice, tematice, expresive, tehnice etc., fie aria de răspîndire, în spațiu și în timp, a unei viziuni sau a unui motiv, dinamica circulației lor, forța lor de atracție, de radiație, de penetrație, de dăinuire; fie — mai particular — stimulii formativi ai unei creații sau cariere poetice.

Nu știu, la noi, poet, pe care contemporanii, și mai cu seamă posteritatea lui, să-l fi hăituit mai mult, pînă la forme chinuitoare, cu atare pasiune **izvoristă**, decît poetul între poeți care a fost — și rămîne — Eminescu. Aș zice că, pe măsura în care prețuirea lui a crescut în cugetul celor ce s-au apropiat de el mai cu nedezmințită iubire, pentru ceea ce e autentic și unic în opera lui, a crescut și „goana după izvoarele“ zestrei și gândirii — personalității lui creatoare; de la cele ce țin, mai confuz, mai limpede, de sfera influențelor, reminiscențelor, „ecourilor“. la cele ce ating însăși structura, substanța constitutivă, elementele forței sale de incintă și înfiorare. Contribuțiile de acest soi la cunoașterea, cit mai în amănunt și cit mai în profunzime, a poeziei lui, strînse laolaltă, ne pun în fața unui imens, ineputabil, de neistovite surprize depozit de inspirații „preluate“. Ceea ce, evident, poate să-l dimensioneze pe E-

minescu din perspectiva culturii universale asumate; dar ceea ce, deopotrivă, măcar că peste voința celor ce-l cercetează și măcar că numai pentru o clipă, duce inevitabil la o distanțare de poet, de ceea ce a fost — și este — el însuși, în raport cu înaintașii la izvorul cărora, efectiv sau numai pretins, s-a adăpat. „**Ne-ndurații ochi de gheață**“ sînt realmente de gheață, cită vreme ei stăruie în a reface drumul poetului, pentru a afla — pe urmele lăsate, sau numai bănuite, sau în lipsa oricăror urme — acel îndurerat „**unde**“, în apele, zăcămintele, luminile ori cețurile căreia el și-a găsit, pentru ale sale „**proprii patimi**“ și pentru viața-i proprie, „**cuvîntul ce exprimă adevărul**“...

N-am fost învrednicit nici cu harul, nici cu ambiția, nici, de aceea, cu vreo instrumentație caracteristică — profesională? — a unui „izvorist“. M-a interesat prea puțin, în sonetul **Veneției**, dincoace de caratul aurului eminescian, sterilul unui, poate merituos dar mie total indiferent, Cerri. N-am citit niciodată **La steaua** cu gîndul la nu știu ce conferință științifică a lui Maioreșcu ori la Gottfried Keller sau la îndelunga și aprinsa ceartă privitoare la **adevărata** sursă a poemului. Poetul a mărturisit, fără a fi îmboldit de nimeni, proveniența **Lucafărului**; dar **Lucafărul** este de neconceput fără Eminescu, orice izvor, oricîte aluviuni din alte ape s-ar recunoaște în chimia și în psihismul ce-l singularizează. Înșir vorbe de mult răsuflăte. Totuși, îmi dau seama, pe de altă parte, că izvoarele (spre care au urcat, deliberat sau numai minăți de un spirit sensibil la analogii revelatoare, mai toți analiștii și exegeții lui Eminescu — de la detractorii contemporani lui ca, bunăoară, „homunculul“ Florescu, pînă la glasul unanim de totală cinstire al urmașilor, pînă în zilele noastre) nu sînt doar niște etape științifice legitimize (atît pe cît istoria, estetica, stilistica, critica artistică etc. își pot atribui rigorigile și mindriile științei); izvoarele sînt, pe această linie, mi se pare, și niște i-

rezistibile ispite. Și, ca orice ispită, ele conțin făgăduiala ambiguă a unei aventuri — a riscului, cumpănind între așteptarea satisfacției și teama de eșec. Cu atât mai irezistibilă apare isпита când ea te întîmpină, ca să zic așa, pe nepusă masă; cînd prezența izvorului te izbește — te încălzește și te urmărește — ca o dragoste iscată prin **coup de foudre**...

Cu ce sentiment de tresăltare „descoperisem“ la lectura **Invitației** care deschide în **Divanul est-vestic**, „Cartea Suleikăi“, corespondențe, intrudiri, contiguități — ba, la o adică, și împrumuturi — în **Glossa** lui Eminescu! Corespundea prozodic, corespundea armonic („**Heut' ist heute, morgen, morgen / Und was folgt und was vergangen / Reisst nicht hin und bleibt nicht langem...**) : „Azi e azi și miine, miine / ce urmează și ce trece / nu te-mbie, nu-ți ajunge...“. Aducea cu unele porniri tematice, cu dispoziția și predispoziția spirituală, filosofică... Socoteam că cercetarea istorică și filologică își spusese cuvîntul, rămîbind la modelele contelui von Platen și ale lui Schlegel, și la lămuririle date de Lessing privind arhitectonica gazelului și glossei (toate puse în prim-plan de G. Călinescu); apoi, la înriurirea schopenhaueriană, filtrată în viziunea teatrală a vieții, aceasta, aflată de poet la Oxenstierna (totul, larg comentat de Tudor Vianu). De **întîlnirea** cu Goethe, mi se păruse că sint cel dintîi să pot vorbi, în contextul dat. Cel dintîi: aceasta — întîietatea — dă prestigiu sau, mă rog, prestață unei descoperiri... Dar, iată, spre umilirea mea secretă — dar și spre norocul meu secret de a nu mă fi văzut public descoperind America după Columb — mi-a căzut în mînă, la timp, o veche broșură (scoasă, fără dată, de „Ramuri“ la Craiova) : **Mihail** (sic!) **Eminescu și Goethe**. În această cărțuție, germanistul Ion Sin-Giorgiu, printre alte inițiative, mai mult sau mai puțin detectiviste (spre care, dealtfel, îndemna pe oricine încearcă a reconstitui procesul de creație a unei mari opere poetice), urmărește și măsura în care, în **ansamblu, Divanul...** lui Goethe a pătruns în lirica eminesciană. Așa fiind, firește, nu putea să nu dea peste izbîtoarea comunitate melodică și de cugețare dintre poetul Suleikăi și poetul **Glossei** „privitorului ca la teatru“. Ar fi putut apropia respectivele versuri goetheene, pătrunse de o înțeleaptă prețuire a prezentului („**N-alunga ziua de astăzi / altă zi s-ajungi din urmă; / decît azi, mai bun nu-i miine**“), și de stihurile marii resemnări din **Cu miine zilele-ți adaugi**, pe care Vianu le socotea drept cele mai schopenhaueriene din toată poezia lui Eminescu. La Schopenhauer,

prin Goethe! ? Ceea ce ar fi necesitat, neîndoios, și unele considerații asupra unui posibil Schopenhauer **avant la lettre**: în gîndirea, în fond hedonică, defel asprită de pesimism, a lui Goethe...

Difficilă și complicată aventură, aventura izvoarelor. În care e bine să te avînți cu mare băgare de seamă. M-a învățat mințe pățania cu **Glossa**. Încît...

Am tresărit, ca în urma unei treziri bruște, în fața micului poem-confesiune al **Celor două lumi**.

nu știu ce nerăbdător resort asociativ și intuitiv mi-a dat ghes să exclam: „aici sint **Cărțile** lui Eminescu“. **Cărțile** — precunoscutul poem, mai cu seamă celor cit de cit cunoscători ai culturii și preocupărilor teatrale ale poetului nostru : „**Shakespeare, adesea te gîndesc cu jale / prieten blind al sufletului meu...**“

Reflex, însă, temător desigur de o nouă călcare în străchini, am tras îndărăt, ca melcul, coarnele, și pornirile asociative și revelațiile intuiției și, mai ales, ghesul spre orice exclamație pripit sentențioasă. În afara caracterului lor confesiv și de două ori omagial — o dată, la adresa lui „William“ (Shakespeare, firește), și, a doua oară, la adresa iubitei (Lida, la Goethe; fără nume, la Eminescu) —, nimic nu părea să mă poată îndritui, necum împinge, să le alătur și, mai puțin, să stabilesc o legătură de rudenie — și, încă, de filiație — între ele. Nouă versuri închid, lapidar, la Goethe, și natura lui cosmică și bipolară (Thomas Mann), și nestinsa generație cu care „privea“ spre Shakespeare (**alter ego**-ul său: Wilhelm Meister, și-l recunoștea drept naș), și adincul țile al dragostei ce-l lega de Lida; și acea stăruitor năzuita „**heilsame Einheit**“ — unitatea benefică — realizată din îngemănarea rațiunii cu afectivitatea; și prilejul de a medita asupra unor obscure „ore“, pe care poetul le socotea, dincolo de cei doi termeni ce i-au armonizat viața interioară, determinante în rotunjirea și afirmarea personalității sale creatoare. Eminescu, în schimb, dimpotrivă, își desfășoară larg versurile, pe patru strofe octave. „Divinului brit“ îi consacră două prime strofe și încă două versuri din a treia. În timp ce Goethe, doar un singur vers. Verbul îi e patetic în-cins și înaripat, încercat de epitete și orientat deopotrivă spre neprecupețita slăvire și recunoștință („**căci tot ce simt... tot ție-ți mulțumesc**“), și spre justificarea, aș zice exegetică, a admirației ce-i poartă. O strofă și două versuri sint închină-te, în final, și iubitei. Goethe îi închină tot un singur vers. Patosul trece aici, parcă pe nesimțite, în opusul lui — în tonalitate șăgalnică, madrigalescă. Parcă pe nesimțite, dar nu pe neașteptate.

Fiindcă, între „cartea visurilor“ (sau, cu o vocabulă des întâlnită în primele sale scrieri, „cartea visărilor“, acestea nevoind să semnifice vagul actualelor reverii, ci ceea ce tot Eminescu prețuia cu deosebire la Shakespeare — fantazarea, fantezmele, lumea lui de imagini) și „cartea realității“ (sau, mai la text, „cartea iubitei“), Eminescu notează, ca în treacăt, și coborîndu-și cuvîntul la o tonalitate a sobrietății discursive (ca într-o necesar lămuritoare paranteză de subsol), și „cartea“ care-l ajută să dezlege „problema morții lumii“, locul lui Schopenhauer în înțelegerea, la rece, a vieții, așadar în trezirea și ieșirea din vis la realitate... Paranteză ușor insolită și amăruie, ca un avertisment moderator. De care însă poetul pare să țină seamă doar pentru a marca, în ostentativă opoziție cu ideea morții, elanul lui personal spre viață; elan pe care i-l susține realitatea vie a dragostei. Acel goetheean „miez al fericirii-întime“ (care, nu știu în ce măsură izbuțește să talmăcească „fericirea proximității“ = **Glick der nächsten Nähe** din original) esențializează, cu timbrul unei constatări grav existențiale, spumegoasa dar cochet și ludic discreta desfătare cu care Eminescu desfide, iubind și alături de iubită — de prezența ei, oricum și oricînd **înțeleaptă** — depotrivă lecțiile irealităților shakespeareene și lecțiile sumbre ale „lumii“ lui Schopenhauer. Poetul este invadat de acea „**tifillatio**“ (spinozistă) luată în deridere de maestrul pesimismului ca „extrem de naivă“; și, de pe acest prag, dă cu tifla „învățăturilor“ lui, dar dă cu tifla și „genialei acvile a nordului“ („...și **decît tine, mai mult mă învăț**“).

Cu acest „maestru“ în ale bucuriei de a trăi dincolo ori dincoace de bine și rău — de vis și de mizeria vieții imediate —, Eminescu încearcă, în fond, acea voluptate a „stării de grație“ în care José Ortega y Gasset vedea scaldîndu-se în drăgostiții și misticii, și care plasează pe om în afara lumii și în afară de sine: **ex-tasis**. Cel căzut în această „stare de grație“ există simultan în două lumi, diferit dimensionate, dar întrepătrunzîndu-se: lumea pămînteană îi este doar un habitat aparent, adevărata viață petrecîndu-i-se într-o sferă locuită doar de el și de Dumnezeu — de iubită! —, și numai lor hărăzită; o sferă scutită de ponderabilitate și de amărăciuni.

Goethe a fost nu o dată încercat de această voluptate a stării de grație. Nu o dată el a împerecheat — nu numai pentru că limba îi îngăduia un întăritor joc de omonimie-sinonimie — viața cu dragostea (**Leben-Lieben**). Acum însă, în poemul celor două lumi, el a depășit sta-

rea de grație; dragostea lui nu este, aici, extatică, așadar smulsă din, cum am spune, contingent, liberă de frînele și ieșită din granițele lucidității; nu e

CĂRȚILE

Shakespeare! adesea te gîndesc cu jale.
Prieten blind al sufletului meu:
Isvorul plin al cinturilor tale
Îmi sare-n gînd și le repet mereu.
Atît de crud ești tu, ș-atît de moale.
Pufnună-i azi și linu-i glasul tău;
Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe.

De-aș fi trăit cînd tu trăiai, pe tine
Te-aș fi iubit atît — cît te iubesc?
Căci tot ce simt, de este rău sau bine,
— Destul că simt — tot ție-ți mulțumesc
Tu mi-ai deschis a ochilor lumină,
M-ai învățat ca lumea s-o citesc.
Greșînd cu tine chiar, iubesc greșala:
S-aduc cu tine mi-este toată fala.

Cu tine da... Căci eu am trei izvoară
Din care toată mintea mi-o culeg:
Cu-a ta zimbire, dulce, lină, clară
A lumii visuri eu ca flori le leg:
Mai am pe-un înțelept... cu-acela iară
Problema morții lumii o dezleg:
Ș-apoi mai am cu totul pentru mine
Un alt maestru, care vin mă ține...

Dar despre-acela, ah, nici vorbă nu e.
El e modest și totuși foarte mare.
Să tacă el, să doarmă ori să-mi spuie
La nebunii — tot înțelept îmi pare.
Și vezi, pe-acesta nu-l spun nimănui
Nici el un vrea să-l știe orîicare.

Căci el vrea numai să-mi adoarmă-n brață
Și decît tine mult mai mult mă-nvăță!

1876

Filă din volumul Eminescu, Poezii
[ediția bibliofilă], E.S.P.L.A., 1958.

pierdere-de-sine. Este ceva diferit sau ceva mai mult — un concentrat de beatitudine, calm și radios, care, ca o droj-

die fecundă, îi prunduieste cugetul. **Lieben** (dragostea) se împerechează acum — întregind cu un al treilea termen jocul de cuvinte — nu doar cu **Leben** (viața), ci și cu sensul activ al vieții — **Weben**. O unitate trinitară, de o semnificație vrednică de o mai îndelungă adăstare. Nu este însă locul; deocamdată. Deocamdată rețin un element substanțial deosebitor adăugându-se tuturor celor pînă acum venite, peste primul zvicnet de apropiere, să-mi distanțeze versurile lui Goethe de **Cărțile** lui Eminescu. Ba, pe deasupra, acele versuri ale lui Goethe par să **inchidă**, ca între două coperti (Shakespeare și Lida), „cartea” sau, în orice caz, un ciclu al propriei sale „cărți” — ciclul reușitei sale în viață și în creație. Eminescu este încă în stadiul veleităților, al aspirațiilor. El **deschide**, își etalează „cărțile” — izvoarele din care își „culege” mintea.

Înțelesul imediat, comun, al lui „culege” trimite fie la o condiție de maturitate (roadele se culeg cînd sînt coapte), fie la una de împrăștiere (culegerea fiind una cu strîngerea, cu punerea la un loc a celor împrăștiat aflate). **Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu** cunoaște acest al doilea înțeles. Prima accepție îi scapă. Dar nici prima, nici a doua accepție nu prea se leagă de enunțul eminescian : „...**căci eu am trei izvoară / din care toate mintea mi-o culeg**”. Fiindcă, e limpede, poetul nu-și recunoaște aici vîrstă unei maturități de judecată, de imaginație, de concepție care să-și fie sieși îndestulătoare, dimpotrivă. Iar o minte împrăștiată este o minte distrasă, rezistentă la concentrare; și, dacă nu se refuză unei „adunări a minților”, nu-și poate aduna decît propriile-i minți... Eminescu este însă, aici, evident, setos să fructifice, pentru sine, „cărțile”, „învățaturile”, judecata, **mintea altora**; el se află deliberat în proces de formare și își „culege” mintea cum tipograful **culege**.-i minte unei cărți în devenire, precum asimilase mintea altora, înțelepciunea lor, unor „cărți” gata, de mult scrise și **culese**.

Accepția aceasta, luată din cîmpul zătăriei, al culegerii, o găsec pătrunzînd în vorbirea noastră mai mult sau mai puțin curentă, în anii de gazetărie ai lui Caragiale. În orice caz, cu un citat din Caragiale o consemnează vechiul **Dicționar al limbii române** al Academiei. Anii aceștia erau și anii de gazetărie ai lui Eminescu. Poetul a înnobilat, așadar, metaforizîndu-l, un termen pe atunci oarecum nou, astăzi de strictă specialitate. Și nu e exclusă nici posibila contopire a acestei accepții cu aceea (de asemenea trecută în **Dicționarul limbii române** al Academiei) derivată din nemțescul **entnehmen**. O accepție, pentru E-

minescu, profund cunoscător al limbii germane (a-i traduce pe Kant și Röttscher, hegelianul, nu-i o joacă), foarte la-ndemină: accepția extragerii, a înțelesului de smuls sau tras din ceva. În această accepție, a sorbi dintr-un izvor se extinde în a-l ab-sorbi, a-l trage cu totul în sine, a-l aduna, a-l culege în sine, pentru sine... „**Căci eu am trei izvoară / din care toate mintea mi-o culeg**” dobindește astfel și un tilc neprevăzut formativ. Poetul se apropie de izvoarele „minții” sale, cum, în genere, te apropii de ceva drag — cu sentimentul îmbogățirii, întregirii, cu conștiința unei identități latente, dacă nu chiar potențiale...

Umbļu diletant prin coclauri lingvistice; dar nu într-o doară. O fac pentru că, mulțumită lor, m-am pomnit din nou — de astă dată, cu spiritul mai așezat — gîndind asupra elogiului poetic adus de Eminescu lui Shakespeare „Un elogiu (...) cum literatura noastră nu mai cunoaște un altul” (Tudor Vianu). Îl citesc însă din nou, cu ecoul lapidarului elogiu goethean vijîndu-mi insistent în ureche : „**William ! Stern der schönsten Höhe**” (William, astru al culmii celei mai frumoase — „stea-n prea clara înălțime”).

„**Tu mi-ai deschis a ochilor lumină**” exclamă Eminescu întorcînd spre sine — în sine — vraja ce l-a eliberat dintr-o stare de orbire și care, într-un vers dintr-o variantă inițială se așternuse înspre afară — „**tu mi-ai deschis a cerului lumină**” —, înspre imaginea cosmică a înălțimilor senine, acestea, eliberate de beznă, de enigmă...

Dar **lumina** este, în sistemul metaforic al lui Goethe, unul dintre cele mai obsesive, poate cel mai obsesiv, mai bogat, mai plurivalent, mai pluridirecționat dintre conceptele ce vin sub condeii său poetic. Mefistofel, acel geniu incitant, pus „ca diavol, să creeze”, se dedă, în una dintre „Epigramaticile” patronului său, unui răsfaț etimologic, în temeiul căruia, printre alte neașteptate extrageri de rădăcină lexicală, descoperă frumosului rădăcina etimologică, în lumină : „...**Die Schönheit kommt vom Schein**”) — în lumină, care e, în același timp, strălucire, aparență, părere...

Firește, etimologia lui Mefisto ține de tezaurul lexical germanic; de un străfund de viziune populară „bine bătătorită” în limbă. „**Și tot ce un popor și-a strîns din bișuială / cuvîne-se a fi lege în suflet și în cuget**” (Goethe: „Epigrammatisch“-Etymologie), conchide pre-remptoriu Mefisto, cu aerul său poznaș, pentru care, „dintre toate spiritele nega-

toare", și-a câștigat simpatia cerului faustic. Da ori nu poznă etimologică (așa cum poate fi și aceea prin care numele dat artei — **ars** — stă, după o misterioasă orindă genetică, geamăn, pe același trunchi cu numele dat zeului războiului — **Ares**), cert este că, la Goethe, frumosul este indeobște alergic la corporalitate, la **forma** (Gestalt) pe care latinii — latina — au pus-o la temelie lui. Aceasta, se vede, datorită, pe de o parte, concreteței, pe de altă parte, datorită caracterului și de suprafață și de opacitate pe care **formosus** le-ar presune. Pentru Goethe, și acest frumos își arogă, însă, la urma urmelor, dreptul de a fi ceea ce se pretinde, în măsura în care este răspînditor de lumină ori este învăluit de o aură luminoasă. Poate, ba nu încapе îndoială, voi avea prilejul să mă opresc mai pe îndelete asupra acestui aspect al esteticii și — ca să nu supăr cumva pe Constantin Noica — al așa-zisei filosofii goetheene despre artă și viață. Pînă una-alta, să rămîn în cadrele elogiului adus lui Shakespeare. I-

maginea pe care Goethe și-o face despre „William“ este de trei ori superlativă: **stea** (citește: focar suprem de scinteiere, răspînditor de raze), **cea mai frumoasă** (citește: luminoasă întru toate, întru toate limpede și pură), **înălțime** (citește: cer, nemărginire, cosmos), și de trei ori îmbăiată în esențe și orbitoare și diafane. Stă în geniul poeziei lui Goethe economia maximă — dublată de o maximă claritate și precizie — a cuvintelor, pentru a exprima maximum de idei, impresii, direcții emotive. Greu și, de aceea pieziș, perifrastic traductibilă (ba, uneori, intraductibilă) este la el nu limba în care a scris, ci natura esențializantă a limbajului său. Ezitînd între „a cerului lumină“ și „a ochilor lumină“ (deschisă lui de Shakespeare), Eminescu se află, vădit, în plin Goethe. Nu însă numai în Goethe cel din **între cele două lumi** — ci, **pornind de aici**, în acel Goethe care-l va însoți în alegerea și-l va ajuta în justificarea alegerii a două dintre „cărțile“ lui capitale.

Aventura la izvoare continuă...

MARGINALII

Miracolul unei sărbătoriri

Asistam nu de mult, într-una dintre sălile de teatru bucureștene, la sărbătorirea unei mari artiste. Se adunaseră în jurul ei colegele de generație, forurile administrative, cei care îi fuseseră aproape de-a lungul unor ani de activitate. Dar mai ales se adunase în jurul ei publicul, marele, fidelul prieten... Prietenul își asigurase din vreme sau solicitase în ultimul moment un bilet de intrare, vociferase, implorase chiar, la casa de bilete, se rugase de personalul administrativ pentru „un loc în picioare sau oriunde, numai să fiu lîngă ea“... Prietenul necunoscut, marele prieten cu chip proteic, cînd de bărbat, cînd de femeie, cînd de bătrîn, cînd de tînăr, adolescent sau copil, cumpărase cu bani numărați buchețele modeste de flori, așteptînd cu nerăbdare momentul în care să le azvîrle în scenă — ca pe altarul unde bătrîna slujitoare oficiază.

El, publicul, mereu pasionatul, atît de fidelul și, paradoxal, atît de capriciosul mare prieten, are puteri de vrăjitor. Fil-

trul său magic e capabil să înfrumusețeze chipul unei octogenare, întinerind-o, mai abîtit decît o sută de tratamente geriatrice sau savante operații estetice, bagheta sa de fermecător Merlin e în stare să transforme dintr-o dată în orator versat o femeie care întreaga sa viață n-a rostit decît texte scrise de alții; mare Cagliostro, transformă scrisori administrative în tulburătoare scrisori de dragoste, și personalități cunoscute pentru răceala lor, în școlari emotivi, sau mașiniștii teatrului, în poeți talentați. Ceea ce este de necrezut, însă, e că acest Mesmer fidel și tandru reușește să hipnotizeze în masă, obligînd tandru pe toată lumea să cînte „mulți ani trăiască“ sărbătoritei, nu violent, nu deșuecat, ci cu delicatețea cu care lacrimile discrete ale sărbătoritei acompaniază acest cînt vechi!

Să-i mulțumim marelui Vrăjitor fidel, care știe întotdeauna să iubească pe cine trebuie.

Mihai GÎRNIȚĂ



Cenaclul dramaturgilor

14

În lectură:

„Ramele“ de GEORGE RICUS

Sub conducerea criticului Radu Popescu, președintele cenaclului, a fost citită și discutată piesa *Ramele*, semnată de prozatorul George Ricus, autor al mai multor volume de literatură științifico-fantastică. Textul a fost citit, ca de obicei, de actorii Teatrului Giulești. De această dată: Anca Neculce, Mircea Constantinescu, Ileana Cernat, Paul Ioachim, Ion Pavlescu, Mircea Cruceanu, Jeanine Stavarache, Mircea Nicolae Crețu, Adriana Șchiopu. Regia, Getta Vlad. Piesa a fost primită cu interes și comentată pe larg.

LEONIDA TEODORESCU: „Piesa este scrisă cu foarte mare siguranță și este foarte bine condusă tehnic, ideea cu ramele e foarte nostimă și toată mișcarea scenică de intrare în și ieșire din rame, intrare în viață și intrare în fixitate, cred că are un efect excelent și cred că

regizorul Ullici o să confirme acest lucru.

Piesa este foarte bună, foarte frumoasă și se încearcă un autentic sentiment de tristețe în întreaga ei desfășurare. Impresia mea e că ceea ce urmărim noi, de la începutul piesei, este un fel de trecut, trecutul care se fixează ca atare spre finalul piesei, care e de fapt prezentul literar.

Urez drum bun acestui nou coleg în această blestemată meserie de dramaturg.

ALEXANDRU DAIA: „Dialogul e frumos și foarte bine condus. Piesa, interesantă, e în fond o piesă fantastică. Cum vor putea fi rezolvate, însă, din punct de vedere tehnic, unele momente și unele scene? Cum ar putea să apară fantasticul și verosimiliul mișcării în scenă, asta-i întrebarea.”

LAURENȚIU ULICI: „Sînt ceva mai rezervat. Textul, deși interesant, e însă



artificial construit. Pretextul piesei e mai mult epic decât dramatic sau dramaturgic. Ideea ramelor e un bun de mult câștigat al literaturii, să-i zicem așa, de aspect simili-fantastic. Îmi amintesc ideea de năvălă a lui Teophile Gauthier. Spre deosebire de aceasta, în textul lui Ricus există o diferențiere între real și fantastic. Ideea majoră e bine, într-adevăr bine, condusă. Replica e curgătoare, frumoasă, dar într-un sens calofil; nu e o replică dramatică frumoasă, ci literară, lexicală și gramaticală frumoasă. Cred că această frumusețe a subminat, într-un fel, fondul scriiturii. Unele secvențe par lăpăte. E foarte frumoasă povestea cu copilul și telefonul, dar este o excrescență, nu intră, de fapt, în cursul firesc al narațiunii. Există o atmosferă discretă, difuză. Dealtfel, principala calitate a acestei piese este tocmai discreția. Există o nepotrivire între cele două planuri, cel fantastic și cel real. Schimbului de locuri pe care ficțiunea și realitatea îl fac îi lipsește justificarea dramatică. Cîteva încercări ar putea duce cu gîndul la o meditație asupra existenței, la un eseu despre viață, ca moarte, și despre moarte, ca viață. Obiecția mea nu e de scriitură, care e onorabilă, la nivelul epidermei, ci de acțiune. Lucrurile sînt remediabile“.

VICTOR BÎRLĂDEANU : „Piesa este o meditație de o mare profunzime. O lume de carnaval se perindă pe scenă, sugerînd, într-un fel, vîrtejul în care se mișcă personaje contemporane, și care le dă această nevoie, această sete de echilibru, în fond, o sete de absolut. Misitul

de artă, care s-ar putea numi mai propriu Meșterul de rame, este omul care aduce ploaia, ploaia aceasta a liniștii sufletești, un echilibru într-o lume de dizarmonii. Avem de-a face cu un dramatism conținut și nu cu unul exploziv, de conflicte foarte ascuțite. Legătura dintre personaje nu e bine realizată. Pe aici, pe undeva, piesa scîrșie ușor. Poate că autorul ar putea să se gîndească la o legătură mai bine precizată între personajele înrămate și cele ce urmează a fi înrămate, o legătură pe aceeași linie de subtilitate și de finețe care este a întregii piese“.

ELENA NESTOR : „De remarcant, o foarte bună realizare a atmosferei, dar și lipsa de profunzime a dialogului, lipsa de încălcătură și de penetrație a acestuia“.

DORU MOȚOC : „Textul se pare că lănează doar a șaptea parte a iceberg-ului de care pomenea Hemingway, și ne lasă pe noi să intuim celelalte șase părți. Ricus a arătat niște arme cu care n-a tras însă. Își propune o miză riscantă. Prefer o piesă ca aceasta, care deși nu e pe deplin realizată, pune probleme. Era nevoie de mai multă rigoare a demonstrației în realizarea Meșterului de rame. Personajul riscă să fie un fel de «citor de contor»“.

EMILIAN POPESCU : „Ritmul e inegal. Primele scene trenează. Se fac cîteva trimiteri la actualitate. Planul social, care se încearcă să fie introdus în piesă, rămîne însă suspendat“.

Mircea RAREȘ

Spectacol omagial „Primăvară fierbinte“

Teatrul „Bulandra“ a realizat un spectacol consacrat aniversării a 75 de ani de la mișcarea revoluționară a tîranilor din 1907 și a 20 de ani de la încheierea cooperativizării agriculturii. Scenariul semnat de Lia Crisan, *Primăvară fierbinte*, înmăpunează unele dintre cele

mai valoroase pagini de literatură inspirate de aceste momente istorice: poeme și fragmente de proză din creația lui George Coșbuc, I. L. Caragiale, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Zaharia Stancu, Marin Sorescu, Victor Tulbure.

Regizorul Petre Popescu a conceput un spectacol original și sugestiv. Inspirată s-a dovedit și scenografia (Doris Jurgea). Ilustrația muzicală (Lucian Ionescu) a contribuit la crearea atmosferei.

Ion Caramitru, Gina Petrini, Rodica Suci, Mi-

rela Gorea, Mircea Bașta, George Oancea, Ion Lemnar, Dumitru Dumitru, Emil Reisenauer, George Andreescu, Mihai Badiu, Răzvan Ionescu au recitat cu expresivitate și putere de convingere. La sediul teatrului, ca și la Centrul național de fizică, la Uzinele „Vulcan“, la Monetăria națională, la Liceul „Gheorghe Lazăr“ și pretutindeni unde a mai fost prezentat, spectacolul omagial *Primăvară fierbinte* s-a bucurat de un bine-meritat succes.

S. V.

CRONICA DRAMATICA

...Iarăși luăm pulsul lunii teatrale, constatînd că stagiunea se apropie de bilanț, care coincide, în acest an, cu un moment semnificativ în viața națiunii, Congresul educației politice și al culturii socialiste.

În luna aprilie, două importante acțiuni s-au impus atenției oamenilor de teatru: întîi, Colocriul național de scenografie, organizat la București, pe teme și secțiuni specializate. Scenografi, arhitecți, artiști plastici, regizori, teoreticieni și tehnicieni, directori de colective teatrale au dezbătut, dintr-o perspectivă pluri-disciplinară, sintetizatoare, complexe aspecte ale muncii de breaslă, supunîndu-le concomitent analizei la obiect. Apoi, ediția a V-a a Festivalului de la Brașov, care a suscitat, în jurul afișului propus de organizatori, o nouă și fertilă rediscutare a conceptului de teatru contemporan.

Tot pe genericul lunii aprilie, cîteva spectacole în premieră, mai puține, mult mai puține, decît ne așteptam, și cu o însemnătate parcă mai redusă. În pofida textelor, unele de reputată valoare literară în patrimoniul național, semnate de Camil Petrescu, Teodor Mazilu, Marin Sorescu, sau a altora, nu lipsite de interes, din dramaturgia universală, datorate lui Eugen Ionescu, Edward Albee, Bohumil Hrabal, calitatea unora dintre montări s-a dovedit mediocră, sub potențialul colectivelor respective, al creatorilor. Lecturilor scenice, corecte, le-au lipsit pregnanța, profunzimea analitică, iar celor mai multe dintre creațiile actoricești, strălucirea.

Să fi fost această lună un moment de respiro? Dimpotrivă, să o considerăm un moment de încordare înaintea pregătirilor intense care se fac pretutindeni în teatre, în întîmpinarea marelui forum al educației și culturii. Colectivele muncesc cu febrilitate sporită, repetițiile se desfășoară cu asiduitate, se pregătesc totodată repertoriile anului viitor, analizîndu-se și creîndu-se și condițiile de eficiență economică și de integritate artistică imperios necesare înfăptuirii programului teatral. Se organizează deplasări, turnee și acțiuni cultural-educative, în diversitatea unor formule generate de necesitatea unei relații complexe cu publicul.

Congresul educației politice și al culturii socialiste se prefigurează în orizontul apropiat, ca un eveniment ce va polariza firesc toate energiile creatoare. Despre rezultate, vom da seama în caietele viitoare.

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

ACT VENEȚIAN

de Camil Petrescu

Data premierei : 1 aprilie 1982.

Regia : MIHAI BERECHET. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU.

Distribuția : FLORIN PIERȘIC (Pietro Gralla) ; CEZARA DAFINESCU (Alta) ; MIHAI NICULESCU (Cellino) ; ANDREI IONESCU (Nicola) ; CRISTINA DELEANU (Fania).

Act venețian este poate cea mai romantică piesă a acestui scriitor, care s-a vrut lucid, dar, iată, luciditatea este o stare romantică, visare cu ochii deschiși asupra ideilor, incorporare a acestora în forme simbolice, pe de o parte; pe de alta, hipostaziere a eului în aceste forme, substanță sufletească modulată, transcendental lumii obiective, cu orgoliul (romantic) de a o întrece în vitalitate, în adevăr. Prin verosimilul numenului văzut se încearcă să se întunece veridicul fenomenului privit. Desigur, a vedea nu e totuna cu a privi, căci prima acțiune nu pretinde o distanță față de obiect. Această lipsă de distanță a vederii nu e neapărat o pierdere, ci numai altceva alături de privire, căci dacă privirea descoperă, vederea creează, și dacă prin privire stăpînim, prin vedere ne lăsăm stăpîniți, și astfel vederea singură ne duce la viziune. Numai astfel se poate înțelege, așadar, luciditatea lui Camil Petrescu, anume, ca fiind atitudine vizionară, și această atitudine o întîlnim la romantici.

În sus-numita piesă, subiectul, temele și ideile sînt tipic romantice, și nu mai puțin simbolurile dramatice care le întemeiază. Un Pietro Gralla clatină în scenă o umbră mare; a avut o viață aventuroasă, este comandantul suprem al flotei venețiene. Fizic, e un bărbat puternic și de o nobilă frumusețe; moral, este un viteaz și un virtuos; iubește cu

dăruire o singură femeie, pe Alta, soția sa. Personalitatea sa apare cu atît mai copleșitoare cu cît e pusă în contrast cu cea a lui Cellino, personaj tipic pentru o cetate decăzută, modelat sufletește și trupește de moravuri libertine și lîncede. În Alta, nume simbolic, vedem alteritatea sufletului feminin, cu dorințe obscure și contradictorii, de a fi stăpînită și de a stăpîni în dragoste — neîmpăcarea între a dori și a fi dorită. Conflictul se înscrie, așadar, în cunoscutul triunghi al dorințelor, dar de tip romantic, adică, avînd un unghi ridicat într-un ideal bărbătesc, conflict pe care îl găsim, spre pildă, și în *Luceafărul* lui Eminescu. Ideile pe care și le fac cei doi bărbați despre femeie sînt și ele în contrast romantic: e idealizată de unul, trivializată de celălalt, în fine, conciliată de ambii în statutul maternității, dar o atitudine misogină a autorului se resimte pînă la capăt, căci femeia, Alta, soție și amantă, rămîne funciarmente inautentică, fiind ideea, mereu *alta*, pe care și-o face bărbatul despre ea.

Și totuși, Alta, cea care se înșală și înșală, poartă cheia cu care putem deschide într-un nucleu realist această subiectivitate romantică a lui Camil Petrescu. Căci între cei doi bărbați, concepuți ca două argumente ale existenței ei, între cel tare și cel slab, ea ocupă o stare intermediară, este, chiar, o stare intermediară. Aplecată cu grijă maternă către cel slab, ca spre propriul său copil, aspirînd cu admirație spre cel tare, ca spre propriul său părinte. Femeia nutrește, așadar, o contradicție existențială, este chiar această contradicție, credea Camil Petrescu polemizînd, prin piesă, atît cu idealismul romantic cît și cu casanovismul sceptic.

Acestea sînt semnificații care au fost înțelese și s-au făcut inteligibile în spectacolul Naționalului, semnat de Mihai Berechet. Regizorul s-a vădit a fi un subtil cunoscător al teatrului camilpetrescian, operînd asupra textului cu discreție, astfel încît spectacolul să încapă în cele două ore și jumătate cerute de spectatorul nostru de azi, fără să diminueze bogăția ideatică a replicilor. Redus, textul oferă cît și cel integral. Spectacolul are pregnanță, în sala Atelier a Naționalului, care, atît de improprie montării acestui tip de piesă, devine propice prin conceperea unui spațiu de joc care integrează și publicul spectator. O integrare discret



Cezara Dafinescu și Florin Piersic

La autor, personajul avea ieșiri năprasnice, abrupt potolite de fervoarea de a gândi. Florin Piersic a pus surdina laturii temperamentale a personajului, păstrând măsura și ritmul unei retorici din care rămâne doar parfumul romantic. E un Pietro Gralla mai profund și mai analitic, stăpîn pe sine și, prin aceasta, mult mai puternic. Vocea actorului scade și crește în intensitate, fără precipitări și acute, rămînind tot timpul în claritatea patosului, așadar, convinge fără să impună autoritar. Dar, de aici, primejdia unui anume demonstrativism, a unei ușoare monotonii. Combustiile sufletești stinse în scepticism, pe care actorul le exprimă cu parcimonie și care, acum, înfioară încă statura sa sculpturală, ar putea să se piardă prin repetare, care usucă orice prospețime psihică. Oricum, Florin Piersic este un mare actor, care știe să ne redea aici, cu finețe, o interioritate involburat-romantică, cenzurată, în comportament, cu măsură clasică. Mihai Niculescu, interpretînd pe Cellino, are siguranță, are și ținuta potrivită rolului, dar jocul său ne apare mai puțin nuanțat. S-ar fi convenit să ne arate mai mult din acea efeminare a personajului, din moleșeala sufletească și trupească a desfruiului, pentru a realiza un contrast mai puternic cu ținuta bărbătească din ultimul act. Repet, acestea sînt chestiuni de nuanță, care ar da doar mai multă tensiune unui rol conceput, în linii mari, bine. Încă mai puțin realizat, mi se pare personajul feminin, Alta, de către Cezara Dafinescu. Liniile de caracter ale personajului său rămîn cam abstracte. Actrița, prin feminitatea ținutei, prin plinătatea vocii, acordă prestanță, nu pregnanță, rolului. E prea puțin. În fine, Andrei Ionescu, în Nicola, are ținuta deferentă și prevenitoare a slujitorului, care acoperă neîmpăcarea cu sine a unui suflet dămnat; iar de la Cristina Deleanu, în rolul Faniei, ne-a rămas în amintire doar vocea.

Constantin RADU-MARIA

O SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ

de Teodor Mazilu

Data premierei : 30 martie 1982.
Regia : HORĂȚIU MĂLĂELE.
Scenografia : VICTOR ȘTRENGARU.
Muzica : MIRCEA FLORIAN.
Distribuția : HORĂȚIU MĂLĂELE
(Varga) ; ELENA BOG (Iuliana) ;
VALENTIN TEODOSIU (Nemeș) ;
MIRELA NICOLAU (Apolonia).

Reluate, în diverse formule scenice, atât pe scenele Capitalei cât și pe ale multor teatre din țară, scrierile dramatice ale lui Mazilu surprind mereu prin forța verbului, neatins, în vigoarea sa, de necruțătoarea trecere a vremii. Printre acestea, **O sărbătoare princiară** se arată astăzi, după aproape un deceniu și jumătate de când a fost scrisă, și mai percutantă.

Ca și în celelalte opere dramatice ale scriitorului, ținta atacului sînt ticăloșia și ipocrizia. Dar, în **O sărbătoare princiară**, antiumanul, proiectat în zona tragicului, dobîndește dimensiuni copleșitoare. Răscolite de spaime și, în același timp, obsedate de dorința de a parveți, personajele se apropie pas cu pas de crimă, pe care, în cele din urmă, o comit conștient, cu sînge rece, din calcul odios. Omorîndu-și fiica (vinovată de a avea sentimente normale), pentru a fi astfel pe placul împăratului, soții Varga depășesc limitele obișnuitei josnicii omenești, explorată, de obicei, cu mijloacele realismului psihologic, pentru a păși pe un tărîm guvernat de legile unei poetici a straniului. Proiectarea conflictului și a personajelor în sfera simbolicului se face în numele unei idei morale; performanța autorului este de a fi realizat această, fără a anula perspectiva social-istorică.

Ispitit de valențele teatrale ale unei lecturi în cheia viziunilor de coșmar, Horațiu Mălăele, în ipostază de regizor, a mutat acțiunea într-o lume imaginară, dominată de patologic. Desprinsă cu totul de real, reprezentată ca un expozeu



Valentin Teodosiu, Elena Bog și
Horațiu Mălăele

de semne ale halucinantului și grotescului, piesa și-a pierdut atât substanța și timbrul propriu, cât și semnificațiile profunde. Intervenind ilotic și brutal în final, suprimînd replicile demascatoare ale Apoloniei, regizorul a instaurat alte relații dramatice, de natură a genera confuzie. Dealtfel, în întreaga ei desfășurare, montarea nu are o idee artistică limpede; ritmul e șovăielnic, accentele cad la întimplare, cînd pe cuvinte, cînd pe elemente de excesivă vizualizare. Momentele esențiale ale confruntărilor dintre călăi și victimă sînt înecate în lungi scene de ritual teatral — în care, ce-i drept, se urmărește instaurarea atmosferei caracteristice universului comediilor maziene, populat de „nebuni fățarnici“; e o extrapolare ce se dovedește însă nepotrivită cu această scriere, cu statut de unicat în opera scriitorului.

Demonstrație scenică ostentativă, reprezentarea de la Studioul Teatului „Nottara“ nu sesizează ideea fundamentală a textului: efectul devastator al renegării criteriului moral. Odată ce au renunțat la omenescul elementar, personajele devin, din punct de vedere psihologic, aberante; degingolada lor e ca o reac-

ție în lanț, pământul le fuge de sub picioare, sint aruncate în haos. Adevărata lor pedeapsă, infernul la care sint condamnate, e tocmai **dezumanizarea**.

De semnalat, virtuțile plastice ale spectacolului. Fantezia actorului Victor Ștengaru (în ipostază de scenograf) a colaborat creator cu fantezia actorului Horațiu Mălăele (excelent caricaturist). Ambii au conceput, în linii caricaturale, costume atemporale, excentrice, șocante. Dar, ca director de scenă, utilizînd clișee arhicunoscute, Horațiu Mălăele nu a deschis nici unuia dintre interpreți perspectiva creației autentice. Nici măcar sie însuși : în interpretarea sa, rolul lui Varga și-a pierdut din semnificația tragică pe care o avusese, în urmă cu cîțiva ani, pe scena I.A.T.C., jucat tot de Horațiu Mălăele, student. Remarcabilă a fost Elena Bog în Iulia. Actrița a evidențiat noi fațete ale talentului său, a demonstrat știința de a respecta și de a impune, cu simțul măsurii, personajul. Valentin Teodosiu a exprimat satisfăcător chipul onctuos, slugarnic al servitorului.

Valeria DUCEA

TEATRUL DRAMATIC DIN BAIJA MARE

MATCA

de Marin Sorescu

Este interesant ca montarea unei piese să beneficieze de termeni de comparație : iată **Matca** la Teatrul din Baia Mare — după spectacolele de la Teatrul Mic, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, și, mai recent, Teatrul Dramatic din Brașov. Această versiune scenică descifrează cu acuitate sensurile profunde ale „parabolei despre viață și moarte”, tragedia marelui cataclism fiind redată într-o remarcabilă mișcare scenică ; evitarea falsului patetism și rostirea inteligibilă, intenția clară de a puncta cu umor frust momente de încordată tensiune dramatică sint atribute ale unui spectacol original și, în același timp, fidel textului.

Tinărul regizor Radu Dinulescu a înțeles că originalitatea teatrului lui Marin

Sorescu constă în faptul că este profund românesc ; filonul popular, replica rafinată și filozofia se îmbină într-o literatură de foarte bună calitate. Între personajele-metaforă și decorul-simbol (Florin Harasim) se creează o simbioză, spațiul scenic dilatîndu-se parcă, astfel, prin multiplele funcțiuni pe care fiecare element în parte le are în acțiune : scorbura în care adastă Irina, copacul în care Titu Poantă stă privind spre apele tulburi, lăstarul involburat de furtună, în dulce sunet de clopoțel ; paturile suspendate, plasate simetric, unul pentru a primi viața, celălalt — lăcaș de moarte, devin deopotrivă catafalc și acoperiș, de pe care Irina scrutează zarea, indiferentul lor balans măsurînd parcă scurgerea implacabilă a timpului.

Lipsa de experiență a regizorului și, poate, o prea grăbită parcurgere a unor părți din dificila partitură umbresc unele scene. Prima scenă, cea a pitoreștilor descîntece de „legare a cerului”, provoacă inexplicabile confuzii, pentru că una este să apelezi la travestiuri (așa cum s-a procedat în spectacolul de la Piatra Neamț), și alta să prezinți, în Lelea Anica și în Goga Ioana, doi bărbați în ȋtari, unul dintre ei, chiar cu barbă ; după cum demascarea momiilor, în scena morții, devine inutilă, pentru că ele nu poartă mască. Obositoare este și repetarea unor soluții regizorale : pomii sună prea des din clopoței, cu rost și fără, norii se involburează tragic la prima lor apariție, dar, în continuare, devin o recuzită stereotipă, ca și valorile ce se îngrămădesc, în final, peste trupul Irinei. Simbolul apei (interpret, Ștefan Mareș), cu o excelentă mască și cu un impresionant dinamism în mișcare, nu poate evita, la un moment dat, aceeași senzație de monotonie.

Se remarcă fiorul, forța dramatică a Valentinei Livinț, în Irina, și mai ales jocul discret și convingător al lui Vasile Constantinescu, în Moșul, singurul care

Data premierei : 11 februarie 1982.

Regia : RADU DINULESCU. Scenografia : FLORIN HARASIM.

Distribuția : VALENTINA LIVINȚ (Irina) ; VASILE CONSTANTINESCU (Moșul) ; ADRIAN LIVIU ANA (Logodnicul) ; NICOLETA BAICĂ (Logodnica) ; ȘTEFAN MAREȘ (Apa) ; TOEA BADIU (Prima momie) ; CLAUDIU TIRNOVEANU (A doua momie).

a găsit măsura exactă între tragedie și umor frust, echilibru caracteristic literaturii lui Sorescu. Convingători sînt Adrian Liviu Ana (Logodnicul) și, mai ales în cea de-a doua parte a evoluției sale, Nicoleta Buică (Logodnica). Contribuții importante la spectacol au avut Toea Badiu și Claudiu Tîrnoveanu.

Cu toate rezervele exprimate, **Matca** rămîne — prin sinceritate, prin valoarea textului — un spectacol important pentru Teatrul Dramatic din Baia Mare, ca și pentru evoluția regizorului Radu Dinulescu.

Mihai CRIȘAN

ÎN PREMIERĂ PE ȚARĂ

**TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV**

DOAMNA DIN DUBUQUE (CINE SÎNT EU?)

de Edward Albee

Gazdă a Festivalului de teatru contemporan, scena brașoveană mărturisește ambiția prospectării dramaturgiei „de ultimă oră” și își face un punct de onoare din lansarea unor premiere absolute în circuitul nostru teatral.

O noutate repertorială este, așadar, această montare, ispititoare în primul rînd prin numele autorului, stea de primă mărime pe firmamentul dramaturgiei americane. Al acelei dramaturgii, care a produs, în decurs de două decenii — anii '50—'70 —, prin marii ei scriitori, Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, cîteva, și nu puține, opere dramatice fundamentale pentru înțelegerea mutațiilor petrecute în moravurile și conștiința lumii postbelice, dovedindu-se însă, de o bună bucată de vreme, secătuită, deviind către aspecte marginale, către patologic. Noile piese scrise de Miller, de Williams, de Albee nu ating cota performanțelor de altădată, campionii par obosiți. Această impresie o degajă și **Doamna din Dubuque**, cea mai recentă piesă a lui Edward Albee, scriere, pare-se, aplaudată de critica teatrală americană (potrivit extraselor din caietul-program), dar care, evident, se situează cu modestie în conul de umbră al strălucitoarelor lui scrieri anterioare.

Piesă alegorică, ea începe prin a prezenta relațiile convenționale, vidul sufletec, înstrăinarea, cruzimea, ce caracterizează lumea eroilor săi, cupluri ce se întîlnesc în ritualul unor week-end-uri obligatorii, pentru a se sfișia în niște jocuri crude; de astă dată, jocurile nu mai sînt monstroase, ci metafizice, personajele nu se mai devorează, reciproc, cu frenezia distrugătoare a celor angrenați în jocul funest din **Cui i-e frică de Virginia Woolf ?**, ci, dimpotrivă, caută punți de înțelegere, chei de comunicare, fiind obsedate de misterul propriilor ființe. „Cine sînt eu?“, leit-motiv naiv al unui cunoscut joc de societate în care, prin cîteva întrebări, se poate ghici numele unui personaj istoric, devine emblema retorică a investi-

Data premierei : 10 aprilie 1982.
Regia : EUGEN MERCUS. Scenografia : TATIANA MANOLESCU-ULEU. Traducerea : MIRUNA RUNCAN.

Distribuția : DAN SÂNDULESCU (Sam); LUMINIȚA BLĂNARU (Jo); NICOLAE C. NICOLAE (Fred); NINA ZĂINESCU (Lucinda); PAULA IONESCU (Carol); MIRCEA ANDREESCU (Edgar); ION JUGUREANU (Oscar); VICTORIA COCIAȘ-ȘERBAN (Elizabeth).



**Luminița Blănaru, Victoria Cocias-
Șerban și Ion Jugureanu**

morții) a devenit o obsesie în cultura de peste Ocean, consacrandu-i-se numeroase filme (ca acel extraordinar **All that Jazz** de Bob Fosse), spectacole, volume, studii, anchete sociologice. „The American Way of Death“, modul de moarte american, se vrea o replică, înțeleaptă, la modul de viață, și această piesă a lui Albee nu este altceva decît ilustrarea unei teze.

Elaborată cu meticulozitate, stilizată în detalii, cu o fină caligrafie a mișcării personajelor — expresie a traiectoriilor lor interioare —, montarea semnată de Eugen Mercus (regia) și Tatiana Manolescu-Uleu (scenografia) e sobră și elegantă, dar mai ales netedă, calmă, precum e și piesa. Partea întâi e jucată alert, cu o studiată dezinvoltură în gest și replică, care se dezvoltă, pe parcurs, a fi aparență, joc, mască, scut ce trebuie să apere stări și relații precare. Excelează aici toți cei șase interpreți, alcătuind trei cupluri diferențiate. Sesizînd funcția dramatică a cuplului — în dramaturgia lui Albee — ca o entitate agonică, conflictuală, regia a condus cu mînă sigură relațiile dintre „binoamele“ caracteriale, operînd în primul rînd o judicioasă distribuție. Dan Săndulescu (Sam) conduce jocul, la propriu și la figurat; el începe prin a se amuza de gluma-ghicitoare și sfîrșește prin a se speria de răspunsul-adevăr, intuind, că, dincolo de robustețea morală a personajului și de carapacea certitudinilor sale, e loc pentru întrebări și angoase, dar mai ales pentru suferință. Mircea Andreescu (Edgar) și Nina Zăinescu (Lucinda) aduc în scenă o pereche astenică, într-un evident „echilibru fragil“; iar Nicolae C. Nicolae (Fred), într-un personaj pragmatic și oportunist, secondat de Paula Ionescu (Carol), mostră a „femeii cu picioarele pe pămînt“, completează, cu un necesar pitoresc, mica galerie. În centrul atenției lor (și a autorului) stă Jo, tînăra soție condamnată de o boală incurabilă, conștientă că se află în Casa Morții, personaj diafan, realizat în tonuri fluide — o acuarelă —, de către Luminița Blănaru.

Simbolistica reprezentației intervine în partea a doua, cam ostentativ, producînd și o modificare a registrelor interpretative: copacul desfrunzit ce pătrunde amenințător în living-room, mișcarea unor uriașe uși-oglinzi din fundal sînt semne elementare, ușor simplificatoare, pentru o atmosferă care acum se vrea ireală.

gării sinelui, într-o placidă tentativă de autocunoaștere. De la acest nivel vag simbolic, în partea a doua piesa intră într-o alegorie deschisă, care s-ar putea intitula „Cui i-e frică de Moarte?“, fiindcă Doamna din Dubuque este însăși personificarea acesteia. Alegoria răspunde parcă, peste veacuri, picturilor lui Hans Baldung Grien, dar în locul hircii rinjite și al scheletului hid care dansează mînă în mînă cu Tînăra Fată, sau sărută, voluptuos, Femeia, Elizabeth — distinsa și elegantă, rafinată și înțeleaptă Doamnă din Dubuque—Ohio — o leagănă liniștitor în brațe pe tînăra Jo și o duce tandru către tărîmul celălalt. Sarcasmul lui Albee a dispărut, topindu-se în compasiune, viziunea lui feroce despre o societate dezumanizată, sterilă, în care Răul proliferază, s-a diluat într-o contemplare — în cele din urmă, senină — a unui sfîrșit inevitabil.

Tema are vechi tradiții în dramaturgia americană, O'Neill a dezbătut-o temeinic, și Thornton Wilder, în **Orașul nostru**, a fixat chiar atitudinea — idilică — a protestantismului anglo-saxon față de problemă, dar trebuie să recunoaștem că, azi, exit-ul (cum i se mai spune, pudic,

Apăsat deconspirative sînt costumele mesagerilor Eternității, al femeii (îmbrăcată în negru), și al bărbatului (îmbrăcat în alb), respectiv Doamna din Dubuque și negrul Oscar; ambii își relevă din primul moment funcțiile — Mors și Thanatos — și pierd, prin aceasta, o parte din tensiunea dramatică dorită de autor. În contradicție cu această inutilă semantizare, interpretii au acoperit cu nuanțe psihologice alegorice personaje, realizînd două compoziții, în sine, remarcabile: Ion Jugureanu, cu mijloace sobre și distincție, exprimă condescendența Ingerului Morții față de situația sa de om de culoare și preia cu subtilitate ironia polemică a scriitorului. Victoria Cociaș-Șerban (Elizabeth) își caracterizează bogat și nuanțat personajul, dîndu-i „clasă” și rafinament, morgă și farmec, mister și simplitate, binemeritîndu-și, cu acest rol, premiul de interpretare al competiției „teatrului contemporan” din ediția 1982.

Mira IOSIF

TEATRUL „ION CREANGA”

IMAGINILE SÎNT IMAGINI

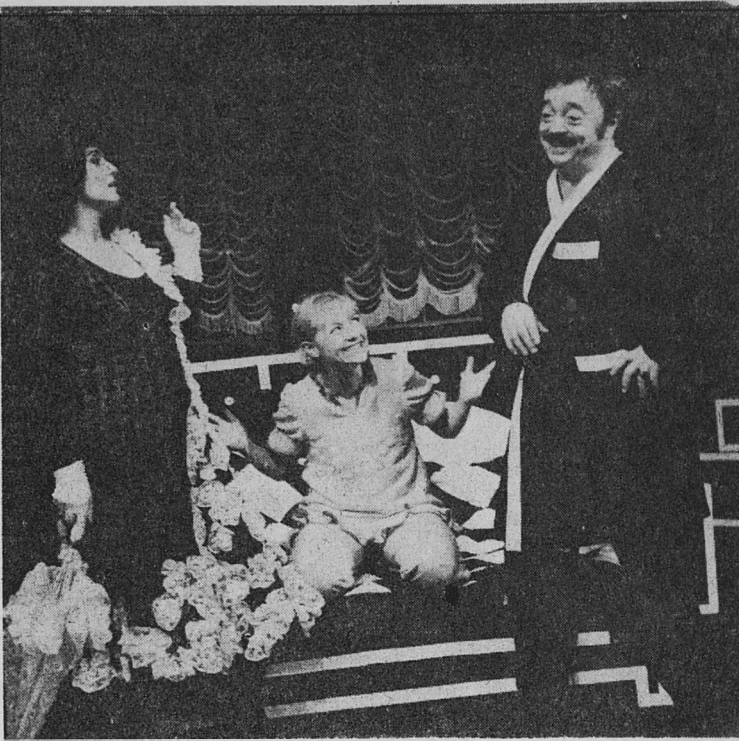
de Eugen Ionescu

Data premierei: 31 martie 1982.
Regia: ION LUCIAN. Scenografia: ELENA SIMIRAD MUNTEANU. Coregrafia: ADINA CEZAR. Versiunea românească: MARIANA IOAN.

Distribuția: ION LUCIAN (Tatăl); FLORINA LUCAN (Mama, Fetita); DANIELA ANENCOV (Josette); PAULA FRUNZETTI (Jacqueline); VICTOR RADOVICI (Portarul).

explodeze și straturile ei tradiționale, și cele moderne, să ne demonstreze, oare, „arta de a fi tăta”? Paradoxul, procedeu curent în scriitura ionesciană, funcționează aici din plin; într-adevăr, iată-l pe Eugen Ionescu pe afișul Teatrului „Creangă”, care a preluat în chip inspirat textul prezentat în premieră de Teatrul „Daniel Sorano” (Vincennes), la inițiativa companiei Claude Confortès! Textul? „Prima piesă a lui Ionescu”, susțin unii exegeți, în glumă, firește. Dar trebuie să recunoaștem că cele **Patru povești, pentru copii mai mici de trei ani (!)** scrise, prin anii '50, de cel care urma să debuteze cu „antipiesa” **Cintăreața cheală**, prelucrate, după decenii, de scriitorul ultraconsacrat (dotate, în original, și cu un subtitlu demn de autorul **Lecției, Exerciții de conversație și de dicție franceză pentru studenții americani !**), compun un alfabet indispensabil, un mic curs de inițiere în morfologia teatrului său. Un joc, firește, și o joacă, în aparență destinate copiilor, sau și **copiilor**, dar în primul rînd părinților, încîntîndu-i mai ales pe cei avizați asupra schemelor și temelor din „teatrul absurdului”. Patru povești, patru călătorii, în baie, în bucătărie, în lună, în soare, în vocabular și în comportament, cu doi călători: Tatăl și Fetita, care navighează pe un pat ce sfidează legea gravitației și normele platitudinii. Mama, Bona, Portăreasa, personaje stabile în distribuțiile lui Ionescu, sînt date la o parte cu o zburdălnicie ironică, pentru ca cei doi eroi să întreprindă o explorare extravagantă în lumea unor concepte. Nici „micul prinț”, nici „Alice în țara minunilor” — dar purtînd vizibil amprenta lor —, micuța Josette (de 33 de luni!) participă la o demonstrație lacaniană asupra cuvintelor, invățînd denotațiile și conotațiile semnificativului și ale semnificativului, și asumă stări de conștiință fundamentale din estetica Tatălui și Autorului ei: „evanescenta și îngreunarea; vidul și preaplînul prezenței; transparența ireală a lumii și opacitatea ei... (Notes et contrenotes), și pigmentează cu o picătură de insolită candoare programul monoton, mecanismul alcătuit din uzanțe și conveniențe, al unui „home” burghez. Breviar de formule proprii expuse cu gravă ingenuitate și autoparodie, „poveștile” lui Eugen Ionescu conțin în simburile trăsătura cea mai tulburătoare și totodată cea mai distinctă a teatrului său: invazia extraordinarului, miracolul descoperirii fantasticului înlăuntrul celei mai compacte banalități.

Ionescu povestind copiilor? Eugen Ionescu, creatorul „antiteatrului”, distinsul artificier care, de peste trei decenii, tot dinamitează solul dramaturgiei, făcînd să



**Florina Luican,
Daniela
Anencov și
Ion Lucian**

Ion Lucian, neuitatul interpret al lui Jean din **Rinocerii**, stă la pupitrul de comandă al unui încântător spectacol, în care doar titlul, **Imaginile sînt imagini**, sună fals, și nu face corp comun cu opera. Un spectacol „rotund”, spiritual, stilizat cu rafinament și pus la punct cu minuție, în care toți factorii concurează în egală măsură la obținerea efectului dorit — „puțină pace, dincolo de infernul acestei lumi”: traducerea admirabilă, de o mlădioasă expresivitate scenică și riguroasă fidelitate literară, semnată de Mariana Ioan; scenografia, exemplară în alternanțele ei alb-negru, situînd în dialog ironic costumele inspirate de moda „art nouveau”, cu geometria cubistă a recuzitei, și redînd obiectelor valoarea lor, obligatoriu sacră, în acest teatru „profanator” (realizatoare, Elena Simirad-Munteanu); mișcarea scenică, cu treceri savante de la gest cotidian la dans de caracter, cu racursiuri rafinate, pe sugestii de balet modern și gimnastică ritmică (Adina Cezar); ilustrația muzicală (Armin Cernahoschi), comentariu malițios al evenimentelor scenice. Danie-

la Anencov (Josette), vedetă a teatrului pentru copii, într-un rol, pentru ea, de rutină, obține efecte proaspete și — rezultat al unei colaborări scenice autentice cu partenerii — are tonuri mai puțin uzate. Paula Frunzetti (Jacqueline) schițează subțire și inteligent „femeia care ajută la treburile ușoare în casă”, iar Victor Radovici decupează rapid diferite crochiuri de personaje secundare, cu rol principal în dialogurile ionesciene. Florina Luican (Mama) compune un important personaj din foarte puține replici și multe tăceri, cu elocvență în atitudini și umor în poză. „Partea leului” o ia, firește, Ion Lucian, „le meneur du jeu”, care, fără să se lanseze într-un recital, ne oferă cîteva măști și ipostaze unui Bérenger, născut de o solidă experiență în acest „nou teatru” (care s-a și învechit!), ca și în cel „vechi”, care sună totdeauna nou. Actorul-regizor ne convinge că are un har special de a stabili relații fundamentale cu publicul tuturor vîrstelor.

Mira IOSIF

TEATRUL MUNICIPAL
DIN PLOIEȘTI

BAMBINI DI PRAGA

de Bohumil Hrabal

Data premierei : 21 martie 1982.

Regia și scenografia : VALERIU PARASCHIV. Dramatizarea : VACLAV NYVL. Traducerea : MONICA BREAZU.

Distribuția : EUSEBIU ȘTEFĂNESCU (Bucifal) ; DUMITRU PALADE (Șeful) ; EFTIMIE POPOVICI (Victor) ; ALEXANDRU PANDELE (Tonda) ; RADU DUMITRESCU (Krause, Bărbatul 1) ; LUPU BUZNEA (Nulicek, Grădinarul) ; ANDREI BURSACI (Droghistul, Bărbatul 2, Bloudek) ; FABIAN GAVRILUȚIU (Frizerul, Vaclav) ; VICTOR BUCURESCU (Cuc, Mustăciosul, Popa) ; GEORGE GEORGESCU (Maestrul de dans, Bețivul 1) ; ANCHEL BRATU (Hurdalek, Bețivul 2) ; ADRIANA POPOVICI (Nadja) ; LUCIA ȘTEFĂNESCU (Ursula, Nevasta droghistului, Dodo) ; OLGA DUMITRESCU (Nevasta măcelarului, Bozka) ; NORA POPESCU (Muză, Domnișoara Hroudova, Nevasta lui Hanta) ; LUCIA DARAC (Fata oarbă) ; SEBASTIAN NISTOR (Măcelarul, Hanta) ; VICTOR STĂNESCU (Tubitul lui Dodo).

Mărturisesc, nu știam mare lucru despre scriitorul ceh Bohumil Hrabal, pînă la acest spectacol ploieștean cu o dramaturgie a uneia dintre nuvelele sale (**Bambini di Praga**, scrisă în 1947). Din prefața la volumul **Toba spartă**, apărut în Editura Univers, 1971 (semnată de Corneliu Barborică), aveam să aflu că, în ciuda debutului tîrziu (s-a născut în 1914, a debutat în 1956 și a ajuns la consacrare în 1963), Hrabal este unul dintre cei mai populari scriitori ai Cehoslovaciei de astăzi, iar dramatizarea în discuție a figurat în repertoriul celebrului teatru de avangardă „Na Zabradi“.

Neîndoios, Hrabal este continuatorul uneia dintre cele mai prestigioase și viguroase tradiții ale literaturii cehe. Hašek, cu al său Svejk, este părintele său spiritual. Capek are, și el, „partea sa de vină“, în apariția acestei personalități a parte, în raport cu mentalitățile literare

din Europa centrală, în această perioadă. Și dacă o serie de situații, personaje, conflicte din paginile lui Hrabal amintesc de altele, semnate de Ilf și Petrov, lucrul este iarăși explicabil ; căci și Hrabal (în **Bambini di Praga**), și autorii **Vițelului de aur** au scris despre momente de tranziție socială, amestec turbure între nou și vechi, în care instituțiile (și moravurile) defunctei societăți coexistă haotic cu semnele, încă firave, ale orînduirii care se naște.

Ce sînt, de fapt, acești „bambini di Praga“ ? O asociație de escroci de modestă anvergură, al căror șef are ceva din alura „marelui maestru al combinațiilor“, Ostop Bender. Afacerea lor principală este un fel de „asigurare în vederea înmormintării ideale“, prezentată de fiecare dată altfel, în funcție de atribuțiile sociale și morale ale fiecărui eventual client. Afacere nu întotdeauna rentabilă, pîndită mereu de faliment. Spre deosebire însă de „marele maestru“ și de acoliții săi (care aveau mai ales umor), Șeful și banda sa — Victor, Tonda și (pînă la un punct) Bucifal — au mai ales candoare și poezie. Paradoxe însușiri pentru un grup de escroci, dar de înțeles, dacă ne referim la spiritul lui Hašek, pe care îl evocam mai înainte. Căci aceste exemple sui-generis de lumpeni postbelici sînt, în fond, niște dezmoșteniți, pitorești și patetici în încercarea lor desperată de a se acomoda cu o realitate în care șansele par a fi de partea celor mai duri.

De la Hašek moștenește Hrabal și structura narațiunii. În plină intrigă — mai mult sau mai puțin captivantă —, fiecare personaj are timpul (și și-l consumă în tihnă) de a-și povesti viața, dramele, visurile, ba chiar de a povesti cu lux de amănunte și cu intenții pilduitoare întîmplările altora (bineînțeles, fără nici o legătură cu momentul respectiv). În final — care putea interveni mai devreme sau mai tîrziu, după voie — Bucifal, neofitul trupei, se dovedește a fi un abil agent de poliție, infiltrat. Îi va aresta, dar — contaminat de cumsecădenia lor naivă — le va îngădui (asociindu-li-se) o ultimă escapadă picantă.

Dramatizarea lui Vaclav Nyvl are, pe lîngă calitate, și defectele oricărei dramatizări : din dorința de a cuprinde integral substanța epică, e supraaglomerată și stufoasă. Desigur, personajele rămîn, și aici, excelent creionate, situațiile își păstrează și pitorescul, și poezia, și hazul, dar impresia generală este de „prea mult“ și „prea lung“. Și dacă partiturile — chiar și cele mai mici — sînt evident tentante pentru orice actor, șansa spectacolului stă în capacitatea regiei de a distinge esențialul de superfluu.

**Alexandru Pande-
le, Eusebiu Ștefănescu,
Dumitru Palade și Eftimie
Popovici**



La Ploiești, regizorul Valeriu Paraschiv a parcurs doar o parte din acest drum. Văzută la a șasea reprezentație, montarea este lungă și obositoare; unele scene trenează în mod nepermis. Nu este vorba doar de a tăia din text, ci de o operație de competență exclusivă a directorului de scenă — aceea de a „strînge“, de a ritma spectacolul.

În majoritatea lor, rolurile sînt acoperite cu prisosință de către interpreți. Sarcina acestora nu a fost deloc ușoară: 18 actori au interpretat nu mai puțin de 33 de personaje distincte, nici unul simplu figurant. Citeva realizări tinzînd spre ni-

velul performanței se impun; ele se datorează actorilor Olga Dumitrescu, Nora Popescu, Lucia Ștefănescu, Lupu Buznea, Alexandru Pande. Aproiați de valparea lor, dar în roluri mai ingrate, Eftimie Popovici, Eusebiu Ștefănescu, Adriana Popovici, Lucia Darac. Un joc liniar, lipsit de relief — Dumitru Palade și Radu Dumitrescu.

Scenografia, semnată tot de Valeriu Paraschiv, este aidoma regiei, inegală: uneori inutil complicată, alteori exuberantă, lipsită, în primul rînd, de necesarul autocontrol.

Dinu KIVU

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

La Teatrul Dramatic din Galați, se repetă Ana Christie de Eugene O'Neill, în regia lui Mircea Cornișteanu și scenografia lui ViCTOR Crețulescu. ● La Teatrul popular din Tîrgu Jiu, a avut loc premiera piesei Omul care a văzut moartea, de Victor Eftimiu. ● Teatrul Național din Cluj-Napoca a prezentat în premieră Macbeth de Shakespeare (regia, Mihai Măniutu;

scenografia, Octavian Cosman.) ● Revista poloneză „Dialog“ nr. 9/1981, consacra o însemnată parte dintre paginile sale teatrului românesc. Printre altele, revista publică piesa A treia țepă de Marin Sorescu, un studiu al lui Valentin Silvestru, despre dramaturgia lui Sorescu, apărut în revista „Teatrul“ nr. 4, 5/1981, un articol al Cătălinei Buzoianu, despre regie, și un amplu articol,

despre dramaturgia și teatrul în România, de Malgorzata Semil, redactor al revistei „Dialog“. ● La Teatrul de Stat din Oradea, s-a desfășurat o microstagionă Paul Everac. S-au prezentat spectacolele: Ordinatorul (Teatrul Național din Cluj-Napoca), Un pahar cu sifon (Teatrul Mic) și Cartea lui Ioviță (Teatrul de Stat din Oradea). La întîlnirile teatrelor cu publicul a participat autorul. ●

TEATRUL DRAMATIC
DIN GALAȚI

■ ȚARUL IVAN ÎȘI SCHIMBĂ MESERIA

de Mihail Bulgakov

Comedia Țarul Ivan își schimbă meseria este o ipoteză alegorică, de virtuale efecte parodice, în care precumpănesc plăcerea jocului, gustul pentru contrast, rezultat din alăturarea unor ipostaze dramatice proiectate cind în trecut, cind în viitor.

Privită mai atent, piesa este o condamnare a imixtiunii grosolane în viața particulară a omului, precum și a imposturii; autorul realizează aceasta prin înscrierea realității mărunte și meschine în cadrele fantasticului, ceea ce o

Data premierei : 4 aprilie 1982.

Regia : MAGDALENA KLEIN și ADRIAN LUPU. Decorul : GHEORGHE RASZOVSZKY. Costumele : CARMEN RASZOVSZKY. Traducerea : IOANA și TUDOR SAVU.

Distribuția : ROMEO POP (Timofeev); MIHAI MIHAIL (Bunșa, Ivan cel Groaznic); GHEORGHE V. GHEORGHE (Miloslavski); DIMITRIE BITANG (Spak, Ambasadorul suedez); ALEXANDRU NĂSTASE (Un cetățean beat, Iakin, Cobzarul-șef); ȘERBAN BOGDAN (Locatarul cu principii, Patriarhul, Milițianul); GRIG DRISTARU (Speculantul, Grămăticul); LEONARD CALEA (Locatarul pus pe bancuri, Omul negru cu reteveul); LILIANA LUPAN (Zinaida, Un cobzar); SANDA MARIA ULMENI (Uliana, Țarina); GABRIELA REIDER (Locatara gospodină, Un cobzar); MARIANA COSTIN (Locatara uimită, Un cobzar); DAN CĂPĂȚINĂ (Un admirator, Un cobzar); MIRUNA GOGOT, ALEXANDRU MIHAIL BRÎNDUȘ, CRISTIAN GHEORGHE (Copiii); ȘTEFAN ȘTRUT, ION MIRON, C. PECINGINE, TITI ROȘCA, GHEORGHE FOCSA (Opricinici).



Gheorghe V.
Gheorghe,
Romeo Pop și
Mihai Mihail

ridiculizează parcă mai convingător; el se amuză, și se servește de această înviorătoare forță care este fantezia, numai pentru a-i deruta și a-și bate joc de cei ce n-o au, și-și dau atîta importanță pe pămînt, doar pentru că s-au văzut undeva investiți cu o împrumutnicire oarecare. E o lume aparte, aceasta, care mișună, gălăgioasă, prin viață și prin societate, și care poate duce la exasperare, prin obtuzitatea ei, oameni pașnici, oameni simpli, oameni realmente inzeștrați, care-și văd în liniște de treburile lor, de pasiunile lor, uneori științifice creațiile, ca aceea a lui Timofeev din piesă, care meștește la o „mașină a timpului“. Un vis? Un vis, firește — sub pecetea căruia se desfășoară și peripețiile din piesă. În visul lui Timofeev, timpul zboară, la un moment dat, înainte, și pereții dispar ca prin minune, apoi se întorc cîteva secole, cam pînă în anii țarului Ivan cel Groaznic, care apare astfel, nedumerit și derutat, în casa inventatorului. Peripețiile sînt ale lui Bunșa, supraveghetorul de bloc, obișnuit să-și vîre nasul în toate ungherele, precum și ale lui Miloslavski, tip de escroc din familia lui Ostap Bender. Un act întreg se petrece la curtea țarului Ivan, unde Bunșa e luat drept țarul însuși, și trebuie să-și joace rolul pentru a-și păstra capul, cîtă vreme Ivan cel Groaznic rătăcește în epoca noastră și tînjește după a lui. O glumă, firește, cu ingenioase răsturnări de planuri, momente de savoare comică și numeroase replici de duh pe seama purtărilor cam necioplite ale oamenilor. O satiră vioaie și plină de tîlc la adresa delatorilor, a celor care practică suspiciunea. Modalitatea alegorică în care e scrisă incită fantezia realizatorilor, oferindu-le prilejul afirmării spectaculoase a însușirilor lor.

Majoritatea interpreților apar în dublu rol, al identității reale și al identității fantastice a personajelor. Cuplul de regizori Magdalena Klein-Adrian Lupu a alcătuit o distribuție bună din acest punct de vedere, și a izbutit o omogenitate expresivă a montării, de reală tinuță, care merită laude. Spectacolul e gîndit cu ingeniozitate și e condus cu vervă, are ritm și un echilibru al mișcării care îl face captivant. Se conturează, din detalii studiate, o varietate tipologică, și, în alternanța vremurilor, se stabilesc diferențieri subtile și pătrunzătoare. Remarcabile sînt, în desenul regizoral, scena de început și cea mai mare parte din actul doi, care se petrece la Curtea țarului. Cu contribuția scenografului Gheorghe Raszovszky, acest act este admirabil prin compoziția plastică.

Domină actul, și spectacolul, Gheorghe V. Gheorghe, interpret al unui singur personaj, Miloslavski, cu șiretenie și fantezie comică, alert, plin de duh, mereu cu o poantă pe buze și cu un licăr șugubăț în ochi. Îl secondează — deși ar fi putut să domine — Mihai Mihail (Bunșa și Ivan cel Groaznic), cu inspirată perplexitate, grozăvindu-se în identitatea in-sului mărunt și înspăimîntat într-a țarului, cu umor și siguranță a efectelor; i-am fi dorit mai multă varietate în alternarea registrelor, mai ales că i-o permiteau atît dubla ipostază, cît și propriile lui resurse. Din restul distribuției se remarcă Dimitrie Bitang, pentru compoziția grotescă a împănatului Spak, Liliana Lupan și Sanda Maria Ulmeni, convingătoare și cu vervă susținută în personajele interpretate. Prea grav pentru un vis, Timofeev al lui Romeo Pop — la urma urmei, personajul nu trăiește o dramă, așa cum lasă să se întrevadă evoluția scenică a actorului.

■ UN BĂRBAT ȘI MAI MULTE FEMEI

de Leonid Zorin

Data premierei: 25 martie 1982.
Regia: LUCIAN TEMELIE. **Scenografia:** GEORGE NICULESCU.
Traducerea: LIA CRIȘAN, TUDOR STERIADE.

Distribuția: SEPTIMIU POP (Garrunski); STELA POPESCU-TEMLIE (Anna Iulievna, Funcționara de la registratură, Augusta Gurievna, Akulievici, O călătoare, Marina I-somina, Vera Andreevna, Directoarea); LUCIAN TEMELIE (Comentatorul).

Într-adevăr, acestea sînt personajele comediei lui Zorin, cu precizarea că acele „multe femei“ sînt în număr de opt; li se adaugă, din rațiuni de malițioasă explicitare, Comentatorul, care n-are lucruri deosebite de spus, ci doar de exprimat păreri mai libere ale autorului, într-o manieră care îmbină narațiunea cu observația. Acest comentator ne indică și punctul de plecare al poveștii: ce

**Stela Popescu-Temelie
și Septimiu Pop**

s-ar petrece, se întreba autorul, după vizionarea filmului **Un bărbat și o femeie**, cu un bărbat care întâlnește „mai multe femei“, pe o filieră destul de banală, cum este dobândirea unei adevărinite? Birocrația, deci, declanșează peripețiile. Șoferului Garunski, fire vulnerabilă, i se cere o adeverință care să ateste că nu figurează în evidența spitalului de boli nervoase. Fire vulnerabilă, bine spus, pentru că dacă personajul nu s-ar fi apucat să mediteze la absurditatea chestiunii, s-ar fi prezentat calm la locul indicat și ar fi obținut, cu răbdare, hirtia cerută. Dar Garunski „meditează“, se infățișează nerăbdător și iritat la ghișeul spitalului, țipă, face caz de personalitatea sa, insultă fără voie... și iată-l, după câteva minute, în cabinetul doctorei principale, pentru o consultație. De aici, firul peripețiilor o ia spre absurdul pe care eroul se supăraseră: e trimis la tratament pe malul mării, cunoaște o poetă care i se insinuează în suflet, versurile publicate de ea îi vor perturba liniștea căminului, astfel își va pierde și respectul colegilor de serviciu etc., etc. După cum se vede, nu numai birocrația e vizată, ci și alte câteva metehne de comportament și mentalități, care pot suci pașii unui om, și-l pot năuci, pentru că absurdul își poate face loc în cele mai simple gesturi cotidiene. Nu e o satiră, e, poate, mai degrabă, o farsă, pe care i-o joacă viața voluntarului Garunski, pentru că a meditat prea mult la inutilitatea unei hirtii și a crezut prea mult în puterea faptului evident. Iar cele opt personaje cu care are de-a face sînt doar din motive teatrale femei; alții, cel puțin jumătate ar fi putut fi bărbați — ținta ironiei avînd prea puțină legătură cu sexul personajului incriminat.

S-a gîndit oare Zorin la interpretarea tuturor ipostazelor feminine de către o singură actriță? Nu știm. Poate. Cert este că interpretarea lor pe scena teatrului din Galați de către Stela Popescu-Temelie este și o idee fericită, și un prilej nimerit de a o omagia, la împlinirea a 25 de ani de teatru. Stela Popescu-Temelie este o actriță cu farmec și inteligență scenică; un instinct sigur — căruia în termeni aplicați i se mai spune talent — o duce către esența sufletească



a celor mai diferite personaje, iar un profesionalism inspirat îi dă cheia diferențierii specifice printr-un gest, un detaliu, un tic. Se poate spune că are o predispoziție pentru comedie, dar registrul dramei îi este, deopotrivă, la îndemînă. Spectacolul devine un concludent și gustat recital actoricesc. Eroul e mai reținut și mai reticent, Septimiu Pop păstrînd o notă de firească nedumerire, de naivă neparticipare la situațiile anacronice în care personajul e pus. E bine, chiar dacă efectele sînt de multe ori estompate, față de jocul partenerii; în comedie apar astfel și accente mai serioase, care echilibrează hazul. Comentatorul, Lucian Temelie, e și regizorul spectacolului, și, urmărindu-l pe scenă, regreți că nu găsește și un moment de participare efectivă ca interpret, pe cît de implicat e ca dirijor al reprezentației, cu simțul măsurii și al nuanței. Scenograful George Niculescu i-a servit convenabil intențiile, cu un decor adaptat permanentelor schimbări de spațiu și utilizînd, drept semn al tentațiilor idilice care se abat asupra eroului, flori de toate culorile.

Constantin PARASCHIVESCU



VIITORUL ROL

ANGELA IOAN

Angela Ioan a absolvit Institutul de teatru „I. L. Carăgiale“ în 1980, în prima promoție a profesoarei Olga Tudorache. Studentă fiind, a jucat în spectacolele Teatrului Mic **Nu sint Turnul Eiffel**, de Ecaterina Oproiu, și **Efectul razelor gamma asupra anemonelor**, de Paul Zindel, și a fost protagonista filmului **Dragostea mea călătoare**. Debutul, ca actriță profesionistă, și l-a făcut la Teatrul Național din Timișoara, în **Noi, subsemnații**, de Aleksandr Ghelman (Alla Ivanovna), iar în **Velázquez**, de Antonio Buero Vallejo, a apărut în rolul Mariei Tereza de Austria.

Aflată la început de drum, tinăra actriță aduce pe scenă, deocamdată, o prezență plăcută, propețime, datele unui temperament de ingenuă, un accent de tonică franchețe. Desigur, în timp, și în funcție atât de efortul ei cât și de climatul de creație în care va evolua, chipul ei scenic va dobîndi personalitate. Viitorul rol, pe care îl lucrează cu deo-

sebit interes și entuziasm, este Cristina Heilmeyer (Tina) din piesa **Juriștii**, de Rolf Hochhuth, în regia lui Ioan Ieremia. Scenografia : Emilia Jivanov.

„Piesa **Juriștii** este expresia binecunoscutei preocupări a dramaturgului Rolf Hochhuth pentru dezbaterea politică pe bază documentară; de data aceasta, subiectul este de ardentă actualitate (acțiunea se petrece în perioada asasinării lui Aldo Moro). Conflictul se situează, în principal, în planul ideilor, și nu al faptelor (care sînt doar enunțate în scurte rememorări). Personajele sînt în majoritate juriști de profesie, iar în cazul eroinei mele, chiar prin vocație. Extrem de interesantă, piesa atacă o serie de probleme universal valabile, dar rezonanța ei specifică se leagă de o temă obsedantă a literaturii germane postbelice : nazismul, și conștiința culpabilității pe care a generat-o.

Cine este Tina? O nonconformistă, un spirit activ, o luptătoare pasionată pentru dreptate. Mai presus de orice, nu suportă indiferența, «adaptarea», cameleonismul. Tina își înțelege la modul absolut menirea ei de jurist; ea are probitatea morală de a se judeca și pe sine cu aceeași intransigență, și se simte îndreptățită de a-i judeca pe ceilalți doar atîta timp cît se știe fără pată; cînd va descoperi o «vină» în propria biografie (tatăl ei a fost nazist), va lua hotărîrea de a renunța la meserie, mai mult chiar, la o maternitate dorită și așteptată — hotărîre care, pentru un asemenea om, echivalează cu sinuciderea. Cum va supraviețui totuși Tina? Pe drumul abrupt pe care și l-a ales, își găsește echilibrul în Dieter, bărbatul pe care îl iubește. Dieter este cel care-i dă puterea să trăiască și să-și asume răspunderile de om al legii și de mamă, fără teama că urmașii ar putea s-o supună, într-o zi, asprei lor judecăți.

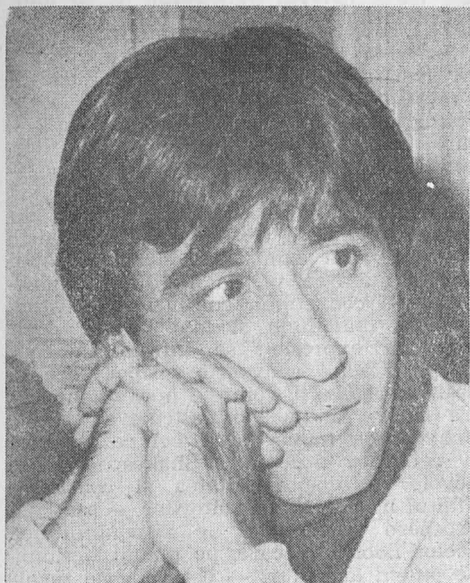
Deocamdată, știu cum apare personajul în text; încă nu știu cum va fi atunci cînd voi izbuti să-i detectez cele mai tainice mișcări ale sufletului și va sosi momentul alegerii celor mai potrivite mijloace de expresie teatrală“.

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

La Teatrul de Stat din Oradea — secția română, se repetă Schimbarea la față de G. M. Zamfirescu, în regia lui Dan Alecsandrescu și scenografia lui Epaminonda Tiotiu. La secția maghiară a teatrului se repetă *Invitație*

la castel de Jean Anouilh, în regia aceluiași Dan Alecsandrescu și scenografia lui Biró Géza. ● Într-o emisiune radiofonică, poetul Adrian Păunescu a făcut cunoscut că scrie mai multe piese de teatru. Le așteptăm cu cel mai

mare interes. ● Aflăm că Fănuș Neagu a scris o nouă dramă. Unde va vedea lumina rampei? ● În librării se află volumul *Andrianei Fianu*. Dincolo și dincoace de rampă, culgere de interviuri, cronici și portrete ale unor



VIITORUL ROL

RĂZVAN VASILESCU

Un foarte tânăr actor este Răzvan Vasilescu. Încă din Institut, a fost solicitat de Teatrul „Nottara”, pentru rolul Ruprecht din **Ulciorul sfărmat**, de Kleist, apoi pentru Busighin din **Întoarcerea fiului risipitor**, de Aleksandr Vampilov. La absolvire a fost repartizat la Teatrul Giulești, unde regizorul Alexa Visarion l-a distribuit în Spiridon (**O noapte furtunoasă**, de I. L. Caragiale) și în Nebunul (**Woyzeck**, de Georg Büchner). Invitat să vorbească despre viitorul rol, Mozart, din piesa **Amadeus**, de Peter Schaffer, spune: „Abordarea unei asemenea partituri comportă nebanuite dificultăți, pentru un actor la început de drum. Fi-rește, am absolvit un institut de specialitate, dar nu e mai puțin adevărat că nu se poate «învăța» teatrul în patru ani. Ceea ce îți poate da Institutul este o ati-

tudine față de profesie, un anume mod de a o aborda...

Așadar, iată-mă față-n față cu Wolfgang Amadeus Mozart, într-o tulburătoare poveste, în care omul și opera sa sint dezbrăcate de convenționalul biografiilor romanțate și înfățișate într-o dramatică relație conflictuală, pe de o parte cu societatea epocii respective, din capitala muzicii, Viena, pe de alta, cu cel care intruchipează forța malefică a mediocrității în artă, Salieri, muzician abil, cu funcție oficială la curtea împăratului, dar în asemenea măsură torturat de invidie împotriva neașteptatului său «rival», încît, deși îi recunoaște, în forul său intim, geniul, nu se poate opri să-l distrugă.

Presupun că mai toată lumea are o imagine proprie despre Mozart: nu mă refer la figurina de porțelan care se află alături de oribilele busturi ale lui Beethoven sau Chopin pe pianele sau pianinele doamnelor și domnișoarelor care au învățat sau vor să învețe muzică, ci la imaginea senină, dedusă din caracterul seducător și plin de vitalitate al muzicii sale. Or, eroul piesei lui Peter Schaffer e un personaj contradictoriu, în care coexistă compozitorul de geniu (a cărei putere de creație, spontană și năvalnică, îl fascinează pînă și pe cel mai înrăit dușman al său) și tînărul bărbat, așa cum apare el, privit cu ochii reci ai aceluiași Salieri: infatuat și complexat, senzual și naiv, războindu-se cu amintirile «copilului — minune», împopoțonat cu veșminte strident colorate, rostind sfidător tot felul de păreri șocante, măcinat de boală și umilit de sărăcie... Personajul e împins la pierzanie și printr-o «nemăsură», proprie geniului, și care se traduce prin neputința de a fi înțelept, în sensul comun, prudent, manierat. Cealaltă dificultate e că sint partenerul maestrului Radu Beligan (Salieri). E o mare bucurie să lucrezi alături de domnia-sa, dar și un mare risc. Repetițiile conduse de Dinu Cernescu cu mină sigură (prea sigură, uneori, pentru mine!) sint veritabile lecții de teatru”.

Maria MARIN

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

oameni de teatru. ● Casa de cultură a sindicatelor din Oradea a prezentat recent, în premieră, Măști contemporane, de Dumitru Solomon. ● Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoșani pregătește cea de-a noua (!) premieră a sta-

giunii: Trenul fără întoarcere de Dragomir Horomnea, în regia lui Mihai Lungeanu și scenografia lui Radu Corciova. ● În foaierul Teatrului de Comedie s-a deschis expoziția de pictură a lui Mircea Șeptilici, „Flori... flori...”

flori“. ● Apropo de flori, un spectacol inedit la Pitești: expoziția Simfonia lalelelor. Cu acest prilej a avut loc și o dezbatere, pe tema „Rolul florilor în viața cotidiană“. Păcat că am aflat prea târziu!

FAIMA



Integrala Shakespeare

11

FURTUNA

Sintem făcuți din stofa visurilor noastre — spune Prospero, și prin el Shakespeare, și e de ajuns ca autorul și personajul său să nutrească această credință pentru ca magia visului să înceapă. Omul s-a visat dintotdeauna stăpîn al celor văzute și nevăzute, vis și năzuință împlinite în etape, destul de relativ și de parțial, prin cunoaștere; total și absolut, prin imaginație. Pozitivismul sceptic modern a înlocuit magicul lumii vechi. Astăzi, ne este greu să acceptăm miraculosul, într-o lume în care ne lovim la fiecare pas de el. În lumea lui Shakespeare era mult mai rar întilnit și de aceea mult mai dorit. Oamenii îl acceptau nu numai cu ușurință, dar i se dăruiau, îl slujeau cu toate facultățile sufletești, întreținându-l în poveste sau în visul cu ochii deschiși, pe o biată scenă de teatru. Am fost, poate, făcuți din stofa visurilor noastre, dar visurile sau depărtat de noi, s-au destrămat, fiind înlocuite, în lăcomia noastră de real, tocmai de realitatea asimilată. Nu ne mai convinge Shakespeare, nu ne mai convinge Prospero? Puterea imaginației noastre o găsim scăzută în fața visului shakespearian, și nu mai reușim să-i umplem cu substanță sufletească fantasmele.

Și totuși, din piesă, iriază către noi un loc, mai mult decît un personaj anume, un loc spiritual, un loc al conștiinței noastre; este insula în care stăpînește Prospero, înconjurată de pretutindeni de către marea lumii, din care invadează realul, prin credincioșii săi slujitori. Invadează? Nu e bine zis, el este adus, deviat din rostul său, de către vraja insulei. Slujitorii săi sînt surprinși, uimiți, uluiți, derutați; simțurile lor sînt puse la încercare. Cît de ușor pot fi ele mințite! Cît de ușor ne pot minți simțurile, pe noi, imperturbabili oameni ai realului! Iluzia ne cuprinde încet și sigur, sintem pătrunși de ea; visul, substanța primordială din care sin-

tem alcătuiți, face din ce în ce mai străvezie materia realului asimilat. Brațele celor ce-și ridică spadele asupra duhurilor insulei cad neputincioase. Iluzoriul nu poate să piară, realul nu i se poate opune, căci iată, iluzoriul pătrunde și i se substituie, tot prin porțile simțurilor, care nu-l pot refuza, ele însele, înșelătoare, fiind făcute din substanța lui. Dacă e așa, să ne lăsăm cuprinși și pătrunși, pînă la a deveni noi înșine niște fantasmă, așa cum devin ducele Neapolului și suita sa, prințul Ferdinand, marinarii. Să convenim cu iluzia. Și, astfel, spunem mai bine și mai deplin, decît moderna expresie: să intrăm în convenție. Căci convenții se pot face și peste capetele și voințele noastre, de către cineva anume, cu altcineva anume. Convenirea, numai între cel ce propune și cel care acceptă. Shakespeare are nevoie de disponibilitatea și consimțămîntul nostru, al spectatorilor — așa cum Prospero are nevoie de disponibilitatea acelor nobili, cu care, pe planul ficțiunii, ne putem identifica — pentru a ne revela ceva ce noi să convenim a admite, anume calitatea morală a iertării pentru o vină veche, pentru o faptă de mult comisă și de mult uitată, aceea că am îndepărtat, cu cruzime, de la noi, pe creatorul de iluzii, exilîndu-l în lumea lui. Dar, iată că Prospero-Shakespeare ne-a adus la el ca să ne ierte și să ne facă, astfel, mai buni decît am fost vreodată. Se cuvine să-i redăm, așadar, dreptul și rangul pe care l-a avut în cetate. Ei vor renunța la lumea duhurilor, se vor întoarce în aceea a oamenilor reali, acasă, dar mai bogați cu o poveste, și mai buni prin tilcul ei: Ariel să piară în azur, Caliban să rămînă în întunecimea desigurilor și coclaurilor, așa cum și-o dorea.

Regizorul John Gorrie și echipa sa s-au instalat confortabil în text, fără vreo tendință de a adînci viziunea shakespeariană. Drept care, spectacolul s-a păstrat în limitele mediocrității. O analiză a lui întîmpină unele trepte de dificultate, căci confortul și mediocritatea în artă se situează sub actul critic. E fără rost să judeci, între intenție și realizare, natura; la fel, și copia ei. Cel mult să le descrii. Naturalismul iese din sfera judecării estetice, fiindcă refuză programatic planul ideilor. Un astfel de spectacol, naturalist, este și cel imaginat de regizorul John Gorrie. Să spunem că detaliile abundă într-un decor natural? Să amintim că mișcarea actorului de teatru este alta decît aceea a actorului de film? Căci primul, tocmai pentru că e o prelungire plastică a rostirii, se mișcă și trăiește într-un plan scenografic gîndit deopotrivă funcțional și simbolic, care, prea încărcat, îl poate sufoca pe actor; cel de-al doilea, toc-

mai că se implică în acțiune, fiind vector al ei, este gândit ca element al cadrului scenografic, care este tocmai materialul evenimentului petrecut al poveștii. S-a mai greșit asupra spiritului lui Shakespeare, montându-i-se piesele într-un cadru natural văzut naturalist. (Natura poate oferi și viziuni, nu numai vederi.) Am mai amintit și altă dată că n-au nimic de-a face cu cinematograful și am motivat aceasta, nu e cazul să reluăm, aici, argumentele noastre.

Dintre actori, doar Pippa Guard în Miranda a reușit să se desprindă de interpretarea ternă a întregii echipe. Dar jocul său ne-a părut a fi condus mai mult de nervi, decît de intelect. Așadar, momentele convingătoare ale patosului actriței sffrșeau uneori în stridențe. Simțul nuanței n-a funcționat pe întreg parcursul rolului. În Prospero, Michael Hordern este solemn și banal. Statura lui sprijinită în cîrja magică umple deseori ecranul, regizorul rupîndu-l fără nici un rost din relațiile piesei și punîndu-l față cu spectatorul; din nou ne apare discrepanța dintre viziunea teatrală și aceea cinematografică, între care regizorul nu a știut sau nu a putut să opteze.

Ne mai întîmpină un Ariel în slip, cu trup care s-a vrut a fi de efeb, dar lipsit de grație, cap rotund, ochi rotunzi și foarte cumînți, apărînd și dispărînd mereu, în fuga mare, fără urmă de surpriză, și un Caliban în chip de maimuță; pentru asta s-a ales cu grijă un actor cu maxilar prognat, dar fără talent. În fine, grupul nediferențiat al nobililor, nediferențiat în ce privește puterea fiecărui actor de a-și individualiza rolul, și cuplul marinariilor Stéphano-Trinculo, gîndit de Shakespeare în registrul comicalului burlesc, dar, în spectacol, apărînd naturalist-grotesc. Și, era să-l uităm, Ferdinand, prințul îndrăgostit, care, în interpretarea actorului, e parcă lovit de abulie.

MOZART ȘI SALIERI

de A. S. Pușkin

Mozart și Salieri, mica dramă a lui Pușkin, e deopotrivă o ilustrare romantică a libertății geniului și o analiză a invidiei, ca sentiment constrîngător al talentului obișnuit, ce încearcă, fără sorți de izbîndă, să se ia la întrecere cu primul. Geniul (Mozart) este fericitul, cel ce se află sub starea de grație, arta se revarsă din el cu spontaneitate, spiritul, autocontemplîndu-se, se bucură de sine, constatîndu-și deplinătatea. Există

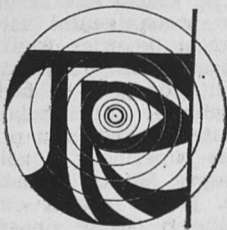
un acord cu sine și cu lumea, la Mozart, care se exprimă printr-o atitudine de copil care se joacă, cu ușurință, pe clapele pianului, aparent improvizînd (ceea ce pentru Salieri ar fi o trudnică lucrare) esențele și absolutul artei. Mai mult, această ușurință îi permite lui Mozart să se amuze pe seama propriilor producții, reluate cacofonic pe vioara nepricepută a unui cerșetor, ceea ce pentru Salieri este o blasfemie. E o chestiune de diferențiere în concepția asupra artisticului, ce pare să vină din puterile lor de creație, atît de inegale. (Concepțiile noastre sînd depîndă doar de capacitățile noastre psihice?) Pentru Salieri, arta este un monument clădit cu greutate și pietate, în decursul istoriei, de către generații de artiști; e un munte de cunoaștere, care, asimilată în etapele vieții și prin exerciții neîntrerupte, te ridică în tării; pentru Mozart, nu e decît un joc zburdalnic pe cîmpiile elizee; oricine poate să se joace aici, chiar și nepricepuții, dacă vor să se lase cuprinși de farmecul jocului. De aceea, geniul este străin de invidie, dar și de orice formă de adorație. El se dăruie lumii, fără măsură, neavînd conștiința dăruirii, și fără să ceară nimic în schimb, din același motiv. Această libertate îl scoate din ordinea umană într-una superioară, a zeilor, și Salieri are despre Mozart această intuiție cunoscătoare, i-o și spune, dar geniul are despre sine o părere opusă, că, adică, e numai om și nu acceptă adorația celuilalt. E o necunoaștere de sine, aici, o funciară necunoaștere a geniului, poate și a omului, de care Goethe era conștient cînd, exprimîndu-și atitudinea sa antisocratică, îi atrăgea atenția lui Eckermann asupra paradoxului că doar celălalt e depozitarul cunoașterii de tine însuși.

La rîndul său, Salieri își face despre Mozart o idee pe care o întîlnim la unii comentatori moderni ai culturii, anume că existența unui geniu e în detrimentul dezvoltării artei; geniul e o existență sicutivă; seva unui popor se ridică în ramurile unui arbore uriaș, care umbrește totul, compara G. Călinescu existența lui Eminescu. O sută de ani după Goethe, literații germani au gothizat, constata Gundolf, pe bună dreptate. Desigur, în piesa lui Pușkin, această idee pe care și-o face Salieri despre Mozart își are rostul moral în a-i îndreptăți crima. Salieri caută justificări porniri sale criminale. Într-un fel, în acest fel, este un moralist: doar moralistii caută justificări actelor, chiar și celor reprobabile, ale omului. Nu există decît o singură etică, ne spune piesa, aceea a trăirii în deplin acord cu tine însuși, cu atît mai mult atunci cînd existența ta exprimă esența umanului. Întreaga lume își poate retrăi existența prin simbolică viață crea-

toare a insului genial, care o exprimă în toată luminoasa libertate a armoniei sale, el fiind umbrit doar de intuiția morții, pentru care se cade să închipuie un recviem. Căci sfârșitul existenței noastre șovăitoare l-a cîntat Mozart în Recviemul său, tăcerea misterelor ce înfășoară jocul nostru efemer într-o clipă de lumină. E semnul și sensul adînc al străfulgerării vieții sale, ca viața a lumii pe care și-a asumat-o. Dar Salieri cel cutremurat — cel pe urmă înțelegătorul, ca orice talent, ca orice om ce-și ridică lămpașul propriu lingă slava luminii celui hărăzit cu o viață simbolică — îi dăduse obrava. Umbritul de aripa morții, Mozart, iese din scenă; rămîne Salieri, în cuget al ecourile Recviemului, ca un viu regret al faptei. Să rămînă lumea, după moartea unui geniu, încă mai încărcată de vină ?

L-am văzut pe Valeri Zolotuhin, în Mozart, cu ceva mai multă exuberanță decît i-ar fi trebuit la realizarea personajului, și pe Innokenti Smoktunovski, în Salieri, expresivă imagine a iubirii de sine și a invidiei, a meditației profunde, în fine, a conștiinței omului ce nu-și ajunge sieși, conștiința a, damnării, a vinei nicidecînd ispășite. Privire scormonitoare, iute retrasă, lunecător piezișă, ascunsă sub pleoape, paloarea și crîsparea feței rămînînd să vorbească de chinul lăuntric, sau mina, cu degetele febricitînd nervoase pe cupa sau pe carafa cu care toarnă, în realitate, otrava suflutului său. Innokenti Smoktunovski este Actorul care, într-o astfel de piesă (romantică), nu mai suportă sfaturile regiei semnate de Mihail Sveițer.

Constantin RADU-MARIA



Text
și
spectacol

Text grav, adînc meditativ, dar și ascuțit polemic, *Scaunul** lui Tudor Popescu „își plasează acțiunea” pe terenul frămîntat al conștiinței, puternică și totodată fragilă. Lucidă examinare a unor erori, a unor nedreptăți cu consecințe dramatice, făptuite din slăbiciune sau din obscure temeri, din lipsă de personalitate sau din voluptatea de a exercita puterea, fie ea mărunță, oricum din condamabilă labilitate a principiilor etice, piesa nu investighează circumstanțele istorice ale greșelii, nu face un proces retrospectiv — așa cum ne-a obișnuit, în anii din urmă, un întreg capitol al literaturii noastre — ci demontează mecanismul ascuns, desciclește rețeaua de lașități și resentimente care o generează. Dezbaterea se naște și se dezvoltă în planul ideilor, faptele, gesturile și chiar sentimentele eroilor sînt doar punct de plecare, argumente ale unei demonstrații cu adevărat profunde.

Această miză scade însă mult în montarea radiofonică realizată de Constantin Dinischiotu, cu contribuția unui colectiv al Teatrului Dramatic din Constanța (ideea de a apela la o trupă din țară fiind, însă, desigur, notabilă). Sîntjenit,

parcă, de altitudinea ideatică a dezbaterei, spectacolul sonor recurge cu perseverență la datele concrete, la încărcătura afectivă, chiar sentimentală, a unui text în care nu sentimentele sînt definitorii, în care nu peripeția contează: împotmolirea în banal, în nesemnificativ este, din această cauză, inevitabilă.

Consecvent cu o mai veche și meritorie preocupare a sa, teatrul radiofonic continuă să propună texte dramatice puțin cunoscute publicului nostru, aparținînd altor zone de cultură. Această laudabilă consecvență nu este însoțită, însă, și de efortul de lărgire a unghiului de investigație.

În traducerea și adaptarea radiofonică a lui Dan Tărchilă, opera unui scriitor anonim chinez. *Femeile generali* este o legendă despre patriotism, despre spiritul de jertfă, o poveste simplă în care oamenii și întîmplările se conturează din linii drepte, apăsat, în alb sau în negru, fără nuanțe intermediare. Sigur că, pentru sensibilitatea spectatorului modern, piesa apare destul de naivă în rigiditatea construcției și a atitudinilor, dar, cu atît mai mult, montarea radiofonică impresionează prin căldură, prin firesc, prin bogăția emoțională conferită personajelor. Autorul regiei, Titel Constantinescu, a reușit să evite accentele emfatic, să estompeze retorismul, punînd în evidență fondul de adevăr omenesc, de frumusețe morală pe care-l conțin replicile. Un rol substanțial în reușita valorificare a unui text atît de vechi a revenit interpretării asigurate de Ileana Predescu, Tatiana Iekel, Adela Mărculescu, George Constantiu, Ion Marinescu, Ion Pavlescu, N. Luchian Botez, Mițică Popescu, Sorin Postelnicu.

Cristina DUMITRESCU

* Apărută în revista „Teatrul”, nr. 7/1978.

Soldatul și filozoful

schiță dramatică
de

DUMITRU SOLOMON



Personajele

ERASM
ULRICH VON HUTTEN
JOHANN FROBEN
PICTORUL
LUCRĂTORUL
JOHANNA (PACEA)
HELGA (PROSTIA)

T I M P U L I *Alcibiade*

Tipografia lui Froben, la Basel. Încăperă mică, întunecoasă, alăturată aceleia în care se află tiparnița lui Froben și din care se aude, la anumite intervale, zgomotul presei de tipărit. La o masă, Erasm, cu nelipsita-i manta de blană, face corectura unor șpalturi. Mereu în preajma lui, Johanna, o fată mută, îi toarnă vin într-o cupă și o pune în fața lui Erasm.

ERASM (bea): Îți mulțumesc pentru vin, Johanna. (Johanna înclină ușor capul, în semn că a primit mulțumirea, iar din privirea ei se vede că e fericită de a-l sluji. Din încăperea alăturată vine Froben, cu un nou teanc de șpalturi tipografice.) Bine că ai venit! Textul e plin de greșeli. Și

fiecare greșeală, dragul meu Froben, îmi mănincă o zi din viață...
FROBEN: Alea sînt culese de mine. Uite, aici (arată șpalturile noi), o treabă bună, făcută de lucrătorul meu. Am cam îmbătrînit și nu mai văd atît de bine... Îmi fug literele din fața ochilor...

- ERASM : Păcat ! Erai cel mai bun tipograf din Europa !
- FROBEN : Iar mă iei peste picior !
- ERASM : Nu, nu, vorbesc serios. Dar gîndește-te și tu. Timpul pe care mi-l ia corectura greșelilor de tipar, puteam să-l întrebuițez mai cu folos, scriind o carte. Ce viață-i asta, să corectezi mai mult decît scrii ? !
- FROBEN : Recunoaște că de cînd lucrezi cu mine ai scris mai mult decît ai corectat.
- ERASM (*zîmbind*) : Recunosc. Oricum, ești cel mai bun tipograf din Europa.
- FROBEN : Da ? Atunci de ce ai tipărit *Julius exclusus et coelis* la Cratander și nu la mine ?
- ERASM (*se ridică*) : Nu-nțeleg ce-aveți cu toții că-mi atribuiți mie povestea asta ! Sînt eu omul care să-l atace pe papa Iuliu ?
- FROBEN : Ca să fiu sincer, ești. În primul rînd, e stilul tău.
- ERASM : Asta-i bună ! Cu cît stilul e mai original, cu atît poate fi imitat mai ușor.
- FROBEN : Da ! Și cine era indignat de războaiele purtate de Iuliu ?
- ERASM : Toată lumea !
- FROBEN : Iar tu mai presus de toți. De-altfel, te găseai la Bologna cînd a intrat Iuliu cu armata în oraș, ca un cotropitor...
- ERASM : De ce vrei să mă silești să mint ? Ce importanță are dacă satira aceea am scris-o eu sau altcineva ? În definitiv, Iuliu a murit, iar dacă a fost primit sau nu în rai, numai Dumnezeu știe. Ne-am amuzat și noi pe seama unui papă belicos...
- FROBEN : Va să zică, mărturisești !
- ERASM : Nu mărturisesc nimic ! Te poți amuza și citind o satiră, nu numai scriind-o. Și, la urma urmei, de ce ești atît de lacom ? Nu ți-am dat ție majoritatea manuscriselor mele ? Ceilalți tipografi se hrănesc cu fărîmituri de la masa ta.
- FROBEN (*rizînd*) : Asta-i drept. Dar puteai să-mi spui și tu că n-ai vrut să-mi încredințezi mie satira împotriva lui Iuliu, ca să nu mă pui rău cu Sfîntul Scaun... Așa, ca să mă flatezi...
- (*Rîd amîndoi, în timp ce-și face intrarea furtunoasă un tînăr elegant, cu aer de aristocrat. Este Ulrich von Hutten. Se obișnuiește greu cu semiobscuritatea încăperii.*)
- ULRICH (*se adresează Johannei, prima pe care o vede*) : Îl caut pe Erasmus din Rotterdam ! Dacă nici aici nu-l găseșc, înseamnă că nu am noroc în viață și sînt un bleisnic... Spune, feto ! Nu-mi alunga speranța, căci umblu după el de două luni prin toată Europa ! Mi s-a spus că aici l-aș putea găsi.
- (*Johanna stă nemișcată.*)
- FROBEN (*acoperindu-l cumva pe Erasmus*) : Cu cine avem onoarea ?
- ULRICH : Sînt nobil. Mă numesc von Hutten. Ulrich von Hutten. I-am scris de două ori acestui Mare Om, cel mai luminat din ciți a avut omenirea de la Socrate încoace, și n-am primit nici un răspuns.
- ERASM (*căutînd în memorie*) : Ulrich von Hutten ? Da, da... Îmi amintesc... Ai un scris citeț, gramatical și destul de inteligent pentru vîrsta ta... (*Supremul elogiu.*) Și știi bine latinește...
- ULRICH (*copleșit de emoție*) : Erasm ! Erasmus Rotterodamus ! Îți mulțumesc, Doamne, că m-ai călăuzit pînă la capătul acestui drum !
- ERASM : După o introducere atît de cavalească, ai face bine să intri în miezul lucrurilor. De ce mă cauți ? (*Nu-l lasă să vorbească.*) Știi de ce nu ți-am răspuns la scrisori ?
- ULRICH (*umil*) : Nu meritam. Sînt un nimeni.
- ERASM : Prostii ! Primesc prea multe scrisori. Sute. Dar să știi, ți-am citit cu plăcere versurile pe care mi le-ai trimis. Am și reținut... (*Se întoarce spre Froben și recită.*) „O saeculum, o litterae ! Juvat vivere !” Că zici ?
- FROBEN (*îl privește pe Ulrich*) : Cînd ești tînăr, într-adevăr, e o plăcere să trăiești...
- ERASM : Lasă filosofia ! Nu-i așa că are talent prietenul meu ?
- FROBEN (*care, se vede, nu prea gustă poezia, cel puțin pe aceea scrisă în latinește, consimte fără convingere*) : Mda.
- ULRICH (*emoționat*) : Nu merit să mă numiți prietenul vostru. Am venit aici ca să fiu, dacă-mi veți îngădui, servitorul vostru. Să vă slujesc pînă voi muri, sau pînă mă veți alunga.
- ERASM (*ironic*) : Nu pari a fi neam de servitori...
- ULRICH : Sînt neam de nobili, dar acum nu mai are nici o importanță. Dacă mă primiți, aș vrea să vă fiu soldat.
- ERASM (*ride*) : N-am de gînd să întemeiez vreo oaste. Sînt un om pașnic, von Hutten, mi-e martor și prietenul meu Froben. (*Froben îl privește și tace.*) De ce nu vorbești, Froben ?
- FROBEN : Da, așa e. În general, este un om pașnic.
- ERASM (*Johannei, care-i urmărește în permanență mișcarea buzelor*) : Johanna, nu-i așa că sînt un om pașnic, că iubesc pacea ?
- (*Johanna înclină capul, confirmînd.*)
- ULRICH : Primiți-mă să vă slujesc, Erasm, cu credință, ca Alcibiade pe marele Socrate.

ERASM : Știi cum au sfârșit și unul și celălalt...

ULRICH : Uciși. Dar au fost vremuri rele.

ERASM : Nu sînt acum vremuri mai bune. Oamenii îi urăsc pe cei care vor să iasă din rînduri.

ULRICH : Sau îi adoră.

ERASM (*zîmbet*) : Și din adorație se poate muri. Prin sufocare.

ULRICH : Erasm, sînteți lumina lumii, sînteți cel mai înțelept om care s-a născut pe pămîntul Europei. Omenirea vă respectă și vă admiră. Am să lupt pentru ideile voastre, chiar de va fi nevoie să-mi dau și viața.

ERASM : Nu-ți cere nimeni viața, von Hutten. Dacă reușești să dai o părțică din dragostea și din nebunia ta acestei omeniri chinuite, înseamnă că... (*Brusc, se-ntoarce spre Froben.*) Parcă ți-am spus că aș vrea să scriu ceva despre *nebunie*...

FROBEN : Mi-ai spus de o mie de ori... De ce nu scrii ? Deși...

ERASM (*frămîntat*) : Îmi trebuie timp... *Timp!* Ce mult timp pierdem, prieteni, cu vorbe deșarte, în care nimeni nu mai crede, fiindcă s-au golit de miez și flutură pe buze ca niște sărmane umbre ale ideilor moarte de mult... (*Deodată, dovedind că nu-i scapă nimic, revine la îndoiala pe care o intuise la Froben.*) Deși — ce ?

FROBEN (*a și uitat*) : Nu-nțeleg.

ERASM : Să scriu despre *nebunie*, deși...

FROBEN (*iși amîntește; împăciuitor*) : Mă gîndeam la ce ar putea folosi...

ERASM (*aprig*) : Ai să vezi tu ! O să vedeți voi la ce ! Sînt prea mulți nebuni pe lume, iar înțelepților, tocmai lor, le lipsește, vai, nebunia.

FROBEN : N-ai vrea să fii mai clar ?

ERASM (*sec*) : Nu.

ULRICH (*început de inflăcărare*) : Da, oamenilor le trebuie o fărîmă de *nebunie* ! Aveți dreptate, Erasm ! Fără un pic de *nebunie*, nu s-ar fi înălțat nici piramidele Egiptului, nici Colosseumul Romei, nu s-ar fi scris nici „Iliada”, nici „De rerum naturae”, iar Columb n-ar fi descoperit o altă lume ! Fără o scînteie de *nebunie*, am fi rămas făpturile acelea umile care scormoneau pămîntul în căutarea hranei...

FROBEN : Credința cere umilință, tinere cavalere...

ULRICH (*cu privirile arzînd de patimă*) : Credința cere luptă ! Iar dacă lupta vrea moarte, atunci e mai bine să mori, decît să trăiești în umilință !

ERASM (*zîmbînd*) : Nu crezi că te-ai infierbîntat prea tare ?

ULRICH : Iertați-mă. Îmi dau seama că sînt nestăpînit și pătimaș... Eu sînt ostaș... Eu asta știu : să lupt cu sabia

și cu vorba... Pentru credință. Pentru înălțarea Germaniei. Dacă Erasm vrea gloria Germaniei, sînt gata să renunț la toate, la avere și la poezie, la familie și la carieră, ca să rămîn cu el și să-l slujesc toată viața.

ERASM : Ulrich von Hutten, dacă-ți lași spada să ruginească și folosești doar pana ta de poet, rămii. Te primesc ca pe un prieten. Nu de servitori umili și de soldați cruzi avem nevoie, cum nici de preoți găunoși, ci de oameni care să ardă, cu cuvîntul, răul și ticăloșia din lume, să facă lumină în mințile întunecate de prostie și ignoranță, să înalte sufletele prin știință și adevăr... Dacă te simți în stare să fii un cavaler fără arme, încă o dată, rămii.

ULRICH (*se repede, îi sărută mina*) : Mulțumesc celui mai minunat om din lume ! Și mă închin lui cu toată dragostea, devoțiunea și admirațiunea.

ERASM (*îi place să fie flatat, dar surprinde un zîmbet ironic pe chipul Johannei, își retrage blind mina și, pe un ton ce se vrea rece*) : Nu te-am întrebat ce-ai mai scris între timp.

ULRICH : Nu are importanță ce-am scris pînă acum. Dacă voi fi în preajma voastră, nu voi avea nevoie de scrierile vechi. Îi vom străpunge împreună, cu săgețile noastre, pe papă, și pe cardinali, și pe toți prinții mincinoși.

ERASM (*se simte cenzurat de tipograf*) : Astea-s prostii ! Nu-i așa, Froben ?

FROBEN (*zîmbînd vag ironic*) : De ce ? E scînteia aceea de *nebunie* care-ți place...

ERASM : Îmi place *nebunia*, dar fiecare trebuie să și-o poarte pe propriii săi umeri... sau pe propriul său cap. Eu însumi sînt *nebun*... Dar... dacă se adună doi *nebuni*, se poate vorbi de un *balamuc*.

(*Froben ride. Nu și Hutten, foarte atent la tot ceea ce spune Erasm.*)

ULRICH : Am scris o satiră împotriva papei. (*Scoate din sacul pe care-l poartă cu sine cîteva foi.*) În latinește.

FROBEN : Ca s-o înțeleagă papa și Erasm, nu și restul lumii.

ERASM : Eu unul nu scriu și nu voi scrie pentru *vulgus profanum*, pentru gloata prostănacă, analfabetă și schimbătoare ca apa mării...

FROBEN : Dar ce veți schimba voi în mersul lumii, dacă vă veți citi numai voi între voi ? Mulțimea habar nu are de ideile voastre, de poeziile și satirele voastre, și puțin îi pasă...

ERASM : Cei care conduc mulțimea se cîvine a fi oameni luminați.

FROBEN : Mă miră că vorbești astfel despre conducători, tu, care i-ai bi-ciuit ori de cîte ori ai avut prilejul...

ERASM : Conducătorii cei răi trebuie în-

locuți cu alții mai buni, din rîndul oamenilor cultivați și doritori de ordine și progres...

FROBEN : Peste capul poporului ?

ULRICH : Poporul trebuie să ne urmeze în lupta noastră !

FROBEN : Iar voi să-i comandați în latinește...

ERASM : Ulrich, nu te lăsa impresionat de prietenul meu Froben. Așa e el, un democrat. El nu înțelege că pe un tron nu încape decît un singur cur.

(Ulrich ride. La fel și Froben.)

ULRICH : Îmi dați voie să vă citesc satira contra papei ? E ucigătoare !

ERASM : Nu. Noi, von Hutten, nu ne războim cu papa fiindcă e papă, cu preoții fiindcă sînt preoți, sau cu principii fiindcă sînt principii. Noi ne războim cu apucăturile rele pe care unii dintre aceștia le au și nu ar trebui să le aibă, căci ei sînt meniți să fie exemple de bunătate și cinste, de dragoste și înțelegere față de oameni, nicidecum exemple de nestăpînire și cruzime, de corupție jalnică, de lăcomie și egoism nevrednic.

ULRICH (mirat) : Voi înșivă ați scris cum nu e lăsat să intre în rai papa Iuliu.

ERASM : Cine ți-a băgat în cap că eu am scris povestea asta ?

(Schimb de priviri cu Froben.)

ULRICH : Toată lumea vorbește că ar fi opera voastră.

ERASM : O, din nou gura lumii ! Să știi de la mine, cavaler, că oricine ar fi scris-o, acea satiră își avea îndreptățirea în pornirea războinică a răposatului papă.

ULRICH (incăpăținat) : E o satiră minunată și m-am bucurat să recunosc în rîndurile ei spiritul luptător al lui Erasm, mintea luminată a marelui gînditor și grija de părinte față de soarta omenirii...

ERASM : Să schimbăm vorba, nu vreți ? Un poet trebuie să fie deasupra faptelor mărunte ale oamenilor, fără patimă și fără părtinire, ca Homer, care îi judeca deopotrivă pe oameni, ca și pe zei, fiecărui arătîndu-i virtuțile și defectele...

ULRICH : Dar eu sînt și soldat.

ERASM : Cînd ești soldat, nu ești poet, iar cînd ești poet nu mai ești soldat.

ULRICH : Și cam cum ar trebui să fiu tăiat în două, cu sabia, ca să poată fi despărțite aceste îndeletniciri ? (Arată cu mîna, sugerînd o tăietură orizontală și una verticală.) Așa... sau așa ?

ERASM (zîmbet acru) : Ascultă, von Hutten, împotriva mea poți ridica ori cînd sabia ta de ostaș, căci nu mă pot apăra. Dar dacă mă ataci cu vor-

ba, ferește-te, căci sînt mai puternic și mai bine înarmat ! (Froben ride.)
ULRICH (apleacă privirile) : Iertați-mă, Erasm ! A fost o clipă în care gura s-a răzvrătit împotriva rațiunii...

(Intră un tînăr lucrător tipograf, cu o foaie de manuscris în mînă.)

LUCRĂTORUL (lui Froben) : Mestere, să mă tai în bucăți dacă pricep ce scrie aici ! Mă chinui de nu știu cînd să culeg literele astea !

FROBEN : Întreabă-l pe Erasm.

(Lucrătorul îi întinde manuscrisul lui Erasm și-i arată locul cu pricina. Erasm, cu o expresie gravă, rescrie cuvintele respective.)

LUCRĂTORUL : Nu înțeleg de ce scrieți în limba asta păsărească... și pentru cine... Numai pentru popi ?

ERASM (calm) : Învăță latinește și vei înțelege.

LUCRĂTORUL : Cînd să mai învăț, dacă toată ziua stau și culeg literele astea nenorocite ?

ERASM : Nu e vina ta, ci a școlii...

LUCRĂTORUL : De ce nu scrieți cum vorbiți ? Că văd că vorbiți ca toată lumea...

ERASM : Dacă n-aș vorbi ca toată lumea, nu ne-am înțelege.

LUCRĂTORUL : Dar ce scrieți nu trebuie înțeles ?

ERASM : Cei cu învățătură înțeleg.

LUCRĂTORUL : Cei cu învățătură să fie și mai învățați, iar cei fără învățătură să fie și mai proști ?

ERASM (incomodat de interpelările interlocutorului) : Datoria mea este să mă străduiesc să vă nvăț. Datoria voastră este să vă străduiți să pricepeți.

LUCRĂTORUL (îl privește o clipă stupefiat, apoi se întoarce spre ceilalți) : N-am priceput nimic ! (Intră în tipografie.)

ULRICH : Acești oameni ar trebui ridicați la luptă !

ERASM : Acești oameni ar trebui mai întii învățați să citească. (Brusc, se decide.) Plec. Mai am foarte mult de lucru. Ulrich von Hutten, cînd vrei să mă vezi, mă găsești aici, la Froben. (Iese. Johanna îl urmează.)

ULRICH : Cine-i fata asta ? Știu că Erasm ocolește femeile...

FROBEN : A adus-o dintr-un sat de la poalele Alpilor. E mută și nu are pe nimeni în afară de Erasm...

ULRICH : E ibovnica lui ?

FROBEN (ride) : Ce prostie ! Erasm și ibovnică ! Nu, tinere, Johanna e un fel de oglindă a lui Erasm. Vorbește cu ea și-și ascultă vorbele, de parcă i le-ar răsfrînge o oglindă, și prin ea știe dacă a judecat și a vorbit drept...

ULRICH : Ciudat !

FROBEN : Da, ciudat... Ei, von Hutten, ai vrut să devii Alcibiade. Dar nu știi dacă l-ai găsit cu adevărat pe Socrate...

ULRICH : Vi se pare Erasm mai prejos de Socrate ?

FROBEN (*înțelept*) : Mai prejos ori mai presus... dar nu e Socrate.

ULRICH (*zîmbește*) : Nici eu nu sînt Alcibiade.

Ajax

Același decor, după un timp. E seară. La lumina unei lumini, Froben, care a citit pînă acum, dormitează. Se aud bătăi în ușă. Froben tresare. Bătăile se repetă.

FROBEN : Da, da... Vin imediat... (*la lumina și merge să deschidă. Într-o von Hutten.*) Ce-i cu dumneata, la ora asta, von Hutten ? S-a-ntîmplat ceva ?

ULRICH (*într-o stare de agitație neobișnuită chiar pentru firea lui patetică*) : O, da ! (*Se vede că a alergat. Respiră greu.*) S-a întîmplat ceva extraordinar ! Unde-i Erasm ?

FROBEN (*speriat*) : Să nu-mi spui că papa vrea să-l excomunicе...

ULRICH : Papa are griji mai mari acum !

FROBEN (*nu-și revine*) : E război iar ?

ULRICH (*meditativ*) : Încă nu... Dar... poate... cine știe... (*Nerăbdător.*) Unde-i Erasm ?

FROBEN : Se odihnește alături... În noaptea asta avem de lucru... Tipărim o nouă carte : „Elogiul căsătoriei“.

ULRICH (*mirat*) : Erasm face elogiul căsătoriei ? !

FROBEN : Nu lăudăm numai ce facem noi înșine...

(*Intră Johanna.*)

ULRICH : Trebuie să-i spun marea veste : nu mai sîntem singuri împotriva Romei. Avem un aliat ! Azi au tras la han niște oameni care vin din Saxonia. Povestesc lucruri de necrezut...

FROBEN (*văzîndu-î cit e de înfierbîntat*) : Vrei o bere ?

ULRICH : Nimic nu-mi doream mai mult decît o bere !

FROBEN (*toarnă bere dintr-un butoiuș în două căni imense ; una i-o oferă lui Ulrich*) : Este preparată de mine.

ULRICH (*bea*) : Ascultați și minunați-vă ! Un călugăr augustin din Saxonia a condamnat în public vînzarea de indulgențe ! A bătut pe ușa bisericii din Wittenberg un manifest în 95 de puncte ! (*Înflăcărat.*) Oamenii au să-l urmeze ! Dacă papa nu va ține seama, va fi război !

FROBEN : Cit de ușor vorbim despre război !

ULRICH : Va fi un război sfînt !

FROBEN : În războaiele sfînte nu mor oameni ?

ULRICH : Decît viața în minciună și umilință, mai bună e moartea !

FROBEN : Eu nu sînt nici filosof, nici politician, nici general. Sînt un biet tipograf...

ULRICH (*ride*) : Cel mai mare biet tipograf !

FROBEN (*continuă*) : Dar ce înțeleg eu... este că războiul nu e bun.

ULRICH : Poate că nu va fi război. Dar dacă va fi... va fi bun, căci îi va ridica pe oameni împotriva minciunii și corupției ! (*Intră Erasm. Se fșeacă la ochi.*)

ERASM : Johanna, de ce nu dormi ? (*Johanna suride.*) Ce-i gâlăgia asta, Froben ?

ULRICH : Eu sînt de vină. Dar vă aduc o veste mare. Martin Luther...

ERASM : Cine-i acest Martin Luther ?

ULRICH : Un călugăr, profesor la Wittenberg.

ERASM : N-am auzit de el. Merită acest Luther să-mi strice somnul ?

ULRICH (*ezită o clipă*) : Da, merită ! S-a ridicat împotriva minciunii și corupției din biserică.

ERASM : În noaptea asta ?

ULRICH (*încurcat*) : Nu... mai de mult. Abia acum a ajuns vestea la noi.

ERASM : Atunci, de ce atîta zor ?

ULRICH : Papa va trebui să-i răspundă. Cum se va dezvinovăți ?

ERASM : E cam frig. De ce nu încălzești aici, Froben ?

FROBEN : Nu știam că ai să te trezești atît de devreme.

ERASM : Am fost trezit. (*Lui Ulrich.*) Parcă am auzit totuși de acest Luther... Mi-a scris ceva Spalatinus, secretarul prințului Frederic... Luther mă corecta într-o chestiune de interpretare a Epistolei lui Pavel...

FROBEN (*indignat*) : Te corecta pe tine ? Un călugăr oarecare ?

ERASM (*zîmbește*) : Culmea-i că are dreptate...

ULRICH : Și ce i-ați răspuns ?

- ERASM : Nimic. Dacă aş răspunde tu-turor scrisorilor, când aş mai avea timp să şi scriu ? Sint atâtea de fă-cu-t, Ulrich ! Iar voi, cei tineri, veţi avea şi mai mult de făcut... Fiindcă, deşi fiecare generaţie se zbate să o simplifice, viaţa îşi ride de noi şi se complică. La început n-a fost nici o credinţă... Apoi a fost una, apoi două, trei... zece... Peste trei-patru secole, vor fi sute... Şi tot atâtea motive de dispută şi de ură între oameni, de sfîşiere şi de sîngerare a lumii...
- ULRICH (*uşor dezamăgit*) : Înţeleg că nu aveţi încredere în acest Luther din Wittenberg...
- ERASM (*sec*) : N-am spus nimic despre Luther !
- ULRICH (*pleacă privirea*) : Aşa este.
- ERASM : În schimb, el a spus despre mine. (*Cei doi tresar. Erasm zîm-beşte.*) I-a spus lui Spalatinus că mă admiră şi mă preţuieşte...
- ULRICH (*avîntat*) : Fiindcă şi el se o-pune putreziciunii şi obscurantismu-lui !
- ERASM (*continuă*) : ...iar lui Johannes Lang, că, pentru Erasm, te-le ome-neşti atîrnă mai greu decît cele di-vine...
- FROBEN : Ce îndrăzneală !
- ERASM (*zîmbind afabil*) : Are dreptate.
- ULRICH (*nedumerit*) : Prin urmare, îl cunoaşteţi bine pe Luther !
- ERASM : Deloc, Ulrich. El mă cunoaşte. Aşa e, cum spune el. Pentru mine are mai puţină importanţă dacă un lucru este sau nu în spiritul ori în litera dogmei. Mai important este să fie în folosul oamenilor, să-i facă mai buni, mai sinceri şi mai drepti. Unii au ajuns chiar să falsifice texte-le înaintaşilor, cu scopul de a trage foloase personale, de a-şi întemeia domnia asupra celorlalţi.
- ULRICH : Şi Luther s-a ridicat împo-triva falsificării textelor sfînte.
- ERASM (*gînditor*) : Da, da... (*Deodată, cu un suris ambiguu.*) Văd că-ţi pla-ce acest călugăr băţaios...
- ULRICH (*deschis*) : Da.
- ERASM : Şi mie. Numai că... (*Ulrich aşteaptă cu atenţie continuarea, dar Erasm nu vrea sau nu poate conti-nua. Se întoarce spre tipograf.*) Hai, Froben, să muncim ! Ai ceva pagini tipărite ?
- FROBEN : Sint pe masă cîteva... Corec-tează-le. În timpul ăsta, îţi pregă-tesc altele. (*Se duce în tipografie. Jo-hanna îi toarnă vin lui Erasm.*)
- ERASM (*explică*) : Fără acest vin de Burgundia, mi-ar îngheţa singele în vine. Mă ajutaţi, Ulrich ?
- ULRICH : Da. (*Corectează şpalturi îm-preună cu Erasm. Deodată, îşi ridică privirile spre maestra.*) Ce nu vă pla-ce la călugărul acela saxon ?
- ERASM : Eşti foarte încăpăţînat.
- ULRICH : Nu mi-aţi răspuns.
- ERASM (*după o secundă de tăcere, pri-vindu-l în ochi pe Ulrich*) : Intole-ranţa.
- ULRICH (*mirat*) : Nici voi, Erasm, nu sînteţi tolerant.
- ERASM : Un om care greşeşte trebuie îndreptat, nu schilodit. Pe unul cu care nu eşti de acord, trebuie să-l combaţi, nu să-l ucizi.
- ULRICH : Dar Luther...
- ERASM : Ştiu, n-a ucis, n-a schilodit... (*Pauză.*) Poate că nici n-o va face... Nu ştiu cum să-ţi explic... Mi-e tea-mă pentru el.
- ULRICH : Teamă ? !
- ERASM : Ideile nu trebuie să-şi facă loc cu sabia...
- ULRICH (*din ce în ce mai mirat*) : Dar...
- ERASM (*enervat de insistenţele tînăru-lui*) : Nu, nu m-am exprimat bine ! Pune prea multă pasiune... (*Ulrich vrea să intervină, dar Erasm îi ghi-ceşte replica şi devansează.*) Pasiu-neă... e vecină cu patîma... Patîma e vecină cu fanatismul... care... uneori... ucide... sau... se lasă ucis... (*Brusc, schimbă vorba.*) Parcă ne-am apucat de o treabă, Ulrich !
- ULRICH (*frămîntat*) : Iertaţi-mă, dar nu pot... (*Arată şpaltul.*)
- ERASM : Te-nteleg...
- ULRICH : Trebuie să aflui ! Trebuie să ştiu ! Dacă există pe lumea asta un om gata să lupte pentru adevăr, tre-buie să-l cunosc, să-l ajut...
- ERASM (*trist*) : Şi pentru tine mi-e teamă...
- ULRICH : De ce ? Doar mă cunoaşteţi...
- ERASM : Nu îndeajuns...
- ULRICH : Mi-aţi vorbit de pasiune, de patîmă, de fanatism... Dar n-aţi spus un cuvînt despre sensul lor. E tot-una să fii un fanatic al minciunii sau un fanatic al adevărului ?
- ERASM : Nu, nu e totuna. (*Amar.*) Dar cine ştie cu adevărat ce e adevărul ? Papa crede în adevărul lui, cardina-lii cred în adevărul lor, prinţii au şi ei adevărul lor, ba chiar fiecare din ei are adevărul lui, poporul are şi el adevărul lui, fiecare popor are ade-vărul lui... Şi, pentru asta, ar tre-bui să ne măcelărîm între noi ?
- ULRICH (*crispat*) : Şi, atunci... nu tre-buie să credem în nimic ?
- ERASM : Să credem, dar nu să impu-nem.
- ULRICH : Iar pe ceilalţi să-i abando-năm în greşală ?
- ERASM : Să-i convingem.
- ULRICH : Şi dacă nu se lasă convinşi ?
- ERASM (*rece*) : Să-i convingem.
- ULRICH (*ridică tonul*) : Şi, dacă nu se lasă convinşi ?
- ERASM (*iceberg*) : Să-i convingem.
- ULRICH (*urlă*) : Şi dacă nu se lasă convinşi ?

ERASM (cu neliniște, nu fără duioșie): Ulrich, văd în privirea ta privirea oarbă a fanatismului, și mă cutremur...

ULRICH (se repede spre Erasm, dar, contrar continuării firești a mișcării, se aruncă în genunchi): Erasm, nu mi-ai răspuns la întrebare. (Cu ton calm, dar încâpăfănat și adînc.) Dar dacă nu se lasă convingi?

ERASM: Dar dacă ei înșiși cred în adevărul lor, în dreptatea lor?

ULRICH (chinuit, aproape să-i dea lacrimile): De ce nu vreți să-mi răspundeți la întrebare? De ce?

ERASM (într-un tîrziu): Fiindcă nu știu. Nu știu să răspund la astfel de întrebări.

ULRICH (se ridică): Poate că Luther știe.

ERASM: Poate... De aceea mi-e teamă.

ULRICH: Pentru fiecare adevăr nou trebuie să lupți. Și, dacă e nevoie, să ucizi! Sau să fii ucis!

ERASM: Ei, uite, asta nu-mi este mie foarte limpede...

ULRICH: Isus n-a murit pentru adevărul lui?

ERASM: Și Ahile a murit pentru adevărul lui. Dar și Hector. Și Socrate a murit pentru adevărul lui. Dar și adversarii săi.

ULRICH: Cu atît mai bine. Să învingă cel al cărui adevăr e mai puternic!

ERASM: Sau a cărui sabie e mai ascuțită...

ULRICH: Voi înșivă sînteți un luptător.

ERASM (ridică pana cu care face corecturile): Cu pana, Ulrich.

ULRICH: Pentru adevărul vostru, vor ridica alții sabia.

ERASM: Și cei care vor pieri, vor afla oare acest adevăr?

ULRICH: Vor pieri cei care nu vor să afle.

ERASM: Și, pe lingă ei, mii și mii de alți oameni, cărora puțin le pasă de mine și care s-au născut să trăiască pe acest pămînt, și nu să-și lase copiii orfani.

ULRICH: Să trăiască, Erasm, dar nu oricum!

ERASM: Cine știe, în afară de Cel de sus, care e binele, care e adevărul, care e dreptatea? Spui că un om trebuie să și moară pentru convingerea lui. Dar sînt atîția oameni care-și schimbă convingerea la fel de des ca și cămașa. Cîte vieți le-ar trebui acestora ca să le poată jertfi tuturor convingerilor și adevărilor în care au crezut?!

ULRICH: Țștia nu-s oameni!

ERASM: Și totuși ei sînt cei mai mulți. Să piară o omenire pentru adevărul unui pumn de oameni?

ULRICH: Dacă acest adevăr e în folosul omenirii...

ERASM (țșipă): În folosul unei omeniri vii, nu moarte, von Hutten!

ULRICH: Și, atunci, ce va fi? Oamenii vor continua să orbecăiască în beznă și să moară de bătrînețe sau de boală, în neștiința și umilința lor, ca animalele?

ERASM: De aceea ne străduim, noi doi, să-i înălțăm la lumină.

ULRICH: Iar cei tari se străduiesc să-i țșină în beznă. Ei sînt mai puternici decît noi, Erasm. Iar voi, cu pana voastră, veți putea opri în loc oștile întunericii?

ERASM: Datoria noastră e să facem lumină.

ULRICH: Din nou nu mi-ai răspuns la întrebare.

ERASM: Oricît aș vrea, nu pot răspunde la toate întrebările.

ULRICH (cu elan): Am să vă ajut eu să răspundeți.

ERASM (zîmbind, pentru prima oară): Cu sabia?

ULRICH (serios): Cu sabia, dacă va fi nevoie.

ERASM (zîmbind în continuare): Dacă pana e destul de ascuțită, nu e nevoie de sabie.

ULRICH: Cît de frumos ar fi să aveți întotdeauna dreptate!... Dați-mi voie să merg pînă la han. Au tras acolo niște negustori veniți din Saxonia și sînt curios să aflu amănunte despre Luther...

ERASM: Du-te, Ulrich, dar ai grijă: nu toți oamenii sînt de bună-credință.

ULRICH: Am stat atîta vreme în preajma voastră, încît știu să-i deosebesc pe unii de ceilalți. (Teșe.)

ERASM: Johanna, ce părere ai despre Ulrich? (Johanna îi răspunde din priviri, ceea ce numai Erasm poate să înțeleagă.) Da, Johanna, și e foarte trist... Tu, care ești o ființă a păcii, înțelegi mai bine... Da, pacea e mută, ca tine. Guraliv și zgomotos e numai războiul... (Strigă.) Froben! Froben! (Intră Froben.) Dar tu ce părere ai de tînărul nostru poet?

FROBEN: E un entuziașt...

ERASM (privindu-l fix în ochi pe Froben): Un sinucigaș! (Froben nu răspunde.) Ai înțeles? (Froben tace.) Te-am întreat dacă ai înțeles.

FROBEN: Nu înțeleg întotdeauna ce spui. Dar uneori simt că ai dreptate.

ERASM: Și acum ce simți?

FROBEN: Un miros acru și înțepător de război...

ERASM (sever): Nu te juca, Froben, cu vorbele! (După o pauză.) Și eu simt acest miros...

Patima

Din nou tipografia lui Froben, in alt timp al acțiunii. Erasm citește o scrisoare a lui Luther, de față fiind Ulrich von Hutten și Johanna.

- ERASM : Cam alunecos acest Luther !
Are dreptate și nu are !
- ULRICH : Ar trebui să-l cunoști, Erasm.
E un om extraordinar !
- ERASM (*prudent*) : După zvonurile care mi-au ajuns la urechi, după cum scrie, pare să fie într-adevăr un om deosebit... Cum arată, Ulrich ?
- ULRICH (*evident sedus de personalitatea lui Luther*) : O, e o forță, un fluviu năvalnic, un vulcan. Doamne, dacă l-ai cunoaște ! Din privirile lui țîșnesc fulgere, din gura lui ies tunete, oamenii se adună în jurul lui ca în jurul lui Moise la trecerea prin deșert ! E numai clocot și flacăra !
- ERASM (*zimbet subțire*) : Te văd îndrăgostit, prietene, de acest călugăr din Wittenberg...
- ULRICH : Așa cum sint și de tine, Erasm... Tu ești forța înțelepciunii, a cuvintului, a ideii, el e forța pură și simplă a revoltei. Voi doi ați putea întoarce lumea pe dos.
- ERASM : Lumea trebuie să rămână pe față. Ciudat, foarte ciudat ! După cum îl descrii, nu pare un tip modest... Și uite cum îmi scrie. (*Citește.*) „Există oare cineva a cărui gândire să nu fie pătrunsă de ideile lui Erasm ? Cine nu a învățat de la el, cine nu este stăpînit de cugetările sale ?” Nu, nu asta... (*Caută mai departe, citește.*) „Recunoaște, deci, bunule Erasm, dacă îți este voia, și pe acest frate mai mic întru Hristos, care, firește, nu este vrednic, cu neștiința lui, decît să stea într-un colțisor întunecos, și căruia nu i se cuvine să fie cunoscut sub același cer și sub același soare cu tine...”
- ULRICH : Scrisoarea asta pe care ți-am adus-o, a scris-o cu toată dragostea. Te admiră sincer.
- ERASM (*zimbet fin de indoială*) : Sau vrea să-l admir eu pe el.
- ULRICH : Merită să fie admirat !
- ERASM (*pe gânduri*) : Da... da... pare un om sincer... Ce critică el aici (*arată scrisoarea*), critică bine. Dar nu are măsură.
- ULRICH : Cineva trebuie să taie în carne vie.
- ERASM : În domeniul ideilor, poți tăia doar cu alte idei. Nu cu toporul. Dacă ar fi mai cumpătat...
- ULRICH : Acum e momentul acțiunii ! Trebuie să-i răspunzi ! Trebuie să fii alături de el !
- ERASM : Trebuie... trebuie... trebuie... Hristos i-a cucerit pe oameni prin blîndețe și modestie...
- ULRICH : Trăim timpuri singeroase.
- ERASM : Și vrei să curgă și mai mult sînge ?
- ULRICH : Decît mierea minciunii și înșelătoriei, mai bine sînge. Scrie-i că ești cu el și alerg să-i duc răspunsul tău.
- ERASM : Dar nu i-am citit cu atenție scrierile... Doar cît le-am frunzărit...
- ULRICH (*neîncrezător*) : Erasm „frunzărește” ? !
- ERASM : Și mai sînt și niște lucruri discutabile...
- ULRICH : Pentru discuții va fi timp. Acum trebuie acționat.
- ERASM : Am să-i scriu că îl prețuiesc... nu-i așa... îl admir pentru comentariile pe marginea psalmilor... că sper ca scrierile lui să folosească oamenilor... (*Vrea să se asigure de acordul prietenului său.*) E bine, nu ?
- ULRICH (*nerăbdător*) : E bine, sigur, dar știi că el vrea mai mult !
- ERASM : Ce poate să-i ofere mai mult un cărturar ursuz ca mine ?... Eu rămîn de-o parte, *integrum*, așa am să-i scriu, fiindcă printr-o neutralitate înțeleaptă se poate obține mai mult decît prin acțiuni impetuoase... Eu nu ader la partide... Eu sint... da, da, așa e bine să-i răspund... eu sint „*homo per se*”... îmi sint credincios mie însumi... Nu-mi place să mă amestec în tabere adverse... *nulli concedo*... e bine să gîndesc cu mintea mea... independent de împrejurări...
- ULRICH (*strigă*) : Dar trebuie să-l ajuți !
- ERASM : Prietene, te-ai înfierbîntat. Șezi puțin și bea din berea asta... (*Ulrich se așază, dar nu se atinge de bere.*) Să fim oameni cu capul pe umeri. Cum așa putea să-l ajut pe Luther ? Dacă devin tovarășul lui, în loc de un singur om, ar pieri doi. Nu oricine e născut să fie martir... Eu, unul, nu. N-am să-l combat, dar nici el să nu mă combată...
- ULRICH : Cum o să te combată Luther ? Știi ce spun popii despre voi ? Că tu ai așezat ouăle pe care le clocește Luther.
- ERASM (*ride fără voce, discret, cum e întregul său fel de a se purta*) : Proștii ! Luther spune ceea ce am spus și

- eu, dar e îngrozitor de înverșunat. Mă sperie.
- ULRICH : E altă fire !
- ERASM : De ce nu accepți că și eu am altă fire ? Nu-mi place violența... Nu-mi place discordia... Te rog să-ți spui că e bine să nu se amestece în alte treburi decât în cele de dogmă.
- ULRICH : Dar vrem să nimicim corupția și minciuna din sinul bisericii !
- ERASM : Adevărul nu trebuie spus tot dintr-o dată. Uneori, rezultatul depinde de felul în care spui ceea ce ai de spus. Dar Luther...
- ULRICH : Așa este el ! E țăran ! Fiu de mîner !
- ERASM : Ca om al credinței, ar fi bine să se abțină de la conflicte și provocări...
- ULRICH : Luther nu poate... sau nu știe... sau nu vrea să se abțină... E ca o lavă care, odată pornită, nu se oprește decât cînd devine piatră.
- ERASM : Lava nu are minte.
- ULRICH : Erasm, te implor, scrie-i că ești alături de el ! Are nevoie de prieteni.
- ERASM (*mirat de naivitatea prietenului său*) : Luther nu are nevoie de prieteni. Are nevoie de dușmani, ca să aibă în cine lovi, și de supuși, ca să aibă cu cine lovi. L-aș incurca groaznic dacă aș fi cu el.
- ULRICH : Atunci voi fi eu cu el. Am să lupt pentru ideile lui...
- ERASM (*speriat*) : Dar tu ești poet, Ulrich !
- ULRICH : Și soldat.
- ERASM : Devenind soldat, vei pieri ca poet. Poezia nu are ce căuta pe cîmpul de luptă. Tu trebuie să stai între cărți și să te înfrupti din înțelepciunea lumii, ca s-o redăruiești oamenilor... Un poet minjit de sînge omenească ?
- ULRICH : Erasm, prietene, uneori oamenii au nevoie de flacăra minții, alteori, de flacăra tunurilor. Acum...
- ERASM (*amar*) : Niciodată oamenii nu au nevoie de tunuri. Numai întunericul minții naște războaie. (*Îl privește în ochi pe Ulrich.*) Cum poți tu, Ulrich, o fire atît de nobilă și de sensibilă, să te amesteci cu gloata lui Luther ? Au să te murdărească, au să te tăvălească în toate mocirlele, nimic nu va mai rămîne din demnitatea ta de om liber, din candoarea ta de poet, din mîndria ta de nobil...
- ULRICH : Știu ce mă așteaptă. Dar m-aș simți un mincinos josnic dacă, după ce am chemat poporul la luptă împotriva tiraniei, m-aș ascunde într-un colț ca să privesc, ferit de primejdii, măcelul. Dacă va fi război, locul meu e acolo.
- ERASM : Și prietenia ?
- ULRICH (*mirat*) : Care prietenie ?
- ERASM : Vezi, Ulrich, la un moment dat Luther va porni lupta împotriva tuturor. Și împotriva mea.
- ULRICH : Împotriva ta ? Niciodată !
- ERASM (*clarviziune de înțelept*) : Mă va ataca negreșit.
- ULRICH : Pe tine ? ! Ce-ți trece prin minte ! Tu ești singurul om pe care-l stimează și îl admiră, și pe care îl consideră învățătorul lui.
- ERASM : Dacă aș fi trecut de partea lui, dacă l-aș fi sprijinit deschis... poate că m-ar fi iertat. Dar așa... Pe oamenii aceștia pătimași îi cunosc bine. Dacă nu ești cu ei, ești împotriva lor.
- ULRICH : Greșești, Erasm. El știe că i-ai deschis drumul cu scrierile tale. El știe cît bine i-ai făcut.
- ERASM : Tocmai asta nu se poate ierta. Răul ți-l mai iartă oamenii, dar binele, niciodată.
- ULRICH : Îl judeci aspru.
- ERASM : Nu pe el îl judec. El așa este. Pe tine te judec.
- ULRICH (*tresare*) : De ce ? Doar știi cît de devotat ți sint.
- ERASM : Dar nu vei putea fi devotat în același timp lui Luther și lui Erasm. Va trebui să alegi. Iar tu îl vei alege pe cel mai puternic.
- ULRICH : Cel mai puternic ești tu.
- ERASM : Acum. Acum, cînd fiecare ține în mînă o pană. Dar cînd el va lua sabia sau ghioaga...
- ULRICH : Voi fi prieten cu amîndoi.
- ERASM : Poți fi prieten cu doi oameni care se dușmănesc între ei ?
- ULRICH : Chiar dacă veți ajunge la dușmănie, voi fi prietenul amîndurora.
- ERASM : Cît de naiv ești, Ulrich ! Un soldat trebuie să lupte și împotriva fratelui sau a părintelui său, dacă i se cere.
- ULRICH : Împotriva ta nu voi lupta niciodată !
- ERASM : Te va sili.
- ULRICH : Mă voi opune.
- ERASM : Ți-l vei face dușman.
- ULRICH : Erasm, de ce mă chinuiești cu ipoteze atît de crude ? Nimic nu se va întîmpla din toate astea.
- ERASM : Numai dacă vei rămîne lingă mine și vei continua să fii poet.
- ULRICH : Dar nu pot, Erasm, înțelege-mă ! Nu pot ! M-aș simți laș, dezertor, trădător !
- ERASM : Laș este cel ce refuză să răspundă *singur* în fața omenirii. Dezertor este cel ce-și abandonează vocația și menirea. Trădător este cel ce-și reneagă prietenii și credința.
- ULRICH : Nu-nțeleg.
- ERASM : Ca poet, răspunzi *singur* în fața oamenilor, iar tu vrei să fugi de această răspundere, pentru a deveni simplu soldat într-o oaste condusă de altul. Vocația și menirea ta este să vorbești semenilor în versuri înflăcărâte și tăioase precum Lucian, iar tu

vrei să le vorbești semenilor cu tăișul sabiei. Trădător este acela care își dorește cu ardoare prietenia unui om și o cucerește, pentru ca, apoi, minat de împrejurări, să-și lase prietenul pentru a căuta altă prietenie, spre a deveni dușmanul celui pe care l-a numit „marele său prieten“.

ULRICH : Cauza pentru care lupt e mai presus de vocație, de menire și chiar de prietenie. Iartă-mă, Erasm ! (*Ingenunchează.*)

ERASM : Cu moartea în suflet, te iert.
ULRICH : Arde carnea pe mine, mi se jupoaie pielea, îmi clocotește singele !... Nu pot sta deoparte !

ERASM : Bietul de tine ! Ești robul patimii.

ULRICH : E o patimă nobilă.

ERASM : Patima e patimă. Nobilă nu e decât rațiunea.

ULRICH : Se vede că n-ai iubit niciodată.

ERASM : Ba da.

ULRICH : Pe cine ? (*Privire semnificativă spre Johanna.*)

ERASM (*clatină ușor din cap, negînd*) : Rațiunea.

ULRICH : Ai scris că fiecărui om îi trebuie un dram de nebunie.

ERASM : Un dram, Ulrich.

ULRICH (*se ridică*) : Erasm, trebuie să plec.

ERASM (*cu tristețe*) : Orice aş spune, orice aş face, oricît aş încerca să te opresc prin rațiune... știi că trebuie... Fiindcă adevărata ta vocație nu e nici poezia, nici gîndul.

ULRICH : E lupta !

ERASM (*cu voce scăzută*) : Nu lupta, scumpul meu prieten... (*Ezită.*) Moartea.

ULRICH (*ride*) : Voi reveni învingător și teafăr în preajma ta, ai să vezi ! Rămii cu bine, Erasm ! (*Îi sărută mina.*)

ERASM (*se înfurie brusc*) : Hai, du-te odată ! (*Ulrich îl privește mirat, apoi iese.*) Ce milă mi-e de tine, Ulrich von Hutten !... Și cît de drag îmi ești !... (*Johanna se crispează, se chircește la picioarele lui, și, câteva clipe, se priveșc intens.*) O, Johanna, ce bine-i de tine că nu poți vorbi ! Toate vorbele deșarte, toate sudălmile și minciunile perfide ale oamenilor te ocolesc, așa cum ocoleşte apa o stîncă. (*Johanna îl privește, înțelege, ochii ei sînt plini de viață.*) Tu ești dincolo de urîtenia vorbeii, așa cum vor fi fost oamenii înainte să fi învățat rugăciunile și blestemele... Ești pacea de început a lumii... (*Johanna îl privește, un zîmbet de aîncă înțelegere îi luminează fața.*)

Interludiu

O viziune a lui Erasm din Rotterdam. Cea care vorbește aici este Johanna, muta !

PACEA (*privește lung publicul, închisă parcă în muțenia ei aîncă, apoi, după ce și-a rotit privirile prin sală, pe neașteptate vorbește. La început, pe un ton de o înfînită tristețe, apoi, cu o revoltă din ce în ce mai aprigă*) : Mi-e milă de voi... oameni ! (*Pauză lungă.*) M-ați alungat de peste tot, m-ați lovit fără cruțare și pe nedrept, deși, ori de cîte ori aveți prilejul, mă lăudați în versuri și în proză, îmi faceți declarații de dragoste și vă bateți cu pumnul în piept, invocîndu-mă... (*Zîmbește.*) Dacă eu, Pace, atît de lăudată de voi, sînt cu adevărat binefăcătoarea omenirii, dacă fără mine nu propășește nimic nicăieri, dacă, dimpotrivă, războiul este izvorul tuturor relelor, dacă prin război se veștejește ceea ce era înfloritor, se risipeșc cele agonisite cu trudă, atunci spuneți-mi : cine ar putea să creadă că acești nebuni care mă prigonesc și care vor să-și cumpere atît de scump nenorocirea sînt oameni ? O singură ființă înzestrată cu rațiune

a produs natura, numai pe ea a destinat-o înțelegerii și armoniei, dar cred că mi-aș găsi mai degrabă un loc între fiare decît între oameni. Viețuitoarele fără de rațiune trăiesc în deplină armonie. Elefanții își duc viața în turme, oile pasc împreună, cocorii și stîncuțele zboară în cîrduri, delfinii se susțin unii pe alții, ca să nu mai vorbesc de furnici și de albine. Leiul nu se sfîșie între ei, mistreții, la fel, șarpele nu se năpustește asupra altui șarpe. Dar și la arbori și la ierburi găsești legături de prietenie. Unele rămîn fără rod dacă nu le însoțești cu altele. Numai oamenii, care au atîta nevoie de pace, deși au însușirea de a gîndi și de a vorbi, de a se înțelege între ei prin grai, ei bine, oamenii au nu știu ce nebunie în ei care-i împinge la război. Cine ar putea crede că acei care se învîlmășesc, se luptă, se ciocnesc între ei sînt oameni și nu fiare sălbaticе ? Se înfruntă neam cu neam, cetate cu cetate, partidă cu partidă, principe cu

principe, și, din cauza nebuliei sau ambiției a doi omuleți, meniți și ei pieirii, ca tot ce e viu și trecător, se răstoarnă lumea cu susul în jos... Ce ținut, ce riu, ce mare n-au fost imbibate de sînge omenesc? Se știe, înainte de a întreprinde vreo treabă personală, oamenii cîntăresc și cercetează totul cu atenție. Cînd însă este vorba de război, ei se aruncă prostește, cu ochii închiși, fără să-și dea seama că, odată început, războiul nu mai poate fi oprit. Dintr-un război mic ia naștere unul mare, dintr-unul singur, mai multe. Dacă detestați hoția, luați seama, aceasta e școala războiului. Dacă urîți omorul, nu uitați că acesta în război se învață. Căci cum s-ar teme să ucidă un om acela care în răz-

boi ucide atîția oameni? Războiul năruie cu sălbătice tot ceea ce oamenii au clădit prin trudă. Aproape că nu există o pace atît de nedreaptă încît să nu fie de preferat războiului, chiar celui mai drept. Popoarele urăsc războiul și iubesc pacea. Numai cîțiva, a căror nelegiuire adevărată este de nefericirea celor mulți, doresc războiul. Dacă numele de patrie îi unește pe oameni, gîndiți-vă că lumea este patria comună a tuturor, iar dacă rudenția de sînge dă naștere prieteniei, amintiți-vă că toți sîntem născuți din aceeași strămoși! (*Grav.*) Judecați și voi, acum: este drept, oare, ca nebulia celor puțini să valoareze mai mult decît voința tuturor celor mulți și buni?

T I M P U L I I

Spada

La vîrsta oboselii și a celebrității, de nici una bolnav, bolnav însă de stomac, de rinichi și de frig, bolnav mai ales de ipohondrie, chircindu-și trupul plîpînd într-o haină imensă de blană, în care totuși se simte ca și cum ar sta gol în frigul de afară, deși afară nu e frig (și nici în casă nu e frig, focul dogorește în cămin), cu capul acoperit pînă la sprincene de o căciulă turtită, pe care ar fi vrut-o de trei ori mai mare (dar asta e moda europeană!), stînd în picioare în fața pupitrului său încărcat de cărți, Erasm serie.

ERASM (*către Helga, care trebăluiește prin casă*): M-ai îmbolnăvit! M-ai omorît! (*Tușește, nu fără o anume ostentație.*)

HELGA: E nebun, Doamne iartă-mă! (*Lui Erasm.*) Cine te-a omorît?

ERASM: Dumneata! Cu frigul ăsta!

HELGA: Dacă ai să mori, de prea multă căldură ai să mori, nu de frig!

ERASM: Lasă, doamnă Helga, nu încerca să-ți descarci conștiința...

HELGA (*văicărîndu-se*): Nu știu de ce trebuie să suporte o biată văduvă toate aiurelile unui popă nebun... De ce să ispășesc eu păcatele sărmanului meu bărbat, fie-i țărîna ușoară?... Cît a trăit, am îndurat și bețiile lui, și bătăile, și înjurăturile lui... Acuma trebuie să...

ERASM (*intrerupe*): Sînt bolnav, doamnă Helga, și n-am chef să-ți ascult văicăreala.

HELGA (*înțepată*): Eu mă văicăresc? Dumneata zaci toată ziua în pat și te plîngi ca o muieră...

ERASM: Decît să țipăm unul la altul, mai bine m-ai doftorici.

HELGA (*îi dă să bea, într-o cană*): Nici ceaiul nu l-ai băut...

ERASM (*bea, fără plăcere*): Aș prefera vin.

HELGA: Dacă-ți dădeam vin, ai fi vrut ceai...

ERASM (*nostalgie amară*): Mai de mult, în urmă cu ani, luasem o fată sărmană de undeva, din Alpi... Johanna o chema... Ea știa cînd să-mi dea să beau vin, vin de Burgundia... (*Subliniază răutăcios.*) Și era mută, doamnă Helga.

HELGA (*înțepată*): Dacă știa, de ce n-ai păstrat-o?

ERASM (*trist*): Aș fi păstrat-o, o, cum aș fi păstrat-o!... (*După o pauză; alb.*) A murit de ciumă în drum spre Anglia. (*Refuză amintirile.*) Mă doare spatele, doamnă Helga.

HELGA: Cine știe adevărul? Cînd te doare cu adevărat și cînd te răsfeți?

ERASM (*indignat*): Eu mă răsfăț?! În fața cui? A unei femei fără minte și fără știință de carte, ca dumneata? Află, doamnă Helga, că nu mai am nevoie de ajutorul dumitale! Am să mă vindec singur sau am să mor singur! Te rog să pleci! Știu că mă urăști... așa că...

HELGA: Hai, lasă prostiile, că nu-ți merge cu mine! Am ajuns să te cunosc ca pe capra din bățatură...

ERASM (*în culmea indignării*): Mă ase-muești cu o capră rîioasă?

HELGA: Capra mea e rîioasă?

ERASM: Capra dumitale e cea mai rîioasă capră din oraș, iar dumneata, doamnă Helga, ești femeia cea mai lipsită de suflet din cite mi-a fost dat să cunosc!

(*Bătăi în ușa, pe care nici unul nu le aude.*)

HELGA: Asta fiindcă te hrănesc, te îngrijesc și-ți ascult toate văcărelile! Să-ți fie rușine, popă fără credință!

ERASM: Dumitale să-ți fie rușine, relicvă a primitivismului!

HELGA (*tipă*): Ce-ai zis? Te poftesc să spui pe față ce ai de spus și să nu-mi mai arunci vorbe latinești! (*Bătăile în ușa se intensifică, apoi ușa se deschide și intră Pictorul, un tânăr cu trăsături fine — să fie oare Holbein cel Tânăr?*)

PICTORUL: Iertați-mă că intrerup un dialog atît de intim...

ERASM: E o nebună!

HELGA: Mă miră că-l mai suportați, tinere, pe zănicul ăsta!... O să te-alunge de-aici, cu toate vopselurile tale, ai să vezi! Nu-i place de nimeni.

(*Pictorul își aranjează liniștit șevalețul.*)

ERASM: Decît să trăncănești fără rost, mai bine mi-ai aduce un ceai.

HELGA: Ți l-am adus.

ERASM: Nu mai spune! Și unde-i?

HELGA: L-ai băut.

ERASM (*Pictorului*): Logică de femeie! Eu îi spun să-mi aducă un ceai și ea pretinde că l-am și băut. Unde-s scrisorile sosite azi? (*Helga îi trîntește în față un teanc de scrisori. Erasm le frunzărește; tresare.*) Asta-i de la Hutten! Prin urmare, nu m-a părăsit de tot, bunul meu Ulrich von Hutten! (*Desface înfrigurat scrisoarea, o citește, recitește unele pasaje. O amărăciune greu disimulată se strecoară în vorbele sale.*) Ulrich von Hutten a uitat cui i se adresează... Luther vrea să trec deschis de partea lui, împotriva papei, a îm-

păratului... și prietenul meu Ulrich mă roagă să nu mă opun prietenului său Luther...

HELGA: Să-ți aduc un ceai?

ERASM (*nu aude*): Pot eu să sprijin forța violentă împotriva rînduieiilor?

PICTORUL: Nu vă stă în fire.

ERASM: Nu m-am gândit vreodată să-l atac pe Luther. Dar iată ce-mi scrie Ulrich. (*Citește.*) „Prietenul meu și, sper, și al tău, Luther, a mărturisit sincer că nu te va provoca, nu are de gînd, în cazul în care l-ai ataca, să riposteze imediat. Dar nu e bine să-ți îndrepti puterea elocvenței împotriva lui. Dacă, zice el, ai îndrăzni totuși s-o faci, te va înfrunța fără să țină seama de numele, de rangul și de faima ta. Eu, Ulrich von Hutten, pe care l-ai prețuit ca poet și prieten și care te admiră și te iubește fără șovăială, te rog din suflet, Erasm, fii alături de noi!” Mă roagă să fiu alături de ei... Dar ce am eu comun cu ei?

PICTORUL: Și domnia-voastră l-a atacat pe papă...

ERASM: Altfel, tinere, altfel! Presimt că Luther pășește pe calea revoltei. Vrea vărsare de sînge. E prea pătimăș. Iar von Hutten și-a pierdut mințile... Mă tem că totul se va sfîrși în mod tragic.

PICTORUL: Ei vă cer doar să nu-i dușmăniți.

ERASM: Dar dacă ei folosesc numele meu, papa va înțelege că sînt de partea lor...

HELGA: Aduc ceaiul?

ERASM (*înfuriat*): Mai ești aici? Pleacă! Adu-mi ceai, adu-mi otravă, ce vrei, dar lasă-mă-n pace!

HELGA (*lungeste prima silabă*): Nebun! (*Iese înepată.*)

PICTORUL: Va trebui să vă pronunțați într-un fel...

ERASM: Am să-i scriu lui Luther că nu am de gînd să-l atac și n-o voi face, dar îl sfătuiesc să se abțină de la acțiuni nechibzuite.

PICTORUL: Cred că așteaptă altceva de la dumneavoastră.

ERASM: Să aștepte! Nu-i dau apă la moară!

PICTORUL: Și Ulrich von Hutten?

ERASM: Ulrich, sârmanul, s-a prins rău de tot în plasa fanaticului... L-aș chema înapoi, dar știu că n-o să vină... Ce poet minunat piere!... Uite ce poate să-mi scrie, prostul! (*Citește.*) „...dacă ți-e frică să nu te alegi, de dragul meu, cu vreo dușmănie, fă-mi cel puțin atîta lucru pe plac: nu mă renege, de frică, mai

bine trece-mă sub tăcere“. De ce l-aș renege eu ?

PICTORUL (*gînditor*) : Cine știe ?

ERASM (*furios*) : Ce, și tu mă crezi laș ?

PICTORUL (*speriat*) : Cum aș putea să vă cred laș ? V-am citit toate diatribele și toate polemicile... Sînteți un luptător neînfricat...

ERASM (*bănuitor*) : Ești ironic ?

PICTORUL (*apărîndu-se sincer*) : Nu mi-aș permite, Doamne păzește-mă...

ERASM : Dă-mi scrisorile celorlalte. (*Pictorul i le dă. Erasm le frunzărește și se oprește asupra uneia.*) Dar asta e chiar de la vajnicul Luther... (*O desface în grabă și citește fragmente.*) Așa... „îți port cea mai înaltă stimă... te prețuiesc ca pe nimeni altul... ești bun și înțelegător... m-ai tratat cu blîndețe și indulgență în toate împrejurările...”

PICTORUL : E destul de respectuos.

ERASM : Mai curînd, perfid. Stai să vedem... „...dar...” Aha, a ajuns la esență... „...prețuiești mai mult comoditatea și tihna trupeză, decît credința...” Il auzi ? „Vrei să calci pe ouă fără să le spargi... să pășești printre pahare fără să atingi vreunul...” „Vrei pace... dar Hristos a venit nu pentru a aduce pacea, ci sabia...” „Războiul este de la Dumnezeu...” „Dumnezeu nu ți-a hărăzit... să fii îndeajuns de puternic pentru cauza noastră...” Omul ăsta e hulpav, nesățios, rău. Nu se va lăsa pînă n-o să muște din trupul meu, așa cum a mușcat și din ideile mele. Nu, tinere, aici nu poate fi împăcare. N-am să ridic ghioaga, ca acest smintit, dar e dreptul meu să folosesc pana. E datoria mea să-l împiedic să transforme lumea în ruine. Iar pe tînărul acela fără minte și fără Dumnezeu am să-l trec, așa cum mi-a cerut, sub tăcere. Von Hutten nu există. (*După citeva clipe de tăcere zbuciumată.*) Nu, n-am să înțeleg niciodată de ce Ulrich, care mi-e prieten bun, care mi-a jurat prietenie veșnică, pe care l-am iubit ca pe copilul meu, s-a dus la călugărul acela înfumurat și războinic...

PICTORUL : Cred că-l înțeleg, dar... (*Se oprește, ezită, renunță.*)

ERASM : Hai, băiatule ! Nu mi-e frică de adevăr.

PICTORUL (*căutîndu-și cuvintele*) : Von Hutten vă iubește, sînt sigur, vă iubește enorm... (*Ridică din umeri, îi este greu să continue.*)

ERASM (*îl ajută*) : Dar...

PICTORUL : Ideile voastre sînt fascinante și întreaga omenire ar trebui să li se-nchine. Ulrich von Hutten a

fost și el sedus de gîndirea marelui Erasm din Rotterdam...

ERASM (*pe ace*) : Dar... (*Așteaptă, apoi, mai apăsător.*) Dar...

PICTORUL : Ideile în stare pură... luminează, dar nu încălzesc. Sîngele tînăr al lui Ulrich are nevoie de acțiune, de dogoarea luptei. Iar Luther asta îi oferă.

ERASM (*mormăie ceva îninteligibil, apoi*) : Luther ar fi trebuit să se mulțumească să țină discursuri în biserică, și nu să-i îndemne pe oameni la răscoală. Nebunia asta nu poate decît să-i mutileze gîndirea. În fond, e și el un om de idei.

PICTORUL : Ideile sînt ca niște fîntîni frumoase. Dacă, însă, n-au apă, nu folosesc la potolirea setei.

ERASM (*contrariat*) : Ciudat mod de a gîndi, la un artist !

PICTORUL (*a căpătat curaj*) : Columb, dacă ar fi rămas doar cu ideea de a căuta un drum nou spre Indii, și n-ar fi pornit pe acest drum, n-ar fi descoperit lumea aceea nouă, de peste ocean.

ERASM : Prin urmare, eu, fiindcă n-o iau razna după propriile mele idei, nu sînt bun la nimic.

PICTORUL : Sînteți cel mai bun. Dar, prin Luther, ați devenit și mai bun.

ERASM (*enervat*) : După mine vor rămîne cărțile mele. După el, ce va rămîne ?

PICTORUL : Poate, o nouă credință. Lumea aceea pe care a descoperit-o Columb.

ERASM (*intolerant*) : O nouă credință și noi morminte.

PICTORUL : Columb a pierdut și el atîția oameni... (*Înflăcărat.*) Dacă veți vrea să vă stringeți prietenii pe care-i aveți în lumea întreagă, vor veni ? Nu, Erasm, nu vor veni.

ERASM (*ului*) : De ce ?

PICTORUL : Fiindcă le lipsește scopul. Luther le-a dat celor din jurul său un scop. Oamenii îl urmează fiindcă e puternic și simt că, alături de el și prin el, vor deveni cei ei mai puternici.

ERASM (*iși dă seama că Pictorul are dreptate, ceea ce îl irită la culme*) : Cînd vor pricepe oamenii că puterea minții e mai presus de puterea pumnului ? ! (*Strigă, încrîncenat.*) Individul ăsta nu vrea să stăpînească sufletele, el vrea să stăpînească forțele urii și răzbnării !

(*Intră Helga, cu ceaiul.*)

HELGA : De ce țipi ? Ești bolnav.

ERASM (*stupefiat*): Eu, bolnav? Ești nebună! Ce mi-ai adus?

HELGA: Ceai.

ERASM: Vreau vin! Și pleacă odată de-aici! Am de lucru! (*Helga iese*

boscorodind.) Cea mai proastă femeie din lume! Imaginea Prostiei însăși! (*Deodată își dă seama că Pictorul este acela care l-a enervat.*) Afară, și tu! Azi n-am chef să fiu pictat! Mai pictați-l și pe Luther ăla al vostru!

Interludiu

Altă viziune a lui Erasm. Cea care vorbește este Helga, imaginea Prostiei însăși.

PROSTIA (*surizătoare, cu o tichie de clown, așa cum a imaginat-o Hans Holbein în ilustrațiile ce însoțeau „Elogiul nebuniei”, abordează publicul cu aplomb, pe un ton complice*): Știu, știu că mă disprețuiești și mă vorbești de rău, chiar cei mai proști dintre voi. Dar fără mine, fără Prostia care să vă-nvelească, ce v-ați face? Nu mă iubiți, dar vă plac. Până la venirea mea erați posomorâți, abătuți, plictisiți, dar acum zăresc în ochii voștri o lumină zglobie și veselă... (*Gest de amenințare glumească cu arătătorul.*) Ei bine, o să auziți acum un elogiu cum n-ați mai auzit de când sinteți. Eu, Prostia, o să mă laud pe mine însămi. Ce, vi se pare o lipsă de modestie? E mai multă modestie în ceea ce fac de obicei puțernicii și înțelepții acestei lumi, care, mînați de o falsă rușine, plătesc pe cite un retor mai lingușitor sau pe vreun poet găunos, ca din gura lor să audă o tîmîiere care-i, de fapt, cea mai sfruntată minciună? Eu nu fac decît să ascult de cunoscutul proverb care spune: dacă nu găsești pe nimeni să te laude, ești liber să te lauzi singur.

Mai întîi ar trebui să vă între bine în cap că viața *mie* mi-o datorați. Căci omul, oricît de înțelept ar fi, dacă vrea să devină tată, trebuie să facă o prostie. Cît de mică. Și oare capul, urechea, mîna, care sînt părți cinstite ale corpului, dau naștere la oameni? Sau acea parte neroadă și caraghioasă, că n-o poți pomeni fără să rizi, dă viață neamului omenesc? Prin urmare, din acea prostie răsăr și filosofii cei austeri, și regii înveșmîntați în purpură, și preoții cei cucernici, și de trei ori preasfîntii papi. Iată că însăși viața o datorați Prostiei. Ce, n-am dreptate? Zău, gîndiți-vă: fără Prostie n-ar fi totul pe pămînt trist, mohorât, searbăd, plicticos? Iată ce minunat elogiu îmi aduce vestitul Sofocle într-un vers al său: „A nu gîndi nimic... e cel mai dulce trai”. Prostia e a tuturor, de la mic la mare, de la prunc la moșneag. Este vîrsta copilăriei cea mai veselă

și mai plăcută? Firește. Dar farmecul copilăriei este tocmai farmecul Prostiei, aceea care ne incintă și ne înduioșează la toți copiii. Cine nu s-ar speria de un copil cu minte de bărbat? Cît privește bătrînețea, ar fi de nesuportat dacă n-aș întinde eu o mîna de ajutor, rechemîndu-i la copilărie pe cei cu un picior în groapă. De aici și vorba populară: „A dat în mintea copiilor”. Dînd în mintea copiilor, bătrînul scapă de grijile de care e chinut înțeleptul. Eu îl fac pe om să se-ntoarcă la vîrsta lui cea mai fericită. Dacă oamenii s-ar lepăda de înțelepciune și ar trăi numai în preajma mea, s-ar bucura de o copilărie și o fericire veșnice.

Prostia te face să te împaci cu lucrurile așa cum sînt ele, în timp ce înțelepciunea te învață să scormonești după adevăr, care uneori se arată foarte neplăcut. Ia închipuiți-vă că, la o piesă de teatru, ar veni unul care le-ar scoate actorilor masca, arătînd lumii chipurile lor adevărate. N-ar fi luat ăsta la goană din teatru, cu pietre, ca un smintit? La urma urmei, viața omenească e o comedie în care, sub o mască de împrumut, fiecare își joacă rolul, pînă cînd regizorul îl scoate de de scenă. Unul care ar umbra să scoată măștile de pe fețele oamenilor n-ar fi luat drept nebun furios? Căci se poartă ca un nebun sădea acela care nu vrea să intre în rîndul lumii.

Proștii, nerozii, neghiobii sînt mereu fericiți, ei neavînd frică de moarte, teamă de nenorocirile ce ar veni. Ei nu cunosc grijile vieții, rușinea, dragostea, apropiindu-se astfel de nesimțirea dobitoacelor. Și nu numai că-si petrec viața într-o necurmată veselie, dar aduc și celor din jur veselia și risul. De aceea capetele încoronate preferă să aibă în preajma lor proști care să-i învelească, decît înțelepți ursuzi și sicilitori, care, în loc să le spună lucruri plăcute, îi mustră cu adevăruri triste și jignitoare. Așa se face că soarta proștilor e mai fericită decît cea a înțelepților.

Portretul

Pictorul, cu obrazii incinși de căldură, cu cămașa desfăcută la gât, e în căutarea unui unghi cit mai bun pentru a-și instala șevaletul: La pupitrul său, Erasm scrie.

ERASM (fără a-și ridica privirea de la manuscris): Tinere, te foiești prea mult pentru un portret... despre care, dealtfel, știu dinainte că va fi prost.

PICTORUL: Dacă va fi prost, se va dovedi că nu am talent. Dar am.

ERASM: Că va fi prost, e sigur. Cu sau fără talent. Nici un portret nu-mi seamănă. Ori mă faceți prea slab, ori prea tînăr, ori prea frumos...

PICTORUL (ironie abia perceptibilă; sau pare, doar, ironie): Ori prea urît.

ERASM (zîmbet de înțelegere): Mai urît decît sînt nu pot fi arătat. (Se întoarce spre Pictor.) Ei, te-ai hotărît?

PICTORUL: Dacă stau aici, lumina îmi vine din față, de la fereastră, iar profilul vi-l văd în umbră. Aș picta cel mult o siluetă.

ERASM: Și unde, mă rog, ai vrea să stai?

PICTORUL: Cel mai bine ar fi să stau chiar în dreptul ferestrei. Aș avea lumina din spate.

ERASM (enervat): Și mi-ai fura mie lumina! Eu trebuie să scriu, tinere!

PICTORUL: Am să mă fac mic. Am să mă lipesc de perete. Veți avea lumină.

ERASM: Atunci n-ai să-l vezi numai pe Erasm, dar și hruba asta insalubră în care e nevoit să trăiască și să lucreze. (Evident, Erasm exagerază; îi place să fie compătimit.)

PICTORUL (care s-a plasat în dreptul ferestrei): A, nu, toată lumina se va concentra pe chipul Înălțimii-voastre. Restul va fi în umbră.

ERASM: Nu sînt înălțime. Sînt un simplu om. (După o pauză.) Un simplu cetățean al lumii.

PICTORUL: Sinteți cea mai luminată minte a vremii noastre. Vi se spune „lumina lumii“.

ERASM: Cite nu se spun!

PICTORUL: Cînd ați fost în Italia, ați văzut fără îndoială picturile lui Leonardo, Rafael, Michelangelo...

ERASM (simplu): N-am văzut nimic.

PICTORUL: N-ați văzut operele celor mai mari pictori?!

ERASM: N-am avut timp.

PICTORUL (nu-și revine din stupefacție): N-ați avut timp?

ERASM (sîcîit): Am strîns cărți și manuscrise. Sînt mai importante. (Pauză.) Ia ascultă, pictorii aceia sînt chiar atît de mari?

PICTORUL (se înecă de emoție): Îi arată pe zei ca pe oameni. Și pe oameni ca pe zei.

ERASM (cu interes): Asta e bine. La urma urmei, ceea ce e mai frumos la oameni nu e faptul că seamănă cu zeii? Sau ceea ce e mai frumos la zei nu e faptul că seamănă cu noi, oamenii? (Pictorul aprobă, tăcut.) N-ai putea să nu mă arăți chiar atît de slab?

PICTORUL: O să spuneți că nu seamănă.

ERASM: Bine, bine, nu vreau să te influențez. Un om cu minte nu trebuie să se amestece în lucrurile la care nu se pricepe. (Continuă să scrie.)

PICTORUL (după o pauză, în care a schițat pe pinză trăsăturile învățatului, începe să fredoneze un cîntec fără cap și fără coadă, din ce în ce mai tare; la un moment dat, își dă seama că l-ar putea deranja pe Erasm de la lucru, își duce involuntar palma la gură): Iertați-mă!

ERASM (absorbit de munca sa): Ai spus ceva?

PICTORUL (alege calea cea mai simplă): Nu.

ERASM (continuă să scrie; lungă pauză; apoi, deodată, se întrerupe și spune tăios): Ascultă, tinere: prezența ta mă sîcîie! (Pictorul vrea să spună ceva.) Știu, eu te-am chemat, dar nu pot scrie cînd mă supraveghează cineva.

PICTORUL: Vă promit că am să tac.

ERASM (plictisit): Nu despre asta e vorba! (Vrea să explice. Renunță.) Pune niște lemne pe foc! Mi-e frig! (Pictorul se execută.) Tinerii îi incomodează foarte mult pe cei bătrîni. (Se montează, fără vreun motiv aparent.) În definitiv, portretul ăsta al tău va rămîne numai fiindcă îl reprezintă pe Erasm din Rotterdam. (Pictorul aprobă cu o înclinare a capului.) Te supără lipsa mea de modestie? (Pictorul neagă.) Voi, artiști, nu existați decît prin ceea ce imitați. Sinteți sclavii oamenilor și ai obiectelor pe care le înfățișați, așa cum Pygmalion a devenit sclavul Galateei. Lanțul care vă leagă de stăpîinii voștri se numește mimesis, cum a zis un grec înțelept, pe nume Platon. Platon i-a pus pe artiști în rîndul sclavilor, ba chiar mai jos. Nici n-a vrut să-i primească în Cetatea lui, unde sclavii erau îngăduiți... E o problemă adîncă.

Ar trebui să-i citești și tu pe filosofii vechi.

PICTORUL (*moale*): Dacă Platon ar fi trăit în Republica lui... așa cum a gândit-o el... mă-ntreb cum i-ar fi ieșit „Banchetul“... fără poezi, fără muzicanți, fără dansatoare...

ERASM (*mirat*): Ai citit „Banchetul“ ? !
PICTORUL (*modest*): Am citit toate dialogurile lui Platon.

ERASM: Va să zică, nu ești un mizgă-litor incult...

PICTORUL (*roșește*): Eu...

ERASM (*cu maliție gratuită*): Ești un mizgă-litor cult. Află că toți pictorii aceia mari din Italia, pe care-i admiri atîta, vor fi prețuiți, dacă vor fi, numai fiindcă i-au pictat pe zei. Sau pe papi.

PICTORUL (*tare*): Nu-i adevărat!

ERASM (*calm*): Ai și argumente, în afară de tăria glasului ?

PICTORUL (*iși dă seama*): Vă cer ier-tare pentru ton.

ERASM: Dar pentru cuvinte ?

PICTORUL (*încet, dar hotărît*): Pentru cuvinte, îmi pare rău, nu !

ERASM: Te-am întrebat dacă ai și ar-gumente...

PICTORUL: Unul mi l-a dat chiar domnia-voastră. Înainte de a-l evoca pe Platon, care și el era poet, ați evocat un artist, pe Pygmalion.

ERASM (*il privește încrunțat, cu ochii întredeschiși*): A, prin urmare, m-ai prins cu o contradicție...

PICTORUL (*slab*): Da.

ERASM (*enervat*): Și tu îmi pui spusele la îndoială ? ! Ca toți nebunii aceia, care trag de mine ca o haită de ciini ? ! (*Izbucnește o indignare care a mocnit multă vreme.*) Vreți să distrugeți lumea, și pe ruinele ei să ridicăți statuia lui Erasm ? ! Să plătesc eu, pentru că vouă vă e sete de sin-ge ? !

PICTORUL (*speriat*): Eu... nu... Eu vă prețuiesc și vă admir...

ERASM (*se ridică și umblă prin încă-pere*): Sigur, așa spun toți. Știi ce scria Martin Luther ? (*Citează din memorie, de unde se vede că ține minte perfect textele măgulitoare pen-tru el.*) „Există oare cineva a cărui gândire să nu fie pătrunsă de ideile lui Erasm ? Cine nu a învățat de la el, cine nu-i stăpînit de cugetările sale ? “ Asta a învățat el de la mine ? Ura ? Necruțarea ? Distrugerea ? (*Se abate fără vreun motiv asupra tinărului pictor.*) V-am învățat eu să întoarceți lumea cu curul în sus ?

PICTORUL: Dar nici s-o lăsăm așa cum e.

ERASM (*se agită ridicol*): Afară ! Ieși afară din casa mea ! (*Lovește cu picioarele în uneltele Pictorului, care abia reușește să și le salveze de furia învățatului, Pictorul își stringe cu greu*

sculele și șevaletul, în timp ce Erasm tună și fulgeră.) Am vrut pace ! Pace, înțelegi ? ! (*Îl apucă de pieptii cămășii.*) Fiarele, fiarele se luptă între ele ! Fiindcă așa le-a făcut Natura... (*Corectează lejer.*) ...Dumnezeu ! Dar voi, oamenii, voi de ce abia așteptați să vă sfișiati unul pe altul, să vă smulgeți mîinile, părul, ochii, să vă ucideți ? (*Pictorul se îndreaptă înfricoșat spre ieșire.*) Stai ! Unde pleci ?

PICTORUL (*încurcat*): Mi-ați spus să ies...

ERASM (*mai calm și nu fără umor*): Eu te plătesc să mă pictezi, nu să mă contrazici ! Ai să termini portretul și ai să-mi suportîi nu numai muștrii, dar și toanele. Altfel, cum mă vei cunoaște cu adevărat ?

PICTORUL (*zîmbind stingherit*): Cre-deam, la un moment dat, că-l vedeți în mine pe Luther... (*Iși rează șeva-letul.*)

ERASM (*amar*): Parcă numai de el e vorba ? Toți sînt la fel. Și papa, și principii. Toți ! Ideile, tinere, trebuie să-i înalțe pe oameni, nu să-i asmută împotriva altor oameni... Dar e îngrozitor de cald aici ! Și miroase a lemn putred... De ce nu deschizi fereastra ? Am să mă-mbolnăvesc de piept, cu fumul ăsta ! (*Tușește.*) Iată, m-am și îmbolnăvit...

PICTORUL (*se duce la fereastră, vrea s-o deschidă, trage cu putere, dar zadarnic*): Nu se deschide.

ERASM (*ca și cum s-ar fi abătut asupra sa cine știe ce catastrofă*): Firește ! S-au coalizat cu toții împotriva mea... Vor să mă facă să mă-năbuș de căldură... (*Strigă.*) Doamnă Helga ! Doamnă Helga ! (*Întredeschide ușa și mai strigă o dată.*) Nu se aude, doamnă Helga ? ! (*Către Pictor.*) Destinul meu nefericit... Să nu mă audă nimeni nici-odată.

(*În sîrșit, apare doamna Helga.*)

HELGA (*autoritară*): De ce țipi ca un soldățoi ?

ERASM: E treaba mea ! Doamnă Helga, fii bună și explică-mi : cine, din casa asta, vrea să măucidă ?

HELGA: Nimeni.

ERASM: Cineva îmi țoarește moartea ! Cine ?

HELGA: Dumneata.

ERASM (*zîmbește acru*): Eu ? !

HELGA (*săltîndu-și pieptul*): Și nimeni altcineva. Ai înfundat căminul cu lemne și acum te înăbuși, nu ?

ERASM (*ironie dulce*): Și dacă, mă rog, aș dori să deschid fereastra, ca să intre puțin aer în grota asta afurîșită... aș putea s-o fac ?

HELGA (se proptește în fața lui): Nu.
ERASM (pe același ton): Aha! Și de ce oare?

HELGA (îl măsoară cu superioritate): Fiindcă ai poruncit acum două săptămâni să bată fereastra în cuie. (Măltie suavă.) Ca nu cumva să intre puțin aer în „grota asta afurisită“...

(Pictorul ride.)

ERASM (aruncă Pictorului o privire de gheață, apoi revine la Helga, mormăie): Dacă așa am poruncit, înseamnă că așa se cuvenea... (Schimbă vorba.) Azi ce-ai pregătit pentru dejun?

HELGA: Rață cu mere. Ciuperci...

ERASM (grimasă): Rață? E grea.

HELGA: Ar mai fi niște cotlete de porc...

ERASM: Proaspete?

HELGA: Da.

ERASM (neîncrezător): Să văd... să văd... Altfel, măninc la han. (Helga, înfepată, iese. Erasm, către Pictor.) Vor să mă ucidă! Cu căldura, cu frigul, cu mâncarea... Rață! Știe că nu suport carnea de rață! Uite, numai cit mă gîndesc la ea și simt un cuțit în stomac.

HELGA (revine cu niște cotlete de porc pe care i le bagă sub nas): Poftim! E proaspătă?

(Erasm miroase îndelung carnea, apoi o trece, fără să zică nimic, Pictorului, care o miroase și el și dă aprobator din cap. Erasm îi înapoiază Helgăi cotletele.)

ERASM (concesiv): Fie. Și ciuperci?

HELGA: Și ciuperci.

ERASM: Nu! Dacă e vreuna otrăvitoare?

Mai bine morcovi și salată.

HELGA (agasantă): Morcovi și salată. M-ai înnebunit!

ERASM: Și vin de Burgundia, pe care mi l-a trimis cardinalul acela... (nu-și amintește sau nu vrea să-și amintească numele) ...nepotul papei... (Helga aprobă, vag ofensată, Erasm vrea să-i recîștige bunăvoința.) Unde ți-e fiul, doamnă Helga?

HELGA (bucuroasă că poate să-l întărite): La vinătoare de rațe.

ERASM (sare peste provocare): Hai, du-te, că se împute carnea, în căldura asta, și ai s-o dai ciinilor! (Helga iese. Erasm, către Pictor.) E Prostia în persoană! Cine altcineva ar fi îndurat hachițele unui bătrîn nebun ca mine? E de-o ignoranță monstruoasă. (Cu dispreț.) Vulgus profanum! N-a citit nici una din scrierile mele... De fapt, n-a citit nimic, niciodată... Ea mă crede un popă țifnos și nebun. E convinsă că m-am certat cu papa și cu

celelalte mărimi bisericești fiindcă nu vreau să țin posturile... Și că am fost răspopit și dat, jos din rangurile preoțești... Vrea să se mărite cu mine, dar n-o iau, că-i proastă și guralivă. Și, în general, femeile îți incurcă viața... (Observă că Pictorul lucrează.) Mă pictezi așa, cînd vorbesc vrute și nevrute?

PICTORUL: Trag linii... schițez... nu pictez. Un portret, oricît ar fi de solemn, trebuie să aibă viață în el.

ERASM (se apropie): Află, tinere, că eu am viață numai cînd scriu, înțelegi? Numai cînd scriu! Atunci sint eu cel adevărat! (Privește o schiță.) Nu sint măcelar, să mă pictezi mirosind o halcă de carne!

PICTORUL (acoperă schița): Nici prin gînd nu mi-a trecut! M-am jucat...

ERASM (îl intrerupe): Bine, lasă... (Ton confesiv.) Eu, cînd scriu, ard... Toată viața, asta am făcut... Și, cred... Dumnezeu mă va judeca... cred că am făcut bine. Cînd scriu sint eu, trăiesc, mă simt înconjurat de cei care mă vor citi... Altfel... altfel nu știu să fac nimic... N-am știut niciodată să fac alteva... Și nici n-aș putea... Nu mi-am găsit un rost... un loc pe acest pămînt... alerg ca un zănatic dintr-o țară în alta... ca să văd... ca să știu... s-ar putea să și mor undeva, pe drum... m-au costat o groază de bani călătoriile astea, în Franța, în Anglia... Și nu sint un om bogat... N-am știut nici să mă apropie de vreo femeie... dar și ele m-au ocolit... fiindcă sint urît și ursuz... și capricios... N-am să las nici un urmaș... nimic, în afară de cărțile mele... (Zimbește trist.) O, tinere, nu știi tu cum arată la chip singurătatea!

PICTORUL (îi arată una dintre schițe): Așa?

ERASM (o privește, se enervează): Ce-i asta? De ce mă faci atît de mohorît?

PICTORUL: Nu-i terminat... e abia o schiță...

ERASM (îi arată cu degetul): Aici... și aici... mai pune puțină carne... Doar nu sint un ascet. Biserica m-a absolvit de posturi...

(Intră Helga.)

HELGA: E afară un om care vrea să-l primești... un cerșetor...

ERASM: Dă-i de mîncare... (scoate dintr-o casetă un pumn de monezi, i se pare prea mult, mai pune la loc cîteva) ...și banii ăștia...

HELGA: Nu vrea nici hrană, nici bani... Spune că-i de neam nobil și că ar fi elevul și prietenul tău.

ERASM (*mirare*): Elevi n-am avut, iar prieteni am nenumărați... în toată lumea... Poftește-l. (*După o pauză, gînditor.*) Cerșetor, ai spus? De neam nobil?

HELGA: Cică se numește von Herre sau ...von Hutten.

ERASM (*tresare*): Ulrich von Hutten?! (*Bucuros.*) S-a întors Ulrich von Hutten, cel mai minunat poet și cel mai devotat (*se corectază*), cel mai ciudat prieten al meu!... (*Către Pictor.*) Eu i-am citit, *primul*, poeziile... Erau mai bune decît ale lui Lucian, mușcatoare, acide, fantastice! I-am prezis un viitor strălucit! Am trimis peste tot scrișori de recomandare.

PICTORUL: Da, un mare poet și un mare luptător.

ERASM (*se întoarce spre Helga*): Cerșetor, ai spus?

HELGA: E în zdrențe... Are obrazul și mîinile pline de bube... Nu e lepră... e boala aceea franțuzească...

PICTORUL (*mîndru de cunoștințele sale*): Sifilis!

ERASM (*tulburat*): Bietul Ulrich! De unde vine, doamnă Helga?

HELGA: Zice că l-au alungat de peste tot. Au vrut să-l ardă pe rug, ca pe eretici.

ERASM (*cutremurat*): Ce rușine! Germanii îi năpăstuiesc pe cei mai buni fii ai lor! Dar nici el nu trebuia să treacă atît de pățimăș de partea lui Luther! Biserica nu poate să-i ierte toate blasfemiile... (*Helgăi.*) Și, acum, ce caută aici?

HELGA: Pentru tine a venit. Vrea să-ți vorbească... E în stradă.

ERASM (*gînditor*): Da... să-mi vorbească... Sigur, negreșit... trebuie să stau de vorbă cu el... să-l ajut... (*Se frămîntă, se agită prin încăpere, bintuit de sentimente și porniri contradicto-*

rii.) Spune-i că... Nu, nu-i spune nimic.

HELGA: Să-l chem?

ERASM (*speriat*): A, nu! Sînt cu acest Pictor. Nu-l pot da afară... Eu l-am chemat aici... E și el un artist... Un mare artist de viitor... Trebuie să înțeleagă...

PICTORUL: Pot veni miine... Oricum, voi lucra mai multe zile...

ERASM (*în panică*): Miine? Dar dacă miine cad la păt? Nu... E prea cald aici... și soba asta scoate un fum înăbușitor... (*Helgăi.*) Spuneai că are boala aceea franțuzească?

HELGA: Ca toți tinerii fără căpătii!

ERASM (*se agață de această idee*): Sigur că e tînăr... (*Pictorului.*) Nu chiar ca tine... dar... (*Helgăi.*) Dar fumul ăsta... ar putea să-i facă rău... Și eu mă-năbuș... dar el, care-i ațit de *bolnav*!... (*Iși dă seama de ridicolul tribulațiilor sale. Redevine sobru și autoritar.*) Doamnă Helga, spune-i așa: Erasm se bucură de întoarcerea lui, vrea să-l primească, nu-i așa, cu toată cinstea și prietenia ce i se cuvine... Dar e bolnav... (*Explică.*) Adică eu, eu sînt bolnav... Mă dor cumplit rinichii... (*Către Pictor.*) Așa și este, mă simt rău... Iar am dureri... (*Helgăi.*) Dar cînd mă voi întrema puțin, îl voi chema chiar eu, căci abia aștept să-l revăd... (*Helga vrea să iasă.*) Iar dacă are nevoie de ceva... din sărăcia noastră, vom împărți cu el... Pînă atunci, dă-i banii aceia și roagă-l să mă ierte că nu-l pot primi. (*Helga iese. Erasm privește îndirjit spre Pictor. Așteaptă un cuvînt rău sau măcar ambiguu, ca să se repeadă, să atace, să muște, dar Pictorul îl privește tăcut, aproape profesional, iar Erasm își macină în sine a sa rușinea, frica, lașitatea și orgoliul. Brusc, izbucnește.*) Și, acum, du-te! Vreau să rămîn singur! Trebuie să scriu. Și sînt bolnav!

Dragoste și ură

Erasm, închis în casă, cu obloanele trase, nu-și găsește locul. Se plimbă nervos prin încăpere, se oprește din cînd în cînd, gesticulează haotic, se apropie de pupitru, vrea să-și continue lucrul, dar nu poate, e prea frămîntat de ceva, ceva teribil, neliniștitor, care-i produce parcă o suferință adîncă și ireprimabilă. În același timp, prin fața casei zăvorote a lui Erasm, patrulează cu o îndirjire aprigă Ulrich von Hutten, cavalerul în zdrențe. Este așa cum a fost descris, îmbătrînit înainte de vreme, deși are doar treizeci și cinci de ani, ros

pină în măduva oaselor de sifilis, cu trupul acoperit de plăgi. Numai ochii au păstrat flacăra aceea neburnă, mistuitoare.

Dialogul lor pare — și este — ireal, halucinatoriu, între ei fiind uși zăvorâte, obloane trase și o dureroasă imposibilitate de comunicare. Abia către final vorbele li se întîlnesc.

ULRICH (*privind obloanele casei lui Erasm, cu speranța că s-ar putea, la un moment dat, deschide, vorbește ca și cum ar vorbi singur sau cu cineva absent, dar foarte apropiat*): De cinci săptămîni rătăcesc prin acest oraș ostil... Mi-e frig... mi-e scîrbă de lume și aștept izbăvirea finală... Dar înainte de a mă sfîrși, trebuie să-ți vorbesc, bunule Erasm... trebuie... nu pot altfel...

ERASM (*frămîntîndu-și mîinile*): Bietul de tine !... Ai bătut atîta drum ca să vii aici, la Basel !... De ce ? Ar fi trebuit să te liniștești de-acum, prietene, să te tragi la un adăpost și să-ți îngrijești sănătatea... Și lupii se retrag în birlogul lor, ca să-și lingă rănile...

ULRICH : Nu mai am unde merge, bătrîne, am fost alungat din propria-mi casă, sînt sărac, trist și hăituit și nu mai doresc decît să stau de vorbă cu omul care mi-a luminat tinerețea.

ERASM : Multe am avea să ne spunem, sărmane Ulrich ! Dar nu pot să te prîmesec, băiatule, nu pot, căci, uite, sînt bolnav, bătrîn și bolnav, și abia îmi tîrîi picioarele prin casă... La mine e frig, căci sufăr de colici și nu suport mirosul sobei încălzite, iar frigul ți-ar face rău...

ULRICH : E o toamnă înghețată, vine iarna și sîngele meu tulbure îndură greu frigul.

ERASM (*mirat*): Da ? De cînd n-am mai ieșit afară ! Stau în casă ca un pușcăriaș în carceră, singur printre manuscrisele mele... Din cînd în cînd, mă mai vizitează un pictor tînăr, care-mi face portretul. Trebuie să ne obișnuim cu singurătatea, prietene.

ULRICH : Nu de frica singurătății m-am întors la tine. Spune-mi sincer, Erasm : din cauza frigului din sobă nu vrei să mă primești sau din cauza frigului din tine ?

ERASM : N-aș vrea să gîndești urît despre acela care te-a numit „favoritul muzelor“ și ți-a încredințat tainele învățaturii sale.

ULRICH : De cinci săptămîni îți trimit mesaje prin toți : prin gazda ta, prin Froben, prin tînărul pictor, iar tu mă ocolești, mă ții în fața ușilor ferecate și refuzi să mă primești în casă...

ERASM : Gîndește-te, Ulrich, sute de ochi mă spionează zilnic... Toți mă consideră un răzvrătit. Dacă te-aș primi în

casă pe tine, soldat al lui Luther și proscris al bisericii, amîndoi am fi ținuta șicanelor și a urii lor neîmpăcate.

ULRICH : Cînd ai scris împotriva papei și a popilor nu ți-a fost frică de ni-meni.

ERASM : Scrierile mele n-au ridicat gloatele și n-au stîrnit furii devastatoare. Acum sînt bătrîn și caut să-mi pun ordine în viață, spre a putea să termin ceea ce mai am de scris...

ULRICH : Te mai temi de ceva, Erasm. Toată viața te-ai temut de boli... Eu port cu mine o boală îngrozitoare, care m-a desfigurat și mă va duce la moarte.

ERASM : Fiind eu atît de bolnav, încît mi-e mai ușor să țin socoteala bolilor pe care nu le am, mă cutremur la gîndul că aș putea adăuga trupului meu hărțuit încă o boală.

ULRICH : Și-ți mai este frică să nu rămîn pe capul tău, sărac și bolnav cum sînt, ca să nu trebuiască să porți grija unui prăpădit și nevolnic...

ERASM : Ulrich, prietenia noastră e deasupra oricărui calcul meschin. Desigur, eu însumi locuiesc destul de înghesuit aici, la doamna Helga, care mă hărțuiește cu tot felul de prostii și-mi amărăște bătrînețea... Am doar o cameră întunecată și friguroasă, neaerisită, în care, dacă mă mișc mai mult, mă lovesc cu nasul meu mare de pereți și de mobile... E ca o celulă de închisoare...

ULRICH : Nu vrei să mă primești.

ERASM : Nu pot să te prîmesec. *Deo-camdată.*

ULRICH : Recunosc principiul aminărilor și spaima de participare care-ți sînt atît de proprii.

ERASM : Uîți cu cine vorbești.

ULRICH : Ești cea mai luminată minte din această lume, ești lumina lumii, Erasmus. Asta nu se uită, orice ai face de-aici încolo. Și ești cel dintîi și cel mai drag învățător al meu.

ERASM : M-aș fi mirat să uite tocmai Ulrich von Hutten, despre care am spus și am scris că este cel mai mare poet satiric, după Luțian, și pe care l-am recomandat lumii întregi ca pe un remarcabil purtător al spiritului german.

ULRICH : Ceea ce ai uitat, sau vrei să uîți, este prietenia pe care mi-ai purtat-o.

ERASM (sec) : Prietenia e sfântă.

ULRICH : În numele acestei prietenii te rog să mă primești ca să stăm de vorbă.

ERASM : Despre ce să vorbim, Ulrich ?
Eu îți cunosc părerile, tu îmi cunoști părerile. Ele nu pot fi conciliate.

ULRICH : Dar pot fi *discutate*.

ERASM : Nu de discuții înveninate are nevoie omenirea acum.

ULRICH : Tu spui asta ? Tu, care ești recunoscut drept cel mai mare maestru al polemicii ?

ERASM : Am polemizat numai cînd a fost nevoie. N-am căutat cearta cu lumînarea.

ULRICH : Nici acum n-o cauți.

ERASM : Dar o cauți tu.

ULRICH : Nu vreau să ne certăm, ci să ne împăcăm.

ERASM : Cu tine sau cu nestăpînitul acela de Luther ?

ULRICH : Mai întîi cu mine.

ERASM : Dar prevăd că vei aduce vorba și despre el.

ULRICH : Dacă va *veni* vorba.

ERASM : Refuz să discut cu tine.

ULRICH : Ce ?

ERASM (*agatat de propria nehotărîre*) : Orice.

ULRICH : Prin urmare, nu mă primești.

ERASM (*după cîteva clipe de frămîntare*) : Nu.

ULRICH : Era de așteptat... Deși speram să nu fie așa... (*Trece la atac*.) Erasm, te supără faptul că Luther a ciștigat atît de mulți adepți și începe să-ți umbrească gloria ?

ERASM : Nu împart gloria cu nimeni, și cu atît mai puțin cu Luther. Eu am drumul meu, el are drumul lui. Nu ne-am întîlnit și nu ne vom întîlni niciodată.

ULRICH : Din drumul tău a pornit drumul lui...

ERASM : Dar s-a îndepărtat la o distanță uriașă.

ULRICH : Nu, tu te-ai îndepărtat de la credința și convingerile tale !

ERASM (*indignat*) : Îndrăznești să mă acuzi de inconsecvență ?

ULRICH : Tu m-ai învățat să îndrăznesc.

ERASM : Dar nu să împrști cu minciuni.

ULRICH : Dacă mai crezi în vechile tale convingeri, dovedește-o ! Alătură-i-te lui Luther !

ERASM : Am declarat de atîtea ori — și în cărți, și în scrisori — că nu vreau să mă amestec în nici o luptă partizană ! Lăsați-mă în pace !

ULRICH : Dacă tot ai trădat ideile pentru care ai luptat, după ce ți-ai renegat prietenii, nu are rost să te mai ții deoparte. Atacă-ne ! Luther și omenii săi sînt pregătiți pentru luptă. Fii curajos, așa cum m-ai învățat și pe mine să fiu !

ERASM (*tipă*) : Aici nu e vorba de curaj. Eu vreau să rămîn liber ! Liber de orice partid !

ULRICH : Nu poți fi liber cînd crezi în ceva ! Te minți și îi minți și pe ceilalți. Hai, dezlănțuie-te ! Nu ne mai este frică de tine. Ție să-ți fie frică, Erasm, căci atacîndu-ne pe noi, îți vei ataca propriile scrieri ! Hai, Erasm, arată și tu lumii că nu ți-e teamă, că nu ești laș ! (*Scuipă*.) Hai, Erasm, scuipă-mă și tu ! (*Adunat asupra propriei deziluzii, doborît de neputință, amărăciune și boală, Ulrich se retrage încet și dispare*.)

ERASM (*urlă*) : Ei bine, Ulrich von Hutten, cuget nerecunoscător și turbure, am să-ți dovedesc, ție și tuturor prietenilor tăi, că Erasm nu e nici renegat, nici laș ! Am să-ți întorc toată murdăria cu care m-ai împrășcat ! Eu iubesc libertatea și liniștea, dar dacă tu, dacă voi mă vreți în arenă, am să intru și am să spulber toate învinuirile voastre infame ! Am să te distrug, Ulrich von Hutten ! Am să te spulber de pe fața pămîntului și din conștiința omenirii !

(*Pe această diatribă nimicitoare, intră Pictorul, cu unelte sub braț*.)

PICTORUL (*cu sfială și teamă*) : Împotriva cui v-ați pornit astfel ?

ERASM (*clocotînd*) : Împotriva ingraturii de Hutten, care m-a împrășcat cu... cu... (*Se sufocă de minie*.)

PICTORUL : Dar, Înălțimea-voastră, von Hutten a murit.

ERASM (*îngheață*) : A murit Ulrich von Hutten ?

PICTORUL : De mult... A fost îngropat în insula Ufenau... Credeam că știți...

ERASM (*uriasul dezlănțuit în urmă cu cîteva clipe redevine omulețul firav și bolnăvicios dintotdeauna*) : E frig ! (*Se strînge în blana lui uriașă și se apropie de pupitru. Înainte de a se apuca de lucru, se mai întoarce o dată spre Pictor și, cu sufletul sfișiat de sentimente contrarii, observă, cu ciudă parcă*.) A fost un mare poet, nenorocitul ăla ! (*Pe obraji îi curg lacrimi*.) Ce fum e în casa asta !..

S F Î R Ș I T

„TEATRUL CHINEZESC DIN SECOLUL XX“

(antologie)

Binevenită, traducerea în limba română a unei culegeri de literatură dramatică chineză contemporană, cuprinzând scrieri ale unor dramaturgi reprezentativi. Intenția autorilor acestei antologii (*Teatrul chinezesc din secolul XX*, selecție, traducere din limba chineză și note de Constantin Lupeanu, prefață și tălmăcirea versurilor de Mira Lupeanu, Editura Univers, 1981) este de a oferi o „imagine semnificativă pentru tematica și formulele teatrului chinezesc modern“; volumul ne prilejuiește cunoașterea unui complex proces de înnoire a dramaturgiei chineze din secolul nostru, care abordează probleme diverse, păstrând un echilibru dinamic între schimbare și menținerea unor modalități tradiționale.

„Călătorule drag, / și se aștern la picioare o mie de drumuri!“ Sub aceste versuri ar putea fi așezat, credem, cu îndreptățire, acest volum de dramaturgie, într-atît de numeroase și semnificative sînt deschiderile pe care le sugerează textele cuprinse. Cele șapte piese care alcătuiesc sumarul antologiei relevă, în modalități diverse, cîteva teme esențiale ale literaturii din toate timpurile și de pretutindeni. Este, mai întîi, tema gravă — meditație severă și avertisment solemn — privind păstrarea demnității, necesitatea ca, indiferent de nedreptăți și de efemerele biruințe ale violenței, ale arbitrarului, omul să-și mențină inflexibila verticalitate morală. Este motivul fundamental, care se regăsește în aproape fiecare dintre piesele antologate. Acestuia i se asociază vechiul motiv al biruinței binelui, al restabilirii echilibrului etic, al afirmării valorilor umane supreme.

Alături de aceste teme, revine, cu o acuitate care demonstrează aderența structurală a teatrului chinez contemporan la una dintre preocupările cardinale ale creației din toate timpurile, dar mai cu seamă din secolul nostru, *impactul cu politicul*, responsabilitatea celui investit cu putere de decizie. Militantismul este, desigur, o caracteristică nu numai a dramaturgilor chinezi din secolul XX, ci a întregului teatru contemporan (și a literaturii actuale). Dramaturgia chineză

contemporană pune în discuție probleme comune și spațiului spiritual european, și celui asiatic.

Piesele incluse în recenta antologie reface un traseu expresiv al teatrului chinezesc modern. Sînt prezenți, cu lucrări reprezentative, dramaturgi de mare autoritate, precum Guo Moruo, cu piesa *Zhuo Wenjun*, Cao Yu, cu a sa capodoperă *Furtuna*, Tian Han, cu drama istorică *Guan Hanqing*, creatori cu activitate semnificativă pentru ilustrarea unor genuri sau modalități literare, ca Ding Xilin (comedia satirică *O viespe*), Lao She, reprezentant al realismului socialist (piesa *Canalul Barba dragonului*), în sfîrșit, autori din generațiile mai noi, ca Wei E și Shuang Ge, ambii ilustrînd opera chineză tradițională (*Un caz ciudat*), sau Xie Min, cu tragicomedia *Pentru ce am murit*. Deși inegale, ca valoare artistică — alături de piese cu ample implicații sociale, politice, morale, psihologice, precum *Furtuna*, *Guan Hanqing* sau *Pentru ce am murit*, în volum figurează și lucrări a căror prezență se datorează unor rațiuni didactice —, ele configurează, laolaltă, un tablou al literaturii dramatice chineze din secolul nostru.

În ordinea semnificațiilor majore de ordin social și politic, dar nu mai puțin filozofic și etic, ne rețin în primul rînd atenția drama istorică *Guan Hanqing* și tragicomedia (sau comedia amară) *Pentru ce am murit*. Cea dintîi are ca personaj central pe dramaturgul Guan Hanqing, din vremea primului împărat al dinastiei Yuan (secolul al XIII-lea), și dezbate problema omului de artă, a creatorului în genere, condiția intelectualului onest, confruntat cu arbitrarul unei autorități intolterante. Angajarea demnă a eroului de partea celor supuși inechităților, refuzul compromisului („pentru un scriitor, creația este mai importantă decît viața însăși“), protestul curajos împotriva nedreptăților („înainte mai aveam credința că, deși lumea noastră nu este morală, zeitățile cerului și ale pămîntului sînt, mai presus de orice, corecte și drepte... Acum m-am convins că nici zeitățile nu sînt morale, și în plus sînt și oarbe“), într-o societate despotică, invită la meditație asupra demnității și a tăriei convingerilor, în fața forței. Asupra atitudinii morale a artistului (într-o societate în care destinația actorilor era să amuze sau să stoarcă lacrimi, actorii și cîntărețele fiind așezați alături de prostituate, iar cîrturarii, cu o treaptă mai jos) apasă nu numai legea fărăde-

legii („*ba uite că se poate și ce nu se poate*“, exclamă un dregător imperial), dar chiar amenințarea morții: „*Ce să mai lungim — piesa trebuie corectată, avertizează un important personaj din ierarhia socială, și se va juca așa cum cerem. Dacă nu schimbați, nu se joacă, dar vă cad la toți capetele!*“. Și, într-adevăr, lucrul este gata să se întimple; dar intervine un memoriu semnat de zece mii de orășeni, impresionant document al solidarității umane. Primejdia se îndepărtează. Momentan.

Nu mai puțin tulburătoare și plină de interrogații (și interogațiilor) este piesa într-un act *Pentru ce am murit* de Xie Min. „*Inchin această piesă Ei, care s-a stins și zace sub pământ*“, glăsuiește motto-ul, care mai precizează: „*Ea nu a trăit mai mult de treizeci și trei de primăveri. Ii plăcea să facă haz și chiar atunci când se cuvenea să fie încrunțată, izbucnea în ris nebun (...)* Ținând seama de aceste trăsături, cer permisiunea să folosesc modalitățile comediei, deși piesa mea este o tragedie în adevăratul înțeles al cuvântului“.

Din unghiul de vedere al modalităților artistice, piesa, raportată la tradiția teatrului chinez, poate să intrige prin modernitatea ei: inversarea cronologiei evenimentelor, apariția pe scenă a unui personaj decedat. Ceea ce este cu totul remarcabil, în această piesă într-un act (a fost tipărită în 1979), e virulența tragediei, pe care autorul o convertește formal în comedie (e drept, o comedie absurdă), a cărei unică dimensiune ilariantă este răsturnarea valorilor.

Modernă este însă nu numai viziunea dramatică, tehnica „epicului inversat“, cât mai cu seamă intensitatea dezbaterii morale (aparent redusă la un conflict de familie), în care degradarea principiilor sociale, politice are repercusiuni asupra relațiilor între oameni. Opoziția dintre El („*un produs specific al Chinei din ultimii ani*“, cum îl numește soția lui) și Ea, a cărei unică vină este că nu a acceptat lășitatea și deumanizarea, ca preț al supraviețuirii, transformă dezbaterea etică într-o meditație gravă asupra pericolului prefacerii mecanismelor puterii în modalități de constrângere inacceptabile. În asemenea condiții, orice nedreptate este cu puțință, orice explicație pare normală. Soțul (activist în aparatul de partid) încearcă să justifice sechestrarea soției prin rațiuni umanitare. Cinismul este desăvârșit, în ciuda aparenței de inocență a personajului. De fapt, acesta nu este decât o unealtă. „*Tu, care ai atîta forță vitală și putere de adaptare nemaipomenită, vei putea trăi oricum*“ îi spune Ea. Și adaugă: „*dar tu știi prea bine că nu te poți sustrage sentinței adevărului*“. La această rațiune a adevărului face apel, în final, eroina, con-

firmînd certitudinea că stă în puterea oamenilor să nu mai repete greșelile trecutului.

Tot în registrul politicului, al dezbaterii cu implicații morale despre putere, justiție și adevăr, se înscriu piesele *Un caz ciudat* și *Canalul Barba dragonului*. Ca și în tragedia *Pentru ce am murit*, unde acțiunea se petrece „într-un oraș din China“, în piesa *Un caz ciudat* determinarea spațială și cea temporală sînt relative. Faptele se petrec, evident, undeva în China, dar aceasta poate să se întimple și azi, și într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. Deși în planul acțiunii stă o intrigă detectivistă, de fapt o dramă-proces, ceea ce interesează este înțelesul parabolei: responsabilitatea magistratului, a omului justiției.

Mai explicite însă (poate prea explicite, de aici și un anume didacticism, chiar un anume tezism al afirmațiilor și al demonstrației) sînt semnificațiile politice, și în egală măsură cele sociale, în piesa *Canalul Barba dragonului*. Realismul este împins pînă la naturalism. Ca și în literatura lui Gorki (*Azilul de noapte*, bunăoară), sau ca în romanele lui Zola, mizeria este cruntă, devorantă, ca o mlaștină, în smîrcurile căreia o omenire aflată la limita suferinței se zbate să supraviețuiască. În această lume nu există cale de scăpare, de evadare, decît în moarte. Sau în uitare, adică în băutură. „*Unde să mă duc? Unde s-o găsi un loc și pentru mine pe lumea asta?*“ — întrebă un personaj. Schimbarea, adică reasezarea pe temeiuri noi a ordinii sociale, prin revoluție, provoacă un dificil proces de clarificare a conștiințelor. Unii privesc cu scepticism vremurile noi: „*Eu îmi văd de ale mele. Eu nu ating pe nimeni nici cu un pai și nici nu mă înghesui cu ploconelile*“. Participarea la prefaceri se face din automatismul gestului colectiv, și citeodată e respinsă, din neîncredere.

O trăsătură prin care teatrul chinez contemporan se apropie de teatrul modern, în accepția europeană, este tensiunea dramatică excepțională a unora dintre piesele cuprinse în volum. Credem că am sugerat în parte acest aspect, în cazul piesei într-un act *Pentru ce am murit*. Și mai semnificativ este exemplul dramei *Furtuna* de Cao Yu, apreciată unanim (este piesa cea mai jucată, în străinătate, din dramaturgia chineză) ca o capodoperă a literaturii dramatice contemporane. Masivitatea și sobrietatea construcției, complexitatea unor personaje, conflictul desfășurat pe multiple planuri, cu o dezvoltare surprinzătoare, deznodămintul tragic, vădesc o reală maturitate creatoare, deși piesa a fost scrisă pe cînd autorul avea 23 de ani. Ascendența

ibseniană a unor personaje, solemnă și falsă onorabilitate a familiei Zhou, care trimite la *Stilpii societății*, ca și degradarea continuă a relațiilor de familie, zbaterea zadarnică a unor eroi, pentru a scăpa din carapacea unei tiranii disimulate sub masca autorității paterne și a obligațiilor filiale — aceste din urmă aspecte sugerând o posibilă filiație și cu piesele lui Eugene O'Neill —, în sfârșit, admirabila evoluție tragică a personajelor, desfășurarea evenimentelor potrivit parcă unui *fatum* — toate la un loc dau o coplesitoare impresie de măreție. Cao Yu este, incontestabil, un mare creator.

Antologia *Teatrul chinezesc din secolul XX* pune în evidență, în mod semnificativ, complexele prefaceri din dramaturgia chineză contemporană. Forme tradiționale — opera clasică (*Un caz ciudat*), apelul la motive istorice, de legendă, sau la parabolă (*Guan Hanqing*), lirismul accentuat (*Zhuo Wenjung*) — coexistă cu tendințe și formule artistice moderne. Personaje cu psihologii complexe, conflicte puternice, discutarea unor grave probleme de conștiință, definesc dramaturgia chineză din secolul nostru.

Petre BRAȘOVEANU

ION TOBOȘARU:

„Introducere în estetica teatrului contemporan“

Profesorul universitar doctor Ion Toboșaru ne oferă — prin această *Introducere...* — un prețios index de idei și probleme care populează spațiul teoretic al teatrului modern; index dedus din mai vastă sa lucrare, apărută în urmă cu patru ani în editura „Dacia“ (*Principii generale de estetică*). Autorul are avantajul (de fapt, meritul) de a reuni în persoana sa nu doar teoreticianul și magistrul, ci și un practicant avizat al fenomenului teatral, fie în postura sa de critic atent și obiectiv al faptului scenic curent, fie în cea —

mai populară, dar nu mai puțin eficace — de animator al unor reuniuni specifice, competitive, sau doar colocviale.

Din această asociere de preocupări și exerciții multidirecționale se deduc și principalele caracteristici ale stilului său, demonstrate și de prezentul op: capacitate de sinteză, stringența argumentației, fraza elegantă și clară, raportarea continuă a teoriei la exemplul concret, viu. Rezultatul este un volum dens, de rigoare științifică și — totodată — captivant la lectură, accesibil nu numai specialiștilor, ci și publicului larg, de teatru. Și, nu în ultimul rând, indiscutabil, util celor ce se pregătesc să devină teatrologi.

Materia volumului este sistematizată în două secțiuni: „Profilul și fizionomia esteticii teatrale“ și „Estetica artei actorului“. Disocierile, mai numeroase în prima parte, determinate de caracterul mai general al considerațiilor, aduc în discuție categorii ca „Trinitatea faptului teatral: dramă, creație scenică, public“, „Dramă și «lectură» scenică“ sau „Creativitatea și asimilarea valorilor estetice în teatru“, examinate, nu o dată, din unghi polemic. Doar câteva exemple: discuția asupra primatului dramaturgiei în spectacol i se pare autorului o „falsă problemă“; totodată, el consideră activitatea actorului drept profund creatoare și nu (limitativ) doar „interpretativă“; altă dată, nu ezită să taxeze o anumită critică de teatru drept „belferistică“ sau „narcisistă“. Unele formulări sînt exemplare, atît prin spiritul tranșant pe care-l manifestă, cît și prin turnura insolită a demonstrației. Astfel, undeva se afirmă: „Ultimii ani readuc pe scenă aceleași opere (ale clasicii — n.n.), interpretate de o nouă generație de actori, într-o nouă viziune regizorală. Tentativa și tentația de a le compara sub raportul valorilor duce la eșec. Ierarhizarea spectacolelor generate de aceeași operă reprezintă un joc gratuit. Este ca și cum ai opera în matematici printr-o adunare fără a ține seama că folosești «mulțimi» diferite“.

Aproape de fiecare dată, aprecierile și comentariile profesorului Ion Toboșaru sînt subordonate actului critic. Un motiv în plus de a vedea în această *Introducere...* un util instrument în discuția fenomenului teatral contemporan.

Dinu KIVU



PERSONAJUL ISTORIC

între document și ficțiune

Pentru geniul romantic al istoriografiei noastre, care, în 1867, se afla în plină campanie de defrișare a arhivelor, enigmaticul voievod Ștefan Răzvan nu era un personaj ales la întâmplare. Hasdeu stăruia, în acea vreme, asupra secolului XVI moldav, pe care îl socotea „una din perioadele cele mai oligarhice din analele României“ (cf. **Prefața**, ed. a II-a, 1867). Pretendenții la scaun —, coborîtori din Ștefan cel Mare sau aventurieri roși de patima mării — tîrîseră țara în singeroase lupte fratricide. Dintre toți obscurii rivnitori de hlamidă, hărăziți paloșului sau țepi, Răzvan se distingea prin biografia sa spectaculoasă.

În liniștea solemnă a Arhivelor Statului, Hasdeu foietase și **România literară** (1855) a lui V. Alecsandri, pentru tabloul sinoptic al presei române. Chirilica bătrînă, ca și slova latină a reformei ortografice, i-au revelat portretul literar al lui Răzvan, desprins din scrierea lui N. Bălcescu despre Mihai-Vodă (cf. ed. lui G. Zane a **Operele** lui N. Bălcescu, tom I, partea II, Fundații, 1940). Studiul exilatului, incredințat încă din 1851 lui V. Alecsandri, producea știri privind numai cele opt luni de zbciumată domnie, în umbra marelui vecin muntean, Mihai.

Eroul, intrat „de tînăr în slujbă, în armia polonă... ridicat la cele mai înalte trepte ostășești de craiul Poloniei...“ (cf. Bălcescu), avea nevoie, așadar, ca personaj dramatic, de substanțiale elemente biografice, pe care **fantezia creatoare a lui Hasdeu i le-a atribuit în armonie personalitatea reală.**

Cel care urma să fie „rob pentru un galben“ („Cîntul“ I al dramei) se recomandă singur în iutele dialog cu pitorescul moș Tănase. Rob pe moșiile mitropolitului Năstase, fusese iertat de „sclavagiu“ la moartea acestuia, în urma

dispozițiilor testamentare. „De două ierni și două veri“ era în căutarea unui rost, neaflat încă, deși știa — lucru rar — „sîrbească și românească, încît ajunsei de mic / În casa mitropoliei cel mai isteț grămătic“. Lotru la drumul mare, purtătorul stigmatului social rostește apologia vieții libere în tirade de avînt romantic — fapt care îl va face pe focosul poet al emancipării robilor, Cezar Bolliac, să jubileze în **Trompeta Carpaților** (12 febr. 1867): „Sintem datori a constata că posedăm un scriitor, un adevărat scriitor dramatic“.

Pornit așadar ferm pe tărîmul ficțiunii, dramaturgul — și numai el! — îi scoate în față eroului o pereche pe măsura energiilor acestuia, Vidra, bărbătoasa nepoată a boierului Moțoc. Cu o mină de viteji — nucleul viitoarei efemere curți — Răzvan ia calea Poloniei, calea mării militare și a deșertelor orgolii. Urmează știuta înălțare în ranguri, în care patima de mărire a femeii și țaria paloșului și a minții bărbatului sînt privite cu o rece și bătrînească înțelepciune, trasă din Cazanii: „Mărirea deșartă și iubirea de argint, acestea sînt niște neputinți iuți ale sufletului“ (Mitropolitul Teofil).

În ciuda sărăciei documentare, chipul real al lui Răzvan, acest posedat romantic al unei literaturi dramatice tinere, în care piesa istorică făcea o repede carieră, poate fi întrezărit. Din cele citeva date consemnate de mari istorici, se poate observa cum Hasdeu-scriitorul, cunoscînd și el aceleași izvoare, a transfigurat artistic, prin personajul său (**singurul atestat documentar din întreaga piesă**), o epocă și o domnie.

Așadar, ce spune istoriografia noastră clasică despre martirul de la Areni ?

RĂZVAN *



Afișul reprezentației din 1887, la Teatrul Național din București

Domn între 24 aprilie și 13 decembrie 1595, opt luni, Răzvan sfîrșește crunt, în țeapă, din porunca lui Ieremia Movilă (dar, „nimic nu poate fi mai puțin dramatic decît o țeapă” — justifică, ușor ironic, Hasdeu, moartea prin sabie a personajului său. Cf. prefața citată). Răzvan răsturnase pe binefăcătorul său, Aron-Vodă, care-l numise hatman (element preluat și de dramaturg). Pe vodă Aron îl pornește ostatic la Sigismund Bathory, în Ardeal, căruia — nedibaci — îi închină țara. Va semna, culme a infatuării, cu numele lui Ștefan cel Mare („Ștefan” Răzvan), și va bate monedă cu legendă latină (cf. N. Iorga — **Istoria românilor**, vol. V, **Vitejii**, Buc. 1937). Sigismund îl trata de „simplu dregător al său”, numit, doar, cu „document, steag și buzdugan” (N. Iorga, idem). Faptul provoacă reacția Poloniei, în rivalitate cu principele Transilvaniei. Amestecat în campania Călugărenilor, Răzvan rămîne fără tron, căci în Moldova intră Ieremia Movilă, cu oaste de strînsură. Mihai-Vodă îl folosește, dar nu și-l apropie; motivul ni-l furnizează, din documente, C. C. Giurescu, în **Istoria românilor**, vol. II, partea I, 1937: „Nu cunoaștem numele tatălui său; cit despre mamă, contemporani, **între cari însuși Mihai Viteazul** (subl. n.), spuneau — și aveau, se pare, dreptate — că era țigancă, și anume din Țara Românească”. Acest izvor folosit de C. C. Giurescu e demn de crezare, căci în proclamația către moldoveni a marelui cancelar polon, la venirea lui Ieremia Movilă, se spune că acesta este „...nu un principe închipuit din Valahia, un Răzvan, ci un boier de singele vostru” (apud A. D. Xenopol — **Istoria românilor**, vol. V, ed. III, f.a.).

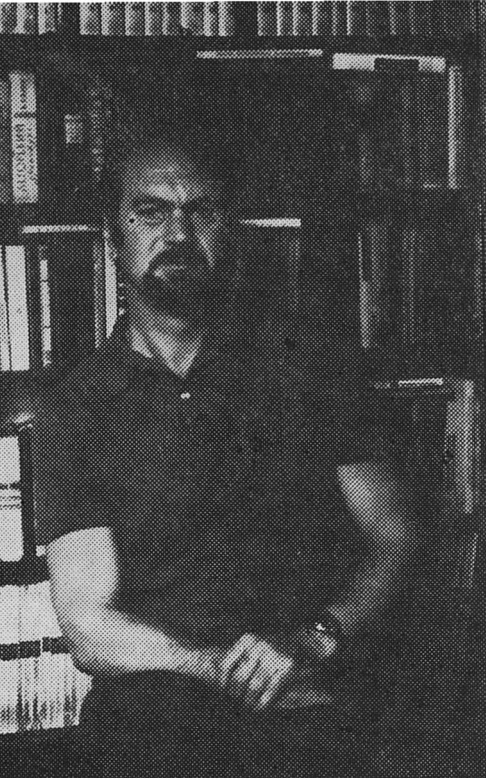
* B. P. Hasdeu, Răzvan și Vidra

(Hasdeu, în piesă, atribuie tatălui „infamanta” origine — „Mămulița fu româncă”).

În zadar voiește să-și recapete tronul cu ajutor intern, în fruntea pușinilor ostași ai protectorului transilvan. Infrînt la Areni, el se dovedește a fi totuși agreat de boieri, descoperire de ultim ceas a lui Ieremia-Vodă. Scrie A. D. Xenopol: „La început vroia numai să-l însemne la nas; mai apoi însă aflînd de scrisorile primite de el de la boieri și văzînd că el avea o partidă în țară, după ce-l supune la cazne înfricoșate, îl dă morții prin țeapă”. (op. cit.) Sub privirile muribundului, cade, răpus de crunta răzbunare, și fratele său. „Stă movila și acmu pe drumul Băiei de la Suceavă, care să pomenești Movila lui Răzvan până astăzi” — încheie Miron Costin puținele întîmplări despre enigmaticul domn, narate în **Letopiseful** său (cf. ed. P. P. Panaitescu, I—II, Buc. 1965).

Între spiritul documentului și plămăirea literară, B. P. Hasdeu a stabilit un raport exemplar, în stare să dea personalitate creației dramatice; aici, simțirea poetică, însuflețitoare de personaje pe pinza vremii, se manifestă liber.

Ionuț NICULESCU



Cu ION UNGUREANU

despre:

- viziunea poetică
- lecția teatrului folcloric
- agresivitatea față de spectator
- contactul psihologic cu actorul
- momentul regiei sovietice

O convorbire realizată de PAUL TUTUNGIU

In urmă cu câteva luni, mă aflu la Moscova, ca oaspete al revistei Teatr. Criticii dramatici sovietici cu care am stat de vorbă mi-au recomandat, pentru interviurile pe care intenționăm să le realizăm cu oameni de teatru, câțiva artiști de valoare deosebită, printre care regizorul Ion Ungureanu, maestru emerit al artei, prim-regizor la Teatrul Armatei din Moscova.

...M-a primit în biroul apartamentului său, undeva în apropierea Kremlinului. Întâlnirea cu Ion Ungureanu a fost un spectacol de suflet și spirit pe care nu-l voi uita niciodată. Din cele 35 de pagini dactilografiate ale dialogului, am ales pentru cititorii noștri fragmentul de mai jos.

— ...Spuneți că în timp ce studiați arta dramatică, la Moscova, ați înțeles adevărata semnificație a teatrului folcloric.

— Eram student, într-adevăr, când a început să mă intereseze, ca om de teatru, spectacolul folcloric. Dar cred că am înțeles, cu adevărat, care este secretul acestui teatru, într-o iarnă, când am fost într-un sat îndepărtat din sudul Uniunii Sovietice, unde am privit o reprezentație numită *Malanka* și jucată, după vechi obiceiuri, de băieții din sat. Erau 12 băieți, îmbrăcați în costumele fantastice ale sărbătorilor de iarnă. Unul era împărat, aveau și o împărăteasă, curteni. Eroina, Katiușa, se află, nu se știe cu ce ocazie, în Turcia. Împăratul cere să-i fie adusă fata, pentru a-i deveni soție, dar ea re-

fuză, și împăratul dă ordin să fie omorâtă. Acesta este subiectul, care, în unele părți, este cîntat, în altele, recitat foarte iute, într-o viteză nemaipomenită, cu niște versuri foarte scurte. Țin minte cum au făcut un cerc și, ca să se deosebească împăratul, pentru că nu aveau cum să-i pună coroană, i-au prins de căciulă o insignă...

— Era un fenomen de contemporaneizare.

— Spectatorii se uitau peste umerii actorilor: ce se întâmplă în acest cerc magic? Când împăratul dădea poruncă unui curtean, acesta făcea doar un pas și trecea în Turcia. Pe urmă, făcea alt pas, și Katiușa era adusă la Curte. Când Katiușa

era condamnată la moarte, aruncau asupra ei un vâl; ea se înclina și curtenii încrucișau săbiile în spatele ei. Toți cîntau un cîntec foarte trist despre Katiușa, care a fost condamnată și a murit. Mă uitam la spectatori: erau femei bătrîne, care plîngeau. Se juca la distanță de un metru de spectator, cu mijloace nemai-pomenit de convenționale... Am înțeles că am în față unul dintre cele mai simple și mai tulburătoare secrete ale teatrului. Trupa noastră de actori, de la Teatrul „Luceafărul“ din Chișinău, se afla în turneu cu *Casa Bernardei Alba*. Dar, cînd jucam la țară, în timpul scenelor de mare dramatism, în sală se rîdea. Adică: „Ia-să, ce vă tot prefaceți, v-am văzut cînd ați venit cu autobuzul“. În această reacție a spectatorului se confruntau, poate, cele două tipuri de teatru: cel simplu ca bună-ziua, care nu-și propune să creeze iluzia, are cîteva costume și cîteva însemne, cîteva momente de ritual, și acest cîntec trist, cîntat din toată inima: „uite ce-i și cu viața omului“... Și lumea crede. Iar noi, profesioniștii, cu decoruri, cu orgă de lumini, cu psihologie... Pe spectatorul de la sat, care pentru mine rămîne un spectator shakespearian, nu-l poți minți. Cu el trebuie să vorbești deschis, nu încerca să-l amăgești, că eroina din piesa cultă seamănă cu vecina cutare... „Dar, pe vecina cutare, și așa o știu!“ Spectatorul din mediul rural caută altceva. Ei sînt mai aproape de adevărurile esențiale, în universul lor folcloric.

— Foarte interesantă, ideea că spectatorul teatrului folcloric este un spectator shakespearian...

— Peter Brook se întreabă, într-un comentariu: pentru ce punem niște coloane pe scenă? Dacă le punem cu scopul de a convinge că Roma se află aici, în clipa asta, efortul este zadarnic. Nu mă puteți convinge că în scenă e Roma. În scenă e scena. Dacă aceleași coloane le puneți pentru a mă trimite la sursă, pentru a arăta că faptele s-au întîmplat la Roma, atunci pot să cred.

— Găsiți aici unul dintre argumentele teatrului folcloric?

— Bineînțeles. Este vorba de adevărul artistic universal, fie că este exprimat de teatrul folcloric sau de teatrul poetic... Este o modalitate superioară de a vedea lumea și lucrurile ei. De un unghi de privire mult mai larg, pe care, de cele mai multe ori, noi îl îngustăm.

— Așadar, din confruntarea teatrului psihologic cult cu spectatorul teatrului folcloric, ați descoperit că ceva nu era în ordine.

— Am sesizat această discrepanță, și am început să meditez la cauzele ei, înțelegînd că, dacă în teatrul psihologic iluzia este creată în scenă, în teatrul folcloric iluzia trebuie creată nu afit în scenă, cît în mintea omului. Este un teatru conceput într-un anume spirit, ce-și găsea expresia și în teatrul antic, și în teatrul shakespearian... Acest mod de a vedea lucrurile a existat în toate timpurile: este o stare de supremă înțelegere a lumii, înlăuntrul unui univers poetic, un fel de inspirație prin care avem acces la adevăr dincolo de demersul logic, și înțelegem tot ce trebuie înțeles în cîteva secunde. O asemenea stare trebuie creată prin spectacolul pe care îl montăm. Să nu facem, din teatru, un fel de tăbliță metodologică, cu foarte multe informații, din care poți reține cîteva, și nu cele mai importante. Un poet îți oferă, cu trei vorbe, o imagine, și înțelegi mult mai mult, înțelegi totul. La fel de condensată trebuie să fie și imaginea teatrală, să ridice spectatorul la altă modalitate de cunoaștere. D. I. Suchianu numește asemenea stări *momente de iuțire*. El spune că în cel mai bun film al lui Chaplin găsești 6—7 momente de iuțire, în care are loc un fel de scurt-circuit, cad toate îngrădirile, și înțelegem instantaneu niște lucruri pentru care, altfel, ne-ar trebui poate ani de zile, ca să le înțelegem. Este, desigur, un vis ca fiecare spectacol să fie realizat la un asemenea nivel, care să ne ascute capacitatea de simțire, de pricepere și savurare a artei, de a ne cunoaște pe noi înșine. La asemenea gânduri m-a dus redescoperirea teatrului folcloric. Sigur, nu puteam să-l înțeleg astfel la vîrsta de 5—6 ani, cînd, în minte, într-o iarnă, au intrat în casa noastră niște flăcăi din sat, pe care îi vedeam zilnic pe ulițe sau la cîmp. Îi cunoașteam bine, erau badea cutare și badea cutare. La un moment dat, s-au auzit clopoței, bicele, s-au deschis ușile. Era un vacarm de voci, un fel de forfotă. Au întreat dacă stăpînii casei vor să-i primească „cu Iancu Jianu“, și cînd au intrat vreo zece flăcăi nemaipomeniți, îmbrăcați în haiduci, în haine anume cusute, și au început să declame, să cînte, să vorbească, mi-au părut niște zei veniți de pe alte tărîmuri.

Pînă azi țin minte refrenul, care re-venea insistent după diferitele scene cu înfruntări: „Fie piinea, fie piinea cît de rea, / tot mai bine, tot mai bine-n țara ta!“

— Cum ați fructificat lecția teatrului folcloric în mizanscenele dumneavoastră?

— Prima încercare a fost spectacolul cu *Tînăra gardă* de Fadeev, o dramati-zare liberă, în care am introdus versuri

ale poezilor moldoveni. Din Grigore Vieru, vestita lui poezie *Cămășile*, în care se vorbește despre o mamă care în fiecare sîmbătă se duce la rîu și spală cămășile fiului ei plecat pe front. Trec ani și ani, și ea spală mereu cămășile, care s-au rărit de atîta spălat. Mîine e duminică, e horă în sat, și dacă i se întoarce feciorul de pe front? În fiecare sîmbătă, această mamă spală cămășile fiului ei, deși un trecut 30 de ani de la sfîrșitul războiului... Această durere și această antică așteptare a mamei... Poezia a devenit motto-ul spectacolului *Tînăra gardă*. Astfel, eroii cărora li se înăltau imnuri de slavă apăreau și ca niște tineri așteptați de mamele lor. Există un poem scris de poetul Liviu Deleanu, *Tinerețe fără moarte*, despre unul dintre eroii *Tinerei gârzi*, Boris Glăvan. Într-unul dintre momentele spectacolului, intervenea glasul mamei lui Boris Glăvan, care mai era în viață. Am fotografiat-o, și am proiectat fotografiile pe ecran. Povestirea artistică dobîndea forța unui document, înțelegeai că ceea ce s-a întîmplat la Krasnodonsk era o realitate, nu o ficțiune, deși spectacolul era făcut cu mijloace artistice. Efectul a fost zguduitor. În actul trei, sala cu spectatori se prefăcea în sala de concert de la Krasnodonsk, și omul din stal avea iluzia că trăiește în timpul ocupației fasciste. Pe scenă se aflau nemți, care participau ca spectatori la concert, iar în sală stătea publicul, inclus în joc. La un moment dat, de sus se aruncau fotocopii ale foilor volante scrise de tinerii comuniști, creînd spectatorilor impresia că participă la o realitate sacră.

— *Așadar, ați eliminat iluzia din scenă și ați recreat-o în spectator.*

— Dar cu bunul consimțămînt al acestuia. Nu trebuie să fim agresivi față de spectator, să-i creăm cu de-a sila această iluzie. Există azi atîta agresivitate în lume: de ce să fie și artistul agresiv? Am văzut, în urmă cu cîțiva ani, un spectacol interesant, în care, în rolul principal, un actor cunoscut interpreta rolul unui cal. La un moment dat, calul iese în proscenium și începe să urle, căutînd să convingă publicul de ceva. Bineînțeles, am avut un moment de împotrivire: „Și un cal, domnule, mă învață de la tribună, și un cal... Toată lumea vrea să mă învețe!” Vin acasă și răsfoiesc povestirea lui Tolstoi — era scrisă complet altfel: calul strîngea în jurul lui alți cîțiva cai, se uita în dreapta și-n stînga să nu-l audă vreun nechemat, și le spunea în șoaptă că oamenii cumpără case, dar nu stau în ele, cumpără diferite lucruri, spun că sînt ale lor, dar nu se mai folosesc de ele. Dacă în scenă calul s-ar fi confesat șoptit, eu, ca spectator, aș fi tras cu urechea, să văd ce naiba au vorbit caili, și

poate aș fi realizat ce viață ciudată ducem noi, oamenii. Dar așa nu, toate erau clare pentru calul ăla, iar noi nu înțelegem nici măcar atît cît a înțeles un cal. Acest moment de agresivitate nu-l admit.

— *Deci, este neapărat necesar să cucerești bunăvoința spectatorului.*

— Fără doar și poate! Participarea benevolă a spectatorului la actul de creație poate fi hotărîtoare.

— *Am putea face o paralelă între spectacolul de teatru și discursul oratoric, în cadrul căruia anticii socoteau ca un prim moment important cel denumit captatio benevolentiae.*

— Amîndouă sînt forme de manifestare în public. A capta bunăvoința este o înțelepciune izvorînd din practica milenară. Noi am cam uitat de acest moment: delicatețea față de spectator.

— *Multe dintre spectacolele pe care le-ați montat pe diferite scene se deschid cu un prolog care, ca în teatrul lui Plaut sau al lui Shakespeare, pune în temă pe spectator. Această modalitate de prezentare, care este, desigur, o formulă de politețe față de spectator, face parte din platforma dumneavoastră estetică?*

— Orice scriitor serios te introduce din prima replică în universul său. La Shakespeare, adesea prologul rezumă conținutul piesei, și autorul nu se teme că publicul va pleca din sală; pentru că Shakespeare are ce spune. El parcă ne reamintește că toate istoriile lumii sînt cunoscute, dar ne invită să revenim încă o dată la ele. Spectacolul este un moment de îmbogățire a nuanțelor acestor istorii. Teatrul nu poate proceda ca reprezentanția de bilci: veniți să vedeți ce n-ați văzut niciodată, numai azi, ultima zi. Un teatru serios își atrage atenția că tot ceea ce veți vedea, știți deja. Noi doar trezim amintirile. Nu trebuie să facem zgomot, ca la iarmaroc.

— *În 1971, ați fost solicitat de Teatrul Mic din Moscova pentru a pune în scenă Păsările tinereții noastre de Ion Druță...*

— Da, și am început să lucrez spectacolul respectiv în 1972, cu actori ruși, unii dintre ei iluștri actori ai Moscovei. A fost un drum încercat de îndoieli... Vedeți, actorii de la teatrul „Lucefărul” începuseră să se acomodeze cu viziunea poetică asupra lumii. Căpătaseră o disponibilitate sufletească pentru a juca în spiritul ei. La Teatrul Mic din Moscova, mă întilneam cu altfel de actori, care

aveau mari merite, dar în teatrul de tip psihologic și în cel, nu chiar impropriu zis, de tip romantic. Eu doream să-i duc spre un teatru poetic, și sigur că am fost nevoit să fac câteva pauze, pentru a reflecta la modalitățile de a stabili cu ei un contact firesc. De la regizorul-șef al Teatrului Mic, răposatul Boris Ivanovici Fedenski, am învățat multe în ceea ce privește metoda de lucru cu actorii ruși. Se știe că mulți regizori de alte naționalități găsesc foarte greu o punte de legătură cu actorii ruși. Lucrând cu ei, m-am deprins să nu risipesc efortul pe chestiuni neesențiale. Când am montat, apoi, o nouă piesă de Ion Druță, *Sfinta sfințelor*, la Teatrul Armatei, problema contactului psihologic era rezolvată.

— *Ce ne puteți spune despre acest spectacol ?*

— Dacă un scriitor își poate permite să spună că a scris o carte bună, cred că și eu pot vorbi în aceiași termeni despre acest spectacol. Aici s-a adunat toată experiența mea cu actorii moldoveni și cei ruși, aici s-a cristalizat concepția mea despre teatru.

— *Scenografia acestei piese exprima concepția dumneavoastră despre teatru ?*

— Scenograful Eduard Kucerghin a creat un decor, care, oînd mi l-a prezentat, m-a surprins.

L-am întrebat dacă a citit „Miorița”. Există traducerea în limba rusă a acestei balade. El mi-a răspuns că nici n-a auzit de ea. O întuiise în piesa lui Druță, unde ea stă ascunsă. Deci, încă o enigmă a „Mioriței” : spiritul ei trece hotarele și aruncă punți între popoare, dincolo de deosebirile etnice. Decorul lui Kucerghin era un fel de povârniș de munte de la poalele Carpaților, sau, dacă vreți, ale legendarului munte Ararat — căci acolo și-a scris piesa Druță, aflindu-se într-o călătorie de creație în Armenia.

Pe parcursul acțiunii, în acest loc sugerând eternitatea apare o masă de lemn, care, de la o scenă la alta, concomitent cu ascensiunea în carieră a lui Mihai Gruia, crește în volum, ocupînd aproape tot spațiul. Doar moartea lui Călin curăță locul ; abia atunci, Mihai, care și-a dat demisia, are dreptul să repete cuvintele lui Călin despre „tot ce avem mai sfînt”, abia atunci, cînd s-a curățat de această intervenție incompatibilă cu eternul. Viziunea este poetică.

— *Pe ce puneți accentul în mizanscenele dumneavoastră ?*

— Am montat *Un dușman al poporului* de Ibsen la Teatrul „Sovremennik” ; și aici am avut de întîmpinat unele dificul-

tăți, deoarece frumoasa tradiție a „Sovremennikului” s-a lovit de această viziune a mea, a teatrului poetic. Actorii acestui teatru sînt foarte „concreți”, și foarte legați de categoria de social ; dar, tocmai pentru că piesa era atît de socială, eu căutam nesocialul ; socialul este cuprins, el va apărea oricum, n-ai încotro, nu trebuie subliniat ceea ce este. Or, cei de la „Sovremennik” doreau să fie și mai accentuat socialul. Pe mine mă interesa umanul, acel om care avea un vis frumos, să construiască o stațiune balneară, o insulă sudică, la care orice nordic năzuiește... Era un fel de Don Quijote nordic, trezit pe urmă de acele trădări, de mișelii, de murdăria din jur. Circumstanțele fac din eroul piesei un luptător, dar el nu era un luptător, a fost silit să devină, pentru a rămîne cinstit. Mulți regizori fac din acest personaj un erou predispus să lupte. Asta nu o mai înțeleg. Eu, cu viziunea mea, intrasem la Teatrul „Sovremennik”, al cărui program este semnat de genialul Stanislavski, ca într-o minăstire cu alt regulament. Așa că spectacolul a stîrnit unele controverse. Dar el se joacă în continuare, de cinci stagioni încoace.

— *Obișnuiți să reveniți asupra spectacolului ? Actorii au tendința să iasă din viziunea regizorală, din ritmul inițial.*

— Este o boală generală, a tuturor teatrelor din lume. Este cunoscut aici cazul unui spectacol făcut din povestiri de Cehov. La premieră, dura două ore și jumătate. După un timp, ajunsese la trei ore. Ce facem ? Scoatem două episoade. Mai trec cîteva luni, și spectacolul, cu textul redus, ajunge iar la trei ore. Se mai scot două episoade. După altă jumătate de an, spectacolul durează tot trei ore. Iar regizorul exclamă : nu înțeleg, ce-i cu chestia asta ? !

În ce mă privește, controlez primele cincizeci de reprezentații. Aproape seară de seară, analizez cu actorii felul în care au jucat. Abia după aceea las spectacolul să meargă, fără supravegherea mea, de 10 sau 20 de ori. Pe urmă revin, și dacă descopăr o scădere, împropătez unele sarcini, și abia după aceea spectacolul începe să meargă așa cum trebuie, dezvoltîndu-se fără a altera esența.

— *Urmăriți cu strictețe însemnările inițiale din caietul de regie ?*

— Dacă pe parcurs apare o idee mai bună, o adopt. Încerc să-i deprind pe actori să nu se țină de o anumită găselniță. Artistul are o fire de milionar, nu de sărăntoc care are în buzunar numai cinci parale, și nu știe cum să le drămuiească. Artistul deține o avere care nu poate fi socotită în bancnote. De aceea, nu are

voie să fie zgircit. Un artist adevărat trebuie să fie mină-spartă, cu cât dă mai mult, cu atât mai mult i se dă.

— *Din piesele lui Druță ați tăiat vreo scenă?*

— Aproape nimic. Dimpotrivă, așa putea spune că am adăugat. În *Sfînta sfințelor*, am creat, ca să zic așa, un personaj nou, inspirat, dealtfel, din însuși textul autorului. În piesă se povestea despre el. Eu aveam nevoie ca acest personaj să apară pe scenă. I-am găsit câteva apariții plastice și, pînă la urmă, am descoperit chiar în text câteva replici, care îi aparțineau, dar erau relatate de alții. Dar n-am inventat ceva care nu exista. Întotdeauna, eforturile mele sînt îndreptate spre a scoate în evidență ceea ce există la autor. Frumusețea muncii dirijorului stă în modul în care reușește să descopere universul compozitorului.

— *Deci, în teatrul pe care-l profesăți, textul dramatic ocupă primul plan.*

— Nu trebuie să pierdem sensurile esențiale ale unei piese. În genere, un actor care se scoate pe el în evidență, și nu personajul, un regizor care se evidențiază pe el, și nu piesa, sînt neserioși. Cum spune Cehov: „numai ce este serios este frumos“. Replica e din *Pescărușul*.

— *Vă rog să-mi vorbiți despre momentul regiei sovietice.*

— Aici, risc să fiu subiectiv. Se petrece un fel de schimbare a generațiilor. Este un moment de căutare a unor căi noi.

Continuă să lucreze din plin Tovstonogov, care este un clasic al regiei sovietice. În același timp, apare un nume nou, Anatoli Vasiliev, regizor care a dat spectacolul *O față în vîrstă* (piesă de Slavkin), care a făcut multă vîlvă la Moscova. El aduce la zi viziunea stanislavskiană, îmbinînd elemente de teatru convențional cu elemente cinematografice. Este în acest spectacol și ceva din Proust, apropo de reconstituirea timpului, pentru că noi în general stăm cam prost cu memoria, civilizația electronică aduce atîtea informații, încît creierul are acum un fel de repulsie față de ele. Vasiliev restituie lucrurilor esența lor adevărată, totul este reconstituit cu o forță artistică nemaipomenită, și asta te cucerește. Nu sînt de acord cu rezonanța etică a spectacolului; dar asta este altceva. Cu metodologia lui, țintind spre a redări lucrurilor adevărate lor valoare, sînt întru totul de acord. Aș spune că spectacolul *O față în vîrstă* are o importanță deosebită mai mult pentru breasla noastră de regizori, decît pentru spectatori. Spectatorul de rînd nu-l gustă din plin.

Un alt regizor interesant: Robert Strua din Tbilisi. Spectacolele lui, *Richard al III-lea* și *Cercul de cretă caucazian* fac un turneu prin lume.

Cred că regia sovietică n-a găsit încă o rezolvare adecvată dramaturgiei lui Vampilov. Teatrul acestui meteor își așteaptă încă limbajul scenic adecvat.

Cred că stilul regiei de azi trebuie căutat în dramaturgia care apare. Ea trebuie să ne dicteze ce mijloace să folosim. Aș spune că ne aflăm la un fel de răspîntie. Se naște o dramaturgie care cere alte mijloace de expresie, și, așa spune, alte rezonanțe.

TEATRUL DE COMEDIE anunță

CONCURS

pentru ocuparea următoarelor posturi:

- 1 — regizor
- 2 — actrițe
- 2 — actori

Limită de vîrstă pentru actori — 30 ani.

Concursul va avea loc în zilele de 1 și 2 iulie 1982.

Inscrierile — pînă la data de 25 iunie a.c.

Informații la telefon: 15.80.59 și 13.17.91.

CONCURSURI

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Angela Ioan și Răzvan Vasilescu . p. 62

TV

CONSTANTIN RADU-MARIA : Integrala Shakespeare
(11) — „Furtuna“ ; „Mozart și Salieri“ de A. S.
Pușkin p. 64

TR

CRISTINA DUMITRESCU : Text și spectacol . . . p. 66

„SOLDATUL ȘI FILOZOFUL“
schită dramatică
de
DUMITRU SOLOMON . . . p. 67

CARTEA DE TEATRU

PETRE BRĂȘOVEANU : „Teatrul chinezesc din secolul XX“ (antologie) p. 87

DINU KIVU : „Introducere în estetica teatrului contemporan“ de Ion Toboșaru p. 89

★

IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între document și ficțiune* : Răzvan p. 90

MERIDIANE

PAUL TUTUNGIU : Convorbire cu regizorul sovietic
ION UNGUREANU p. 92

Foto : Ileana Muncaciu

REDACȚIA ȘI ADMINISTRATIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7
Tel. : 14.35.88 și 14.35.58

**TEATRUL MUNICIPAL
PLOIEȘTI**

organizează, la data de 5 iulie
1982, ora 11, la sediul din str.
Teatrului nr. 13

CONCURS

pentru ocuparea unui post de actor,
conform Legii 12/1971 și Legii
57/1974.

Vîrsta maximă 30 de ani.

**TEATRUL SATIRIC-MUZICAL
„CONSTANTIN TĂNASE“**

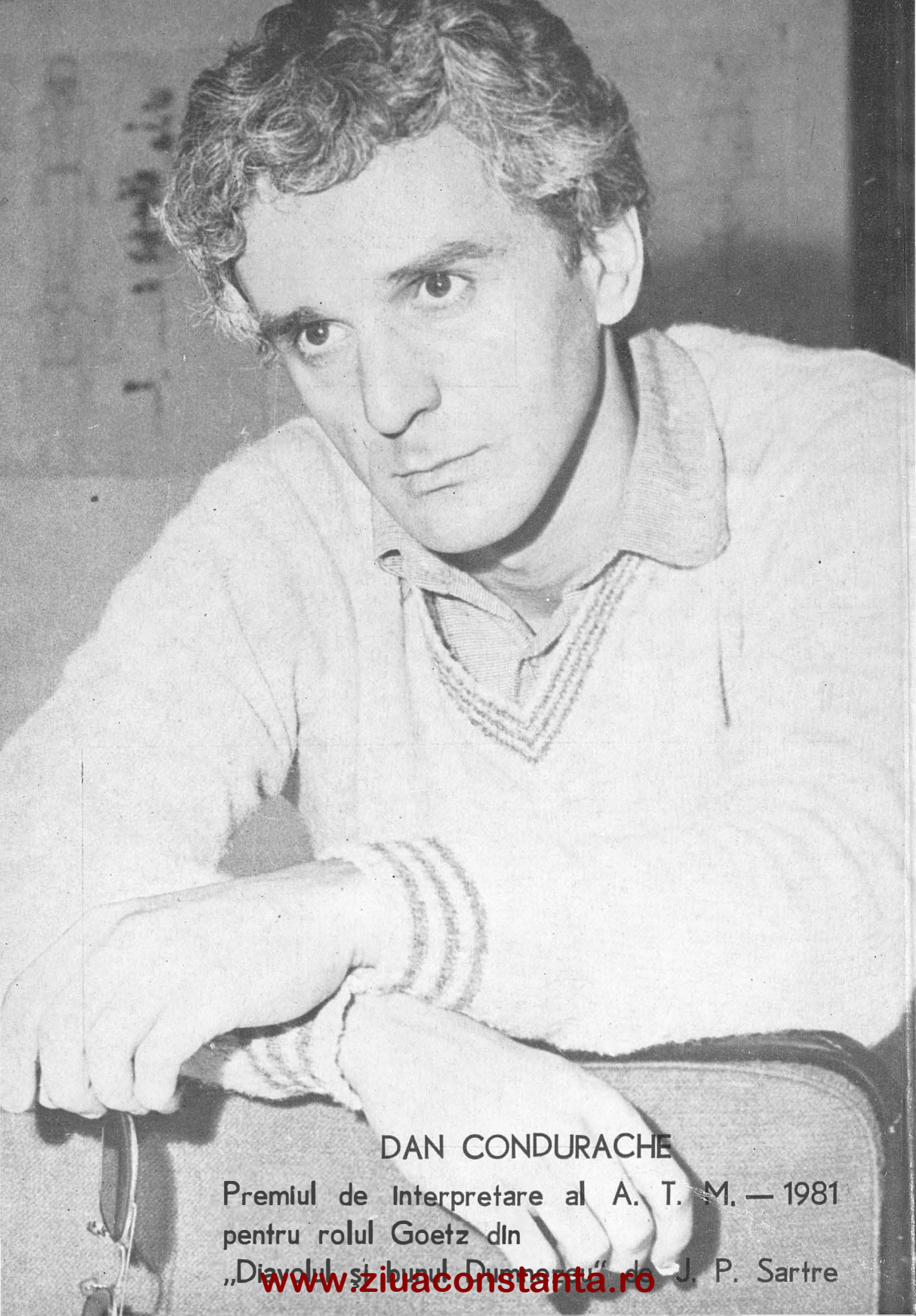
organizează în luna iulie a.c.

CONCURS

pentru ocuparea posturilor libere
de actrițe, actori, balerini,
balerine (balerinii-balerinele, pînă
la vîrsta de 25 de ani), precum și
instrumentiști partida suflători —
secția ritmică și asistent regie
artistică.

Relații privind condițiile de studii
și stagiul, precum și data concursului,
se pot obține la telefonul
14.24.98, Biroul plan-retribuire.





DAN CONDURACHE

Premiul de Interpretare al A. T. M. — 1981
pentru rolul Goetz din

„Diavolul și bunul Dumnezeu” de J. P. Sartre

www.ziuaconstanta.ro