

# TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

CONGRESUL EDUCAȚIEI POLITICE  
ȘI CULTURII SOCIALISTE —  
RODNIC ÎNDREPTAR AL CREAȚIEI



**DRAMA ISTORICĂ :**  
**DOCUMENT SAU**  
**FICȚIUNE ?**

*O SPECTACULOASĂ*  
*ÎNTOARCERE LA RE-*  
*ALISM ■ DESTINUL*  
*AVANGARDEI*

**TOMA CARAGIU**  
văzut de  
**ION MICLEA**

## MERIDIANE

- Spectacole la Moscova și Erevan
- Un interviu cu TREVOR GRIFFITHS

*„Rezervația de pelicani“*

dramă în trei acte de DUMITRU RADU POPESCU

*La închiderea*  
*ediției...*

Revistă lunară editată de  
Consiliul Culturii și Educației  
Socialiste și de  
Uniunea Scriitorilor din  
Republica Socialistă Româ-  
nia

Redactor-șef

RADU POPESCU

Redactori-șefi adjuncți

FLORIN TORNEA

THEODOR MĂNESCU

Foto : Ileana Muncaciu

REDACȚIA ȘI ADMINI-  
STRATIA  
Str. Constantin Mille  
nr. 5—7  
Tel. : 14.35.58

COPERTA I

Scenă din spectacolul  
„Politica“ de Theodor  
Mănescu la Teatrul Foarte  
Mic



I. P. Informația  
e. 2361

Lei 12

APELUL POPORULUI ROMÂN adresat Sesiunii  
speciale a Organizației Națiunilor Unite con-  
sacrate dezarmării . . . . . p. 1  
\* \* \* Cum învățăm . . . . . p. 3

CONGRESUL EDUCAȚIEI POLITICE ȘI CULTURII  
SOCIALISTE — NOU ȘI RODNIC ÎNDREPTAR  
AL CREAȚIEI CULTURALE

articole de DUMITRU SOLOMON, CONSTANTIN  
POTÎNGĂ, GÁLFALVY ZSÓLT, STELIAN  
PREDA . . . . . p. 8

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

ȘTEFAN CAZIMIR : „Zidarul“ de Dan Tărchilă . p. 16

★

Note : p. 18, 20, 46, 85

MAGDALENA BOIANGIU : Zilele teatrului studen-  
țesc, Iași . . . . . p. 19  
Telex „Teatrul“ . . . . . p. 24, 44, 45

IDEI LA RAMPĂ

HENRI WALD : Artă și adevăr (I) . . . . . p. 21

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : La nuntă . . . . . p. 25

CRONICA DRAMATICĂ — semnează : MAGDALENA  
BOIANGIU, SANDA DIACONESCU, ALICE  
GEORGESCU, MIRA IOSIF, DINU KIVU, VIR-  
GIL MUNTEANU, CONSTANTIN RADU  
MARIA, MARIUS ROBESCU, PAUL TUTUNGIU p. 26

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Aimée Iacobescu, Nicolae Iliescu p. 44

★

MIHAI GÎRNIȚĂ : Civilizație . . . . . p. 46

FLORIN TORNEA : Marginalii la Goethe (4) . . . . . p. 47

TOMA CARAGIU văzut de ION MICLEA . . . . . p. 52

REPERE ÎN DINAMICA IDEILOR TEATRALE

articole de GEORGE CHIRIȚĂ și ALEXANDRU  
MARTIN . . . . . p. 54

„REZERVAȚIA DE PELICANI“  
dramă în trei acte de  
DUMITRU RADU POPESCU . . . . . p. 60

TEATRUL LA TELEVIZIUNE, TEATRUL RADIO-  
FONIC — semnează : CONSTANTIN RADU-  
MARIA, CRISTINA DUMITRESCU . . . . . p. 84

IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între docu-  
ment și ficțiune*. Despot-vodă . . . . . p. 86

MIRCEA CORNIȘTEANU : Spectacole la Moscova și  
Erevan . . . . . p. 88

PAUL TUTUNGIU : O convorbire cu TREVOR  
GRIFFITHS . . . . . p. 90

ÎN MEMORIAM : N. Neamtzu-Ottonel . . . . . p. 95

Premiu acordat revistei „Teatrul“ la Trienala de  
la Novy Sad . . . . . p. 96

# APELUL POPORULUI ROMÂN

adresat sesiunii speciale a  
Organizației Națiunilor Unite  
consacrate dezarmării

*Pentru dezarmare,  
pentru o Europă fără arme nucleare,  
pentru o lume a păcii!*

Ingrijorați de intensificarea cursei înarmărilor, care creează o mare primejdie pentru pacea și însăși existența popoarelor, în fața pericolului crescând la adresa păcii și securității, noi, cetățenii Republicii Socialiste România, întreaga noastră națiune adresează — în aceste împrejurări internaționale deosebit de grave — Apelul lor solemn către sesiunea specială a Organizației Națiunilor Unite consacrată dezarmării de a adopta măsuri concrete care să determine trecerea la dezarmare, în primul rînd la dezarmare nucleară, la reducerea cheltuielilor militare, pentru ca uriașele resurse materiale și umane, eliberate prin oprirea și diminuarea cursei înarmărilor, să fie puse în slujba progresului și bunăstării, lichidării subdezvoltării economice.

Ca și celelalte popoare europene, poporul român cere în mod ferm oprirea amplasării și dezvoltării de noi rachete nucleare cu rază medie, retragera și distrugerea rachetelor exi-

stente, eliminarea totală a armamentului nuclear de pe continent.

Astăzi, în fața întregii omeniri se pune problema de a alege între calea războiului sau cea a păcii. Nimic nu poate justifica politica de înarmare și de război.

Organizația Națiunilor Unite, conducătorii tuturor statelor și guvernelor — ai căror reprezentanți sînt reuniți în cadrul acestei sesiuni speciale — poartă o înaltă răspundere în fața popoarelor, a viitorului civilizației umane, pentru eliberarea lumii de povara înarmărilor, de spectrul înspăimîntător al unui război nuclear, pentru a opri cursa spre dezastru, pentru salvarea și consolidarea păcii.

În numele existenței oamenilor, al viitorului umanității, ne adresăm Organizației Națiunilor Unite, tuturor statelor și popoarelor cu chemarea de a trece peste orice considerente și obstacole și de a hotărî oprirea cursei înarmărilor, trecerea la înfăptuirea dezarmării, și în primul rînd, a dezarmării nucleare !

Pină nu au căzut primele bombe nucleare, să trecem la dezarmare ! Cînd vor începe să cadă bombe, va fi prea tîrziu !

Poporul român, alături de toate popoarele lumii, cere să se acționeze cît mai grabnic acum, pină cînd nu este prea tîrziu, pentru a se asigura dreptul fundamental al oamenilor — dreptul la pace, la viață, la libertate !

Cerem cu toată hotărîrea ca glasul popoarelor să fie auzit, ca voința lor de a trăi în pace să fie respectată !

## *CETĂȚENI AI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA!*

Cu conștiința înaltei datorii față de prezentul și viitorul patriei, față de destinele întregii omeniri, semnați Apelul poporului român pentru dezarmare, pace, pentru o Europă fără arme nucleare, pentru o lume a păcii !

Faceți să răsune tot mai puternic în lume voința fiicelor și fiilor milenarului pămînt al patriei de a se face totul pentru oprirea cursei înarmărilor, pentru realizarea dezarmării și, în primul rînd, a dezarmării nucleare !

„Creația literar-artistică  
din patria noastră  
trebuie să fie originală,  
patriotică și umanistă“.

NICOLAE CEAUȘESCU

Din Expunerea la  
Plenara lărgită a  
Comitetului Central al  
Partidului Comunist Român  
1 iunie 1982

# Cum învățăm...

Viața partidului și a țării întregi, inimile și cugetele noastre, ale tuturor celor ce trăim și trudim în România și pentru România, sînt dominate de un eveniment de o însemnătate extraordinară: la începutul lui iunie, a avut loc plenara lărgită a Comitetului Central al partidului, în cadrul căreia secretarul general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a rostit o amplă, istorică Expunere privind stadiul și perspectivele edificării socialiste, problemele teoretice, ideologice, activitatea politică și cultural-educativă a partidului și a poporului. Expunerea confirmă încă o dată, cu strălucire, că, în persoana tovarășului Nicolae Ceaușescu, partidul și poporul nostru au un conducător care întruchipează desăvîrșit virtuțile de gîndire, simțire și acțiune patriotică, revoluționară și umanistă, proprii poporului român, un conducător care este cu adevărat „suflet din sufletul neamului“, situîndu-se cu o fermitate de neclintit în avangarda progresului social, cu o luciditate și o clarviziune nicidecum dezmințite, cu adevărat cel mai de seamă gînditor politic al acestui popor.

Aceasta este o împrejurare cu atît mai fericită, cu cît, în lume, bîntuie vîntul tot mai aspru al reacțiunii, chiar al instigărilor retrograde, contrarevoluționare, antisocialiste, după cum se fac simțite și tendințe de conservatorism și de stagnare, în gîndirea și în practica socială. A avea, în aceste condiții, în fruntea partidului nostru comunist, un conducător al cărui spirit și a cărui acțiune sînt cu adevărat progresiste, novatoare, revoluționare, înseamnă — și trebuie s-o spunem, cu toată modestia românească binecunoscută — că însuși progresul, însuși revoluția au în partidul comuniștilor români, în tovarășul Nicolae Ceaușescu, o șansă istorică.

Încă de cînd a prezentat, la Congresul al XI-lea, carta fundamentală a socialismului științific în România, Programul partidului de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism, tovarășul Nicolae Ceaușescu a atras atenția că acest program, ca dealtfel oricare alt document al partidului, oricît de important, nu este, nu poate fi un moment de încheiere, de „definitivare“ a dezvoltării teoriei revoluționare; dimpotrivă, socialismul științific, aplicarea creatoare și îmbogățirea acestuia potrivit condițiilor concrete, real-istorice, ale țării noastre, ca și acelora ale lumii contemporane, nu poate fi decît un proces continuu, însăși dinamica realității impunînd imperios confruntarea



că stăpînii acestui pămînt sînt aceia care, de-a lungul secolelor, de-a lungul a peste două milenii, au muncit aici, au dezvoltat forțele de producție, de la uneltele și de la activitatea economică ale antichității pînă la modernă industrie socialistă, au practicat agricultura, păstoritul, mineritul, comerțul, au răspuns exigențelor primei revoluții industriale, ca și aceleora, contemporane, ale revoluției industriale, agrare și culturale socialiste; alături de poporul român, au muncit și muncesc aici și naționalitățile conlocuitoare, alcătuiind astfel, împreună, marea familie unită a României socialiste.

Prin definiție, dealtfel, dreptul la proprietate este „discriminatoriu“, restrîngător, corespunzînd valorii muncii investite în respectiva posesiune. Proprietatea națională și moștenită a oricărui popor este numai a lui și nu poate fi revendicată de alte popoare, de alte state, decît în „temeiul“ neadevărului, nedreptății, al imoralității în politică, în relațiile internaționale; proprietatea socialistă, proprietatea obștească provenită din muncă nu poate fi decît a celor ce muncesc, a celor ce au produs și produc această proprietate, deci a tuturor cetățenilor țării (evident, a acelor care nu sînt paraziți sau hoți), a familiilor lor, a copiilor lor, a urmașilor urmașilor lor, iar această proprietate va rămîne a acestora, în măsura în care și ei, la rîndul lor, vor munci cu și mai multă sîrguință, cu mai multă pricepere decît predecesorii lor, o vor dezvolta, o vor îmbogăți continuu. Dar, și în măsura în care vom ști și în care vor ști să o apere. De aici, relația cu problematica educării prin muncă și pentru muncă, cu aceea a educării patriotice prin muncă, deoarece doar munca este temelia adevăratului patriotism, apare mai mult decît evidentă.

În aspirația fundamentală a literaturii și artelor, care nu poartă alt nume decît pe acela de **realism**, scriitorii și artiștii primesc un imens ajutor prin opera teoretică a tovarășului Nicolae Ceaușescu.

În acest context, de pildă, teza absolut novatoare și absolut conformă cu realitatea, aceea că proprietatea socialistă nu poate fi și nu e a statului, ci a celor ce muncesc, a celor ce o produc, a întregului popor, are o uriașă importanță și pentru literatură.

Adevărul este că, la noi, muncitorul este producător, beneficiar și proprietar, coproprietar socialist. Numai că, în sistemul juridic și economic al „proprietății socialiste de stat“, muncitorul primește semnale materiale, recepționabile prin simțuri, de o anumită periodicitate și intensitate, care îl conving, indubitabil, că el e producător, că e beneficiar al muncii sale și proprietar al bunurilor sale personale, dar nu primește suficiente semnale, de același tip, care să-l convingă, la fel de indubitabil, că e coproprietar al proprietății socialiste. Aceasta nu e numai o problemă de semiotică a economiei politice, ci de structură a întregului sistem economic socialist. Partidul, la inițiativa tovarășului Nicolae Ceaușescu, a dezvoltat amplu formele organizatorice ale democrației muncitorești, ale dreptului la decizie al muncitorilor, ale participării muncitorilor la conducere, la toate nivelurile. Expunerea din 1 iunie conține o dezvoltare epocală a teoriei marxiste a proprietății sociale, respingînd, implicit, orice tentativă a ideologiei străine, dușmănoase, de a prezenta proprietatea socialistă drept o „variantă“ a „capitalismului monopolist de stat“, îl așază, în mijloc, pe muncitor în propria lui condiție fundamentală, aceea de coproprietar al proprietății obștești, al avuției naționale, extinde calitatea de coproprietar a muncitorului de la dreptul de decizie la dreptul de posesiune nemijlocită. Acest mod de abordare a problemei proprietății sociale va intensifica consecințele pozitive ale mecanismelor autoconducerii, autogestiuunii, va consolida raporturile pozitive dintre centralism și democrație, dintre planificare și legea valorii, dintre plan și piață, va duce la noi clarificări în problematica schimbului de activități, va avea, de asemenea, consecințe extrem de pozitive în psihologia muncii.

Soluționarea principală, de către tovarășul Nicolae Ceaușescu, a complexelor probleme ale proprietății sociale se află în strînsă relație cu problemele și soluțiile raporturilor dintre partid și stat. Aceasta nu presupune minimalizarea rolului statului, ci, dimpotrivă, consolidarea atribuțiilor specifice statului, ca instrument de control și gospodărire exigentă și eficientă a macocosmosului economiei naționale. Totodată, însă, aceasta presupune creșterea continuă a rolului puternicului și gloriosului nostru partid, care, în viziunea conducătorului lui, ca și în practica de zi cu zi, își exercită acest rol de conducător politic nu din afara, ci dinăuntrul societății, nu numai în numele, ci împreună cu clasa muncitoare, clasa conducătoare a societății românești, cu toți cei ce muncesc, proprietarii de fapt și de drept ai întregii avuții naționale, îndeplinindu-și astfel misiunea istorică. Odată cu precizarea, în acești termeni, a rolului de conducător politic al întregii națiuni, pe care partidul îl îndeplinește cu cinste, în Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu apare în toată evidența, adevărul că istoria partidului și istoria națiunii fac un singur

tot, că nu există decît o singură istorie, aceea a poporului român, că istoria partidului este parte integrantă a istoriei poporului român, deoarece lupta sa eroică a corespuns și corespunde, în cel mai înalt grad, intereselor vitale ale națiunii; de un secol încoace, lupta partidului clasei muncitoare, a partidului socialist, și apoi a partidului comunist, face corp comun cu istoria României moderne și contemporane. Lupta partidului și lupta poporului sînt, în ultimul secol, îngemănate sub același drapel, drapelul suprem al patriei, al națiunii, Tricolorul. Și este absolut firesc ca partidul dreptății sociale și al libertății naționale, partidul muncitorilor care au aspirat să fie și au devenit proprietarii proprietății obștești, ai avuției naționale, să se fi intrupat din însuși solul național al poporului român, a cărui istorie „este istoria dezvoltării forțelor de producție și a relațiilor sociale, istoria luptelor de clasă, a luptelor împotriva asupririi și dominației străine, pentru eliberare națională și dezvoltare de sine stătătoare, istoria înfruntării între vechi și nou”. Căci socialismul, spunea încă Dobrogeanu-Gherea, nu este „o plantă exotică, o plantă de import” în România. În legătură cu aceasta, concluziile pe care le formulează tovarășul Nicolae Ceaușescu, în spiritul Programului partidului, privind falsitatea „teoriei existenței, într-o anumită perioadă, a unui vid în spațiul carpatodunărean”, adevărul că „românii au ținut piept altor cuceritori”, „au realizat primul stat centralizat al românilor din Țara Românească, Moldova și Transilvania”, că „ei nu au venit din altă parte, nu au căzut din cer, ei au trăit și s-au născut aici, pe acest pămînt și l-au apărat cu singele lor”, aceste concluzii sînt de o importanță capitală nu numai pentru știința istoriei, ci reprezintă fundamentul întregii noastre activități ideologice, deci și al dezvoltării în continuare a literaturii și artelor, care trebuie să fie de inspirație patriotică, revoluționară, democratică, umanistă.

Ceea ce caracterizează, în esență, Expunerea, este deplină unitate dintre idei și fapte, dintre teorie și realitate. În acest sens, magistrala analiză a problematicii contradicțiilor în societatea socialistă are o imensă însemnătate și pentru literatură, pentru literatura română îndeosebi, a cărei vocație socială este probată de întreaga ei dezvoltare, și mai cu seamă pentru dramaturgie, pentru dramaturgia română, ai cărei „patroni” spirituali sînt marii scriitori realiști Alecsandri și Caragiale; pentru dramaturgie, deoarece drama și conflictul dramatic sînt însăși natura acestei arte, mult timp înăbușită de teoria de import a așa-zisei „lupte dintre bine și mai bine”, deoarece cei ce se ocupă de teoria și practica dramaturgiei se preocupă, implicit, prin însăși definiția acestei preocupări, de practica și teoria contradicțiilor. Adică, de lupta dintre vechi și nou, care, și în socialism, este determinanta dezvoltării sociale, și care nu se rezumă la deosebirea de idei, de opinii — cu toate că și acestea au importanța lor, deoarece importante sînt și raporturile dintre diferite concepții asupra socialismului, asupra lumii contemporane — ci este o luptă reală, obiectivă, inclusiv o luptă cu adversarii reali ai socialismului. Modul în care tovarășul Nicolae Ceaușescu a abordat și a soluționat, în întreaga sa operă teoretică și în întreaga sa activitate revoluționară în fruntea partidului și a statului, problematica luptei dintre nou și vechi, în interiorul societății noastre socialiste, ca și în domeniul raporturilor dintre noi și lumea contemporană, este, fără nici o îndoială, expresia unei excepțional de profunde gândiri filosofice — și înțelegem aici, prin filosofie, tocmai esența gândirii de acest tip, și anume filosofia „praxis”-ului, nu numai interpretarea lumii, ci, în primul rînd, transformarea lumii.

Expunerea este străbătută de un înalt spirit al moralității în politică, fie că e vorba de istoria poporului român, fie că e vorba de modul în care însuși partidul trebuie să se înnoiască continuu, spre a-și îndeplini în continuare, cu cinste, misiunea istorică, fie că e vorba, concret, de calitățile morale ale comunistilor, ale activiștilor de partid și de stat, care nu au și nu pot să aibă decît privilegiul de a servi poporul, acolo unde e mai greu, acolo unde e nevoie de mai mult devotament și de mai multă pricepere.

Adevărul, spiritul novator și înalta moralitate caracterizează și acele capitole ale Expunerii consacrate situației internaționale, relațiilor dintre națiuni, state și partide, în lumea contemporană. Expunerea dezvoltă aprecierile conducătorului partidului nostru privind înrăutățirea situației internaționale, agravarea pericolului de război, ca urmare a intensificării politicii anarconice a blocurilor militare, a cursei fără precedent a înarmărilor, a intensificării luptei pentru împărțirea și consolidarea zonelor de influență. Ceea ce nu îndeamnă, însă, la resemnare, la pasivitate, la fatalism, ci, dimpotrivă, la intensificarea luptei poporului nostru, a tuturor popoarelor, pentru reluarea cursului spre destindere, pentru încetarea cursei înarmărilor și reducerea armamentelor către cel mai scăzut nivel posibil, pentru pace. În Expunere se arată că echilibrul statornicit la finele celui de-al doilea război mondial nu mai corespunde situației actuale, că în prezent se desfășoară lupta pentru crearea unui nou echilibru în lume, care să asigure drepturile egale ale tuturor națiunilor, indiferent de orînduire socială, de mărime, de putere econo-



mică și militară, să asigure o nouă ordine economică și politică internațională, corespunzătoare cursului firesc al emancipării sociale și naționale a tuturor popoarelor.

Magistrale sînt. în Expunere, analizele privind : caracterul unitar al economiei mondiale ; caracterul eronat al opiniilor potrivit cărora economiile socialiste și acelea capitaliste nu s-ar intercondiționa ; problematica „socialismului real“, în legătură cu care tovarășul Nicolae Ceaușescu afirmă din nou că nu există un unic model de socialism, că noi nu dorim, dealtfel, să impunem rîmănuii experiența socialismului românesc drept model, că drumul spre socialism al popoarelor, drum ireversibil, cunoaște și va cunoaște o multitudine de opțiuni socialiste, de diferite tipuri ; și în acest domeniu, examinarea raporturilor dintre particular și general, dintre legitățile generale și condițiile concrete, real istorice, dintre național și universal, ne apare de o excepțională profunzime, de o subtilitate dialectică unică.

Dacă apar, și au apărut, unele dificultăți în opera de edificare a noii orînduirii, în unele țări socialiste, acestea nu au drept cauză faptul că ar exista prea mult socialism. Dimpotrivă, erorile, abaterile de la socialism, încălcarea fie a legităților generale, fie a datelor realității concret-istorice, precum și presiunea activităților antisocialiste, regizate de reacțiunea externă, ca și efectele crizei economice mondiale, asemenea împrejurări explică faptul că socialismul încă nu-și impune pe deplin nobilele sale idealuri.

În acest context, de o importanță deosebită este faptul că expunerea continuă și ridică pe o treaptă superioară spiritul novator, revoluționar, al istoricului Congres al IX-lea, Congres care a descătușat energiile creatoare ale națiunii, a deschis o epocă nouă în edificarea României contemporane, epoca democrației socialiste, a afirmării plene a personalității umane, a afirmării fără preget a dreptului poporului nostru, ca și al tuturor popoarelor, la independență și suveranitate.

Este de prevăzut că această istorică Expunere, ca și, dealtfel, întreaga operă teoretică a tovarășului Nicolae Ceaușescu, va fi obiectul de studiu al multor oameni politici, filosofi, sociologi ; cu certitudine, va fi studiată temeinic de către toți membrii partidului nostru, de către toți muncitorii, țărani, intelectuali, indiferent de naționalitate, ca un îndreptar extrem de prețios în munca practică a fiecărui colectiv, a fiecărui om al muncii, pentru edificarea noii societăți în România, societate adevărului, a dreptății sociale, a frăției și egalității, o societate a oamenilor pentru oameni, a libertății, independenței și suveranității patriei.

Studiul operei teoretice a tovarășului Nicolae Ceaușescu este o necesitate obiectivă, cu atît mai mult cu cît există, după cum s-a apreciat, o anumită rămî-nere în urmă a conștiinței sociale și individuale, în raport cu dezvoltarea bazei materiale a societății, a forțelor de producție, în raport cu transformările mereu mai accelerate, ce caracterizează societatea noastră socialistă, cît și ansamblul relațiilor internaționale. Or, fără înțelegerea exactă, cuprinzătoare a totalității acestor probleme, a naturii fiecăreia dintre ele, a relațiilor dintre ele, nu există nici posibilitatea formării unei perspective juste, corespunzătoare necesităților viitorului, care, după cum scria recent un cunoscut publicist, se apropie vertiginos de noi. Cu alte cuvinte, ocupîndu-se de trecutul omenirii, de istoria patriei, de stadiul actual al edificării socialismului în România, de problemele restructurării economiei, relațiilor sociale, de acelea ale activității ideologice, politice, cultural-educative, de problematica și perspectivele situației internaționale, Expunerea este, în fond, o cutezătoare privire, larg cuprinzătoare și departe văzătoare, spre viitor.

Așadar, cum învățăm...

Cum învățăm din propria noastră cunoaștere a realității, în lumina operei teoretice a tovarășului Nicolae Ceaușescu ; cum studiem (individual, dar și în formele de învățămînt ideologic, din toate uniunile de creație, din toate instituțiile de spectacole, de artă și cultură), cum înțelegem, cum ne însușim, cum aplicăm în practică gîndirea profund creatoare a tovarășului Nicolae Ceaușescu ? De răspunsul practic la aceste întrebări depinde, într-o mare măsură, modul în care noi, literații și artiștii, vom dovedi, prin fapte de literatură și artă, adinc convingătoare, că sîntem soldați credincioși ai partidului, ai patriei, deci ai adevărului, uniți cu întregul popor sub Tricolor.



# CONGRESUL EDUCAȚIEI POLITICE NOU ȘI RODNIC ÎNDREPTAR

---

## *Starea și dinamica dramaturgiei*

S tarea unei dramaturgii este, vrem — nu vrem, starea dramaturgiei *jucate*. Nu volumele de teatru (puține), nu piesele publicate (sistematic) în revista „Teatrul” sau (accidental) în alte reviste, nu piesele citite în cenacluri dau imaginea reală a dramaturgiei noastre într-un stadiu sau altul, literatura dramatică fiind, prin destinația ei, o literatură de mare tiraj (tiraj spectacular), în timp ce tirajul volumelor de teatru sau al publicațiilor care tipăresc piese este cum îl știm. Numai întâlnirea cu scena, confruntarea cu publicul de teatru, verificarea prin spectacol poate măsura gradul de dezvoltare a dramaturgiei. Ultimii ani (situându-i între bornele celor două congrese ale educației politice și culturii socialiste) au înregistrat intrarea dramaturgiei contemporane în rolurile și drepturile ei, oferind posibilitatea evaluării. Chiar dacă nu există o coincidență perfectă între fondul de literatură dramatică scrisă și fondul de literatură dramatică jucată, chiar dacă există încă piese de bună calitate care n-au pătruns în spațiul de lumină al scenei, chiar dacă unele dintre piesele reprezentate acum au fost scrise cu mulți ani în urmă, darea de seamă a teatrelor, asupra dramaturgiei de azi, este pozitivă și tonică. Da, avem o dramaturgie de valoare incontestabilă, care nu mai poate fi remorcată (cu jenă) la carul triumfal al literaturii, care nu mai poate fi ignorată sau compătimită și care, nici prin vîrfurile și nici prin media ei, nu poate fi considerată mai prejos de proză, de poezie sau de dramaturgia

altor țări. Nu sînt dintre cei care, pentru a riposta unor exagerări răuvoitoare sau incompetente, proclamau cu ilară emfază superioritatea (etică!) a dramaturgiei în raport cu celelalte genuri, asta încă de pe vremea cînd dramaturgia (cu unele excepții) abia își căuta sensurile și modalitățile de expresie. Dar, în momentul de față, am credința că se poate vorbi de un front dramaturgic puternic, de o creație dramatică la nivelul prozei sau poeziei.

În ultimele stagiuni a fost jucată și rejucată, pe multe scene ale țării, în spectacole foarte bune, unele excepționale, întreaga dramaturgie a lui Teodor Mazilu, acest mare și original scriitor, descoperitor de lumi, așa cum numai Caragiale mai fusese. *Proștii sub clar de lună*, *Somnoroasa aventură*, *Acești nebuni fășarnici*, *O sărbătoare princiară*, *Mobilă și durere* prilejuiesc în continuare momente remarcabile de teatru acid, vehement, la granița fantasticului. Tot în proximitatea fantasticului, acolo unde poezia intersectează realismul straniu, absurdul și tragedia, se situează literatura dramatică a lui D. R. Popescu, a cărui piesă recentă, *Mormîntul călărețului avar*, a fost eveniment în toate cele trei versiuni scenice (la Brașov, la Timișoara, la „Bulandra”). Metafora filosofică a lui Marin Sorescu a atins o înaltă cotă de teatralitate în câteva spectacole notabile cu *A treia țepă*, *Matca*, *Există nervi*, *Casa-evantai*, *Iona*, după *Răceala* și după succesele obținute pe scene din străinătate. Expresivitatea cu totul aparte a lui Romulus Guga a găsit, la

# ȘI AL CULTURII SOCIALISTE — PENTRU CREAȚIA CULTURALĂ

Teatrul Mic, în spectacolul cu *Evul mediu întâmplător*, o interpretare de forță și rafinament. Comediile incisive ale lui Tudor Popescu fac săli pline în multe teatre din țară, *Hardughia* lui Mircea Radu Iacoban s-a lansat frumos la Teatrul Național din Iași, *Miriiala* lui Paul Cornel Chitic se joacă la Teatrul Mic, dovedind viabilitatea piesei politice-agitatorice. De reținut că aceste ultime stagioni au pus mai mult în valoare creațiile generației mai vechi de dramaturgi. Comediile lui Baranga capătă noi înfățișări scenice, lui Horia Lovinescu i se reprezintă în câteva teatre cea mai profundă, cred, piesă a sa, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. Paul Everac se află într-o formă foarte bună, verificată și în spectacolele cu *A cincea lebedă*, *Cartea lui Ioviță*, *Ordinatorul*.

Această bună stare a dramaturgiei se explică și prin buna stare a climatului artistic general, și prin buna stare a artei spectacolului. Se explică și se potențează.

Pericolul este de a înțelege acest grad de *satisfacție* artistică ca pe un grad de *saturație* artistică, dincolo de care se pot deschide larg porțile (și așa deschise încă generos) literaturii lesnicioase, făcăturilor sumare, prostului-gust, creatoare, poate, de clientelă, dar nu de valori autentice. Știindu-se că spectacolele de teatru foarte bune fac serii lungi și săli pline, nu este nevoie să fie folosită ideea de autofinanțare ca pretext pentru recesiunea exigenței artistice. O piesă de Mazilu, D. R. Popescu, Sorescu, Everac sau Lovinescu poate aduce într-o sală de teatru tot ațiția spectatori cât și o comedioară evasianonimă și vulgară, spectatori, în orice caz, de o calitate mai bună.

La Congresul culturii și educației s-a discutat amplu și profund asupra carac-

terului revoluționar al artei, implicit al artei teatrale. Discuție necesară și importantă pentru destinul creației artistice contemporane din țara noastră. Această discuție definește în termeni clari conceptul de artă revoluționară, concept care, pentru unii, prezintă încă zone obscure, confuze sau cel puțin discutabile. Persistă, în sistemul de noțiuni al unor contemporani ai noștri, ideea că a fi revoluționar în artă înseamnă a fi, nici mai mult nici mai puțin, conformist, conservator, adaptabil. Adică, exact pe dos. Când în Programul partidului se vorbește de *cutezanță* ca de o însușire obligatorie a comunistului, înțeleg că termenul se referă și la spiritul revoluționar. Spirit revoluționar mortificat, lălu, lipsit de curajul de a privi mai departe și mai sus, acomodat, inert, mulțumit, obez, blazat este un nonsens. O artă revoluționară satisfăcută, moțând leneș pe pozițiile cucerite de alții, ambuscată, toropită de eforturile trecute, încilcită în poncife și sufocată de lozinci vechi, mi se pare de neconceput. Curajul, cutezanța de a fi mereu nemulțumit de stare, dorința de a te elibera de clișee, voința de înnoire, consensul cu viitorul și nu complicitatea comodă cu trecutul, refuzul conformismului sînt, cred, caracteristici ale artei revoluționare și, într-un sens mai larg, ale valorii artistice înseși. Arta teatrală, care se naște și se hrănește din dialectică, din conflict, nu se poate măsura cu aspirațiile omului contemporan, dacă rămîne cantonată în tipare desuete, dacă pastîșează sau ilustrează realitatea și nu năzuiește s-o transforme. Molière, Gogol, Cehov au făcut un teatru revoluționar, și e trist să constăți că unii dintre confrății noștri nu-și asumă nici măcar obiectivele critice ale acestor înaintași, orizontul lor ideologic, vizio-

narismul lor, aria lor umanistă (despre calitatea scrisului nu discut). Copiind melodrama burgheză, teatrul de boulevard, comedia agreabilă a „anilor nebuni” de după primul război mondial, copiem o artă postrevoluționară, oboșită, acomodată liniștii burgheze, conservatoare. Chiar și tehnica dramatică este uneori aceea a anilor douăzeci. Nu e plăcut să observi că adeseori spiritul revoluționar, înnoirile artistice, semnele viitorului vin de la scriitori apuseni, când normal ar fi fost să se nască aici, în climatul nostru deschis înnoirilor. Teatrul revoluționar are toate rațiunile să se producă aici, cu atât mai mult cu cât azi dispunem de forțe scriitoricești remarcabile și de o artă a spectacolului extraordinară. Fără curaj, fără, chiar, puțină nebulie nu se poate trece de propriile margini.

Sîntem convinși că dezbaterile cu privire la artă vor încuraja și în teatru spiritul revoluționar pe care ni-l dorim.

Plenara lărgită a Comitetului Central a pus încă o dată, în lumină, prin cuvîntul secretarului general al partidului, relația dialectică dintre spiritul revoluționar și originalitatea artistică, dintre specificul național și universalitate: „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”.

**Dumitru SOLOMON**

## *Contribuții la îmbogățirea vieții spirituale a țării*

**S**criu aceste însemnări sub impresia profundă pe care mi-a produs-o excepționala Expunere a secretarului general al partidului, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie. Împreună cu toți membrii partidului nostru, cu toți oamenii muncii din țara noastră, consider că această Expunere încununează opera teoretică a marelui gânditor revoluționar, care conduce cu clarviziune și înțelepciune destinele partidului și ale patriei noastre, dezvoltă Programul partidului, Programul ideologic, în spiritul Congresului al IX-lea, cu noi teze și orientări, de o profundă originalitate, de o inestimabilă valoare, îmbogățind, astfel, însuși tezaurul universal al socialismului științific.

În însemnările care urmează, solicitate de revista „Teatrul”, doresc să mă refer la un domeniu care ocupă un loc important în procesul educațional, și anume la activitatea teatrală profesionistă și de amatori, care s-a dezvoltat în județul Timiș ca un factor de o tot mai amplă putere de influențare culturală, politică.

Examinînd retrospectiv bogata activitate teatrală timișoreană, putem aprecia,

acum, în lumina celui de-al doilea Congres al educației politice și culturii socialiste, că principalele orientări trasate artei scenice românești la Congresul din iunie 1976 au fost îndeplinite, cu înaltă răspundere și cu talent, de oamenii de teatru din județul Timiș.

Educarea politică și morală, dezvoltarea dragostei față de patria socialistă și față de partidul nostru comunist; consolidarea și adîncirea sentimentelor de frăție între oamenii muncii români, germani, maghiari, sirbi și de alte naționalități, care conviețuiesc de veacuri pe meleagurile bănățene; dezvoltarea convingerilor materialist-științifice și combaterea concepțiilor obscurantiste, mistico-religioase; dezvoltarea gândirii estetice a maselor, a dragostei acestora pentru frumos, ca atribute de fond ale personalității umane dezvoltate multilaterale; promovarea cu precădere a dramaturgiei românești clasice și contemporane, a creației dramatice pe teme de actualitate, scrise de autori români sau aparținînd naționalităților conlocuitoare; creșterea sferei de cuprindere a maselor în sălile de spectacole de la sediile tea-

telor, din centrele muncitorești și de la sate — iată *principalele direcții* care au călăuzit activitatea Teatrului Național, Teatrului Maghiar de Stat, Teatrului German de Stat, Teatrului liric, Teatrului de păpuși, activitatea teatrelor populare din Lugoj și Buziaș, a celor 315 formații teatrale de amatori din întreprinderile, din instituțiile și așezămintele culturale ale județului Timiș.

Fiecare dintre orientările tematice menționate ar putea fi ilustrată cu liste de piese care au constituit baza ideologică a celor 173 de premiere (dintre care 96 din dramaturgia autohtonă), montate de instituțiile teatrale profesioniste din Timișoara, în ultimele șase stagiuni.

Teatrele profesioniste din Timișoara s-au preocupat cu consecvență de cuprinderea în cât mai mare măsură a maselor în sfera lor de influență culturală. Astfel, în perioada care a trecut de la primul Congres al educației politice și culturii socialiste, colectivele artistice din oraș au prezentat 6833 de spectacole, în fața a 2.128.000 de spectatori din Timișoara, Lugoj, Buziaș, Deta, Sinicolaul Mare, Jimbolia, din comunele județului Timiș, din Reșița, Caransebeș, Alba Iulia, Arad, Deva sau din Valea Jiului.

Pentru *creșterea numărului de spectatori* se desfășoară o activitate intensă. Astfel, Teatrul Național, Teatrul maghiar, Teatrul german, Teatrul liric și Teatrul de păpuși din Timișoara, în afara spectacolelor de la sediu și din numeroasele turnee, susțin nu mai puțin de 45 de stagiuni permanente în diverse localități (printre care menționăm cinci localități muncitorești ale Văii Jiului, unde este prezent cu regularitate Teatrul maghiar).

Firește, la această deosebit de rodnică activitate se adaugă contribuția permanentă a teatrelor timișorene la făurirea unor spectacole vibrant patriotice, cu prilejul sărbătorii noastre naționale, al zilei de 1 Mai, al unor aniversări și comemorări.

Teatrele din Timișoara au inițiat numeroase acțiuni de mare interes politico-educativ și estetic. Ne-am bucurat citind, în „Contemporanul“ nr. 20/1982, Programul festivalurilor și colocviilor teatrale din țara noastră, alcătuit de Valentin Silvestru, și constatând că, probabil nu întâmplător, în fruntea listei, reputatul critic situa „Festivalul dramaturgiei românești de actualitate“, organizat, bialnal, la Timișoara, reunind spectacole cu piese a căror premieră a avut loc în ultimii doi ani.

De mare interes s-au bucurat în acești ani acțiuni ale Teatrului Național, cum au fost „Teatrul și cathedra“, sau întâlniri ale actorilor cu colective de oameni ai muncii din „întreprinderea prietenă“

(„Electrobanat“, Electrometal“, I.A.E.M., „Industria linii“, „Electrotimiș“ ș.a.) sau cu studenții din centrul universitar.

Este remarcabilă colaborarea televiziunii cu Teatrul German de Stat din Timișoara, din al cărui repertoriu a înregistrat și difuzat, în ultimele șase stagiuni, 33 de spectacole. Numeroase acțiuni inițiază, de asemenea, Teatrul Maghiar de Stat, precum și Teatrul de păpuși: recitaluri actoricești, colocvii, debateri, spectacol „Caleidoscop“, programe muzicale de divertisment ș.a.

Toate acestea sint, desigur, argumente ale eficienței activității colectivelor teatrelor din Timișoara. Principalul criteriu este însă, după opinia noastră, cel al *valorii*.

Ar fi, desigur, exagerat să spunem că tot ce s-a montat pe scenele Timișoarei se situează la loc de frunte. Colectivele teatrale se confruntă cu destule probleme și dificultăți, pe care nu e cazul să le evoc aici. Aș menționa doar un scăzut potențial regizoral la unele dintre teatre, o temporară scădere a nivelului de profesionalitate interpretativă la Teatrul german, unele dificultăți materiale. Dar nu acestea caracterizează stagiunile care au trecut de la primul Congres al educației politice și culturii socialiste, ci, dimpotrivă, succesele artistice și valoarea autentică.

O dovedesc nu numai sălile mereu pline și cronicile de teatru de atâtea ori elogioase. O confirmă și numeroasele distincții și aprecieri dobândite în cadrul Festivalului național „Cântarea României“ sau în alte diferite întreceri artistice. Iată doar câteva exemple: Premiul I pentru regie (Ioan Ieremia) și scenografie (Emilia Jivanov), precum și pentru cel mai bun spectacol, acordate, în 1981, în cadrul Festivalului național „Cântarea României“, spectacolului cu piesa *Studiul osteologic...* de D. R. Popescu: premiul I pentru spectacolul cu piesa *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu, la Festivalul dramaturgiei actuale, în 1980, ambele puse în scenă la Teatrul Național. Numeroase premii au obținut și actorii Teatrului maghiar. Astfel, premiul I în cadrul Festivalului național „Cântarea României“, ediția 1979, a fost acordat actorului Matray Lászlo; la Colocviul teatrelor naționalițărilor conlocuitoare, în 1978, premiul I pentru interpretarea unui rol masculin a fost acordat lui Szélyes Imre, premiul I pentru scenografie, lui Virgil Miloia, pentru decorul piesei *Matca* de Marin Sorescu; la Festivalul de teatru contemporan, Brașov, 1980, premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol episodice a fost acordat lui Makra Lajos, iar Diploma pentru interpretarea unui rol masculin, lui Sinka Károly; la Colocviul teatrelor na-

ționalităților conlocuitoare, în 1980, premiul pentru regie a fost conferit lui Cseresnyés Gyula, pentru spectacolul *Un leagăn pe cer* de Sütő András.

Viața teatrală a județului Timiș este îmbogățită de activitatea teatrelor populare de la Lugoj și Buziaș, ambele laureate ale Festivalului național „Cîntarea României”, precum și a celor 315 formații de amatori înscrise la faza de mase a ediției actuale a festivalului. Dintre formațiile de amatori, 37 dau spectacole în limba germană, 10, în limba maghiară, și 8, în limba sîrbă. Participarea publicului este stimulată și de o serie de manifestări de amploare cu caracter județean, printre care „Zilele teatrului de amatori” și „Zilele teatrului de păpuși” (ajunse la a patra, și, respectiv, a treia ediție), „Concursul județean al teatrului de comedie” (prima ediție), „Festivalul de teatru muncitoresc” (a treia ediție).

Teatrele populare din județ au prezentat, în perioada care a trecut de la primul Congres al educației politice și culturii socialiste, 473 de spectacole, cu peste 100.000 de spectatori, iar echipele de amatori, mai mult de 21.000 de spectacole, cu peste 1.600.000 de spectatori. La calitatea activității acestora o contribuție deosebită aduc regizori, scenografi, actori ai tuturor teatrelor profesioniste din Timișoara, prin munca neobosită de îndrumare pe care o desfășoară.

Iată, așadar, câteva dintre rezultatele cu care viața teatrală a Timișului s-a

prezentat la cel de-al doilea Congres al educației politice și culturii socialiste. Ele sînt rodul climatului de puternică emulație creatoare, instaurat, în 1976, de primul Congres.

Teatrele din județul Timiș promovează o artă care reflectă, într-o bogată paletă cromatică, trecutul nostru istoric, realitatea contemporană, succesele și bucuriile noastre, greutățile și lipsurile cu care ne mai confruntăm.

Instituțiile teatrale din acest județ, ca dealtfel cele din întreaga țară, nu prezintă viața contemporană idilic, în culori trandafirii. O astfel de prezentare, sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, „este dăunătoare pentru dezvoltarea spiritului și combativității revoluționare a omului socialist”.

Înfăptuind politica Partidului Comunist Român în domeniul culturii, oamenii de teatru din Timișoara practică o artă cu adevărat revoluționară, care reflectă în mod veridic, nedeformat, realitatea, o artă cu contribuții majore la mobilizarea maselor, pentru perfecționarea oamenilor și a societății.

O asemenea artă a îmbogățit și îmbogățește viața spirituală a celor peste 700.000 de locuitori ai județului Timiș și este o contribuție dintre cele mai valoroase la dezvoltarea gândirii politice, morale și estetice, a conștiinței socialiste a maselor.

**Constantin POTÎNGĂ**  
secretar al comitetului județean  
Timiș al P.C.R.

## *Un teatru vii și eficient*

Mărturisesc că nu-mi sînt pe plac efuziunile nemăsurate, lipsa simțului critic, lauda de sine bombastică, automulțumirea paralizantă. Totuși, sînt de părere că prezentul artei teatrale românești poate fi calificat cu îndreptățire, în ansamblul său, ca dătător de încredere. În ultimele stagioni — și la fel și în cea care se apropie de încheiere — s-au plămădit destul de multe spectacole importante, interesante, avînd ecou, deopotrivă, pe

scenele din Capitală și din provincie; nu au fost rare întreprinderile care au pus la încercare inventivitatea creatoare, acordîndu-i spații largi de desfășurare și dovedind îndrăzneală în actul de creație; a ajuns la pragul maturității o nouă generație de regizori, cu o gîndire originală, în stare să valorifice eficient limbajul artei teatrale contemporane; s-au conturat profilurile cîtorva colective teatrale — în primul rînd, din-

tre cele bucureștene; teatrul și publicul se află într-o statornică alianță; un sistem de colocvii și festivaluri diverse produce dezbateri vii și cu ecou necesar în jurul diferitelor fenomene ale vieții teatrale; și, nu în ultimul rând, dramaturgia originală și-a cucerit, datorită mesajului și expresiei artistice, locul pe care-l merită în repertoriul și în atenția publicului. Teatrul, artă vie și eficientă, cu adresă spre contemporani și avînd un caracter colectiv, își îndeplinește menirea, ca parte dinamică componentă și creativă a culturii socialiste, în sens social și estetic deopotrivă — cele două criterii fiind, dealtfel, inseparabile.

Arta teatrală contemporană românească este pătrunsă de idealurile umanismului socialist, de spiritul de răspundere care emană din ele. Acest umanism se afirmă în relația cu realitatea, în concepția axiologică, în valorificarea resurselor spirituale ale trecutului și prezentului, precum și în deschiderea ei artistică, în diversitatea și pluralitatea paletelor coloristice. Arta teatrală — cu tot ceea ce are ea mai bun — ni se adresează nouă, contemporanilor, mîlțitează laolaltă cu noi și dorește să exprime, să conștientizeze, prin modalitățile sale de expresie specifice, tot ceea ce se petrece cu noi, în noi și între noi.

Nu avem aici și acum spațiul suficient pentru a efectua o analiză a exemplorilor; totuși, aș dori să semnalez câteva aspecte semnificative. Aș dori să mă refer, de pildă, în cadrul literaturii dramatice, la piesele lui Paul Everac, care investighează fenomenele vieții sociale, surprinse în evoluția lor dialectică, cu o viziune obiectivă și limpede asupra conduitelor umane, operație îndeplinită cu patima combatantului pe tărîmul a-sanării vieții obșteti; la profundul conținut moral, incitînd la meditație, al artei lui D. R. Popescu; la avîntul purificator, pornit din cerințele eticii socialiste, al satirelor lui Tudor Popescu; la lucrările lui Horia Lovinescu, care analizează destinul istoric al omului și psihologia sa; sau, dintre succesele literaturii dramatice maghiare din România, la poemele dramatice ale lui Sütő András, exprimînd demnitatea, forța gândirii novatoare și meandrele drumului spre afirmare al acestei gândiri; la dramele lui Székely János, de o înaltă ținută literară, cu rădăcini în filozofie și etică; la comediele lui Méhes György, care transpun scenic, cu vervă și vigoare, cu profesionalism și siguranță în mînuirea uneltelor specifice scriitorului de teatru, aspecte ale vieții cotidiene.

În privința alcătuirii repertoriilor, atenția deosebită ce se acordă dramei românești clasice și actuale este întregi-

tă în mod firesc de preocuparea constantă pentru valorificarea, într-o viziune contemporană, a literaturii dramatice universale, de la Shakespeare și Molière, trecînd prin creațiile lui Büchner și Bulgakov, pînă la Beckett și Buero Vallejo.

N-am putea evalua maturitatea artei regizorale și interpretative, puterea lor de a transpune în viziuni scenice gînduri și simțiri, decît producînd o lungă înșiruire. Mă voi referi doar la câteva dintre montările revelatorii ale unor tineri regizori: *O noapte furtunoasă*, *Woyzeck* (Alexa Visarion), *Maestrul și Margareta*, *Niște țărani* (Cătălina Buzoianu), *Mormîntul călărețului avar* (Ioan Ieremia), *Epozeții invizibili* (Costin Marinescu), *Jocul vieții și al morții...*, *Karamazovii* (Dan Micu), *Tartuffe*, *Cabala bigoților* (Alexandru Tocilescu), dorînd să scot în evidență, în cazul ultimului, ideea fertilității de a cupla cele două piese, precum și înfăptuirea scenică a acestui gînd.

Evident, imaginea de ansamblu reflectă și neîmplinirile: destul de multe reprezentații cenușii, neinteresante, superficiale, înscrierea în repertoriu a unor „producții” însăilate, care ascund sărăcia de gîndire și simțire, lipsa de talent, îndărătul argumentului actualității temei, preluarea necritică a unor piese bulevardiere străine, care asigură un succes ieftin, autoexhibarea unor regizori, stagnarea unuia sau altuia dintre colectivele din provincie sau din Capitală. Nu putem omite nici faptul că mai există cel puțin cîteva lucrări interesante ale dramaturgiei originale, care așteaptă de oarecare vreme să fie reprezentate; în general, este necesar ca drumul pieselor, de la masa de lucru a scriitorului la reprezentarea scenică, să fie scurtat, întrucît acest drum este uneori barat de incompetență și de falsă prudență.

Congresul educației politice și al culturii socialiste oferă cadrul propice pentru analiza experienței acumulate de către arta noastră teatrală, precum și pentru stabilirea sarcinilor sale de viitor.

Integrat Festivalului național „Cîntarea României”, teatrul românesc îndeplinește o menire socială de mare răspundere. Eficiența sa — ca și a tuturor artelor — nu poate fi apreciată decît prin intermediul unor instrumente sensibile și specifice.

Arta este capabilă să emane energii și valori, ale căror foloase se afirmă la scara întregii societăți, în evoluția profilului spiritual și moral al colectivității umane. Valoarea *Scrisorii pierdute* nu poate fi exprimată prin baremurile tarifelor poștale.

GĂLFALVI Zsolt

# Dezideratul noii calități

**E**voluția mișcării noastre teatrale din ultimii ani poartă amprenta deciziivă a primului Congres al educației politice și al culturii socialiste, din iunie 1976, cadru democratic în care s-au dezbătut și clarificat, în spiritul unei înalte exigențe revoluționare, rosturile adânci ale artei și culturii în contextul, concret determinat istoric, al realităților României socialiste.

Reperete metodologice atunci statornice, însuflețitorul îndemn adresat de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, tuturor slujitorilor culturii și artei, de a nu precupeți nici un efort în găsirea celor mai potrivite mijloace pentru făurirea profilului spiritual al omului nou, au însemnat și pentru noi, pentru colectivul Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani, un prețios îndreptar, determinând mutații semnificative în stilul, orientarea și conținutul activității noastre.

Dezideratul unei noi calități și-a găsit expresia în inițiative ce au vizat principalele sectoare ale acestei activități — politica repertorială, arta spectacolului, relațiile cu publicul, sprijinirea formațiilor artistice de amatori, strângerea și diversificarea legăturilor cu celelalte teatre din țară.

În domeniul *politicii repertoriale*, principalul bun câștigat îl constituie consecvența slujire a ideii de *program*, de program cultural, ideologic și estetic, menit să asigure o armonioasă valorificare a fondului dramaturgic național și universal, clasic și contemporan, potrivit unor cerințe și priorități educaționale specifice etapei istorice pe care o traversăm.

Acest program cuprinde trei principale orientări repertoriale, care, statornic promovate în ultimele șase stagiuni, au reușit să confere teatrului nostru un profil, o personalitate distinctă.

O primă orientare are în vedere reevaluarea fondului dramaturgic național în forma „restituirilor”, a repunerii în circuitul valorilor scenice a unor texte „uite”, pe nedrept ignorate, corelată cu experimentarea unor noi modalități regizorale în abordarea repertoriului clasic, acțiune imperios necesară pentru asigu-

rarea continuității mișcării noastre teatrale.

Inițiativa „restituirilor” s-a concretizat la Botoșani nu numai prin suita reprezentațiilor în premieră absolută cu fragmentele dramatice eminesciene datorate regizorului artist emerit Ion Olteanu (în 1975 — *Bogdan Dragoș — Mira*, în 1976 — *Decebal, Emmi și Histrion*, în 1977 — *Mureșanu*), ci și prin realizarea, de asemenea în premieră absolută, a unor spectacole cu piese de Nicolae Iorga (*Cantemir Bătrînul* — în 1976, *Un domn prebeag* — în 1977), Eugen Lovinescu (*Homer travestit* — în 1978), Mircea Eliade (*Coloana nesfârșită* — în 1980), Vasile Voiculescu (*Demiurgul* — în 1980), Ieronim Șerbu (*Statuia eroului* — în 1981).

În perioada la care ne referim, scena botoșăneană a mai oferit lecturi regizorale inedite asupra unor lucrări aparținând lui I. L. Caragiale (*Năpasta*) — în 1978, *O noapte furtunoasă* — în 1980), Mihail Sorbul (*Dezertorul* — în 1977), Victor Eftimiu (*Omul care a văzut moartea* — în 1979), fapt ce atestă constanța și diversitatea preocupărilor noastre în direcția reevaluării fondului dramaturgic național, recunoscut și apreciat ca atare prin organizarea la Botoșani a unui festival-concurs consacrat „restituirilor” dramaturgice.

O prioritară orientare repertorială o constituie promovarea dramaturgiei românești contemporane, încurajarea autorilor debutanți, lansarea în premieră absolută a unor noi piese. Dintre cele mai reprezentative, amintim aici premierele absolute cu piesele *Incomparabilul Al* de Dumitru Solomon (1977), *Cer cuvîntul* de Dragomir Horomnea (1978), *Obsesia* de Stefan Berciu (1979), *Casa noastră* de George Genoiu (1980), *Regele Burebista* de Mircea Alexandrescu (1980), *Tren fără întoarcere* de Dragomir Horomnea (1982). Alături de acestea, reprezentații cu piese de Aurel Baranga, Teodor Mazilu, Virgil Stoenescu, Octavian Sava, Theodor Mănescu și Silvia Andreescu, câteva dintre ele însemnând — prin calitatea spectacolelor — momente de referință, apreciate ca atare de publicul spectator și critica de specialitate: *Acești nebuni fățarnici*, *Nota zero la purtare* și *Epoletii invizibili* — spectacol distins cu Premiul



I și Premiul I pentru regie (Costin Marinescu) la precedenta ediție a Festivalului național „Cîntarea României“.

În sfîrșit, o a treia orientare repertorială are în vedere contribuția la schimbul internațional de valori, prin lansarea în premieră pe țară a unor lucrări din dramaturgia străină. Dintre cele mai semnificative, menționăm premierele cu *Vînătoreea de rațe* de Aleksandr Vampilov și *Da* de Gabriel Arout, la care am mai putea adăuga și o „restituire“ din dramaturgia clasică universală, reprezentarea (octombrie 1981), pentru prima oară la noi în țară de la 23 august 1944, a piesei *Neguțătorul din Veneția* de W. Shakespeare.

Dar inițiativele menite să asigure o nouă calitate a activității noastre nu s-au limitat doar la domeniul politicii repertoriale. O atenție deosebită a fost acordată *artei spectacolului*, găsirii unor modalități de stimulare a potențialului de creație al colectivului, de instaurare a unui climat propice performanțelor artistice.

Pentru perfecționarea pregătirii profesionale a interpreților, a fost creat, la Sala Mică a teatrului, recent renovată, „Studioul inițiativelor actricești“, în cadrul căruia numeroși actori au putut realiza spectacole de poezie, recitaluri, spectacole de teatru scurt, unele dintre acestea intrînd ulterior în repertoriul nostru curent.

Organizarea, pe parcursul realizării premierelor, a unor „vizionări interne“ cu participarea întregului colectiv, dezbateră exigentă și responsabilă a diferitelor probleme de creație survenite într-un moment sau altul, au contribuit la preînțîmpinarea unor carențe de ordin estetic sau ideologic, asigurînd astfel o continuă îmbunătățire a calității producției noastre artistice.

Dar rolul hotărîtor în obținerea unor rezultate de prestigiu l-a avut inițiativa atragerii unor valoroși colaboratori, regizori și scenografi, inițiativă nu foarte ușor de materializat la Botoșani, din considerente geografice lesne de înțeles. Alături de experimentații regizori Ion Olteanu, Constantin Dinischiotu, Gheorghe Jora, au colaborat, cu frumoase rezultate, regizorii Anca Ovanez-Doroșenco, Costin Marinescu, Iulian Vișa, Mircea Marin, Mihai Lungeanu, scenograful George Doroșenco, Vasile Jurje, Radu Corciova și alții, asigurînd excelente condiții de afirmare a numeroșilor tineri ce alcătuiesc colectivul nostru artistic.

Dezideratul noii calități ne-a obligat și la inițiative menite să contribuie la strîngerea și diversificarea *relațiilor cu publicul*, la atragerea în sfera interesului pentru teatru a unui număr sporit de spec-

tatori, condiție esențială a eficienței întregii noastre activități.

Sondajele periodice de opinie, prin intermediul fișelor- chestionar, spectacolele urmate de discuții, deplasarea unor grupuri de actori în școli și întreprinderi s-au dovedit modalități *rodnice* pentru mai buna cunoaștere reciprocă teatru-public, pentru stimularea și cultivarea interesului pentru arta teatrală. De un concludent succes s-au bucurat reprezentațiile organizate în incinta unor întreprinderi, așadar la locul de muncă al spectatorilor, cum au fost cele cu spectacolul *Cer cuvîntul* de Dragomir Horomnea, realizate în halele mai multor întreprinderi din Botoșani, Dorohoi și Suceava.

Un loc aparte în ansamblul măsurilor ce au în vedere extinderea interesului pentru teatru îl ocupă activitatea de sprijinire a formațiilor artistice de amatori, succese notabile — deși încă nu pe măsura potențialului de care dispunem — înregistrîndu-se și în această direcție. Cîteva formații instruite de actorii teatrului nostru (fiecărui actor i-au fost repartizate una sau chiar mai multe echipe) au obținut locuri fruntașe în Festivalul „Cîntarea României“. În viitor, sperăm ca numărul lor să crească printr-o mai atentă organizare a acestei importante activități.

Un alt obiectiv ce ne-a stat în atenție, l-a constituit *stringerea relațiilor cu alte teatre* din țară, pe această linie înscriindu-se colaborările regizorale și scenografice mai sus amintite, organizarea de stagii permanente în municipiile Iași și Bacău, cu sprijinul teatrelor din localitățile respective, găzduirea unui festival ce s-a bucurat, de-a lungul celor patru ediții ale sale, de participarea unor prestigioase colective teatrale din București și din provincie, precum și participarea noastră la festivalurile organizate în ultimii ani la Brașov, Birlad, Pitești și Oradea, încercînd să aducem astfel, și pe această cale, o contribuție la dezvoltarea mișcării teatrale românești.

Cel de-al doilea Congres al educației politice și al culturii socialiste ne-a găsit într-un moment bun al existenței noastre. Congresul este pentru noi toți o excelentă școală de gîndire și practică revoluționară. În acest spirit, sîntem hotărîți să facem tot ce stă în puterea noastră pentru a remedia neîmplinirile, pentru a ne implica cu mai multă fermitate în viața cetății, potrivit rosturilor artei, în actualele condiții ale dezvoltării societății noastre socialiste.

**Stelian PREDĂ**  
directorul Teatrului „Mihai  
Eminescu“ din Botoșani

STEFAN  
CAZIMIR

## „Zidarul“\*

de Dan Tărchilă

Unele deschideri spre mit se făceau observate și în lucrările mai vechi ale lui Dan Tărchilă, atât în piesele sale istorice, cât și în cele de inspirație contemporană. Prin ultima lui creație, **Zidarul. Unsprezece variațiuni dramatice pe tema legendei „Meșterul Manole“**, dramaturgul se instalează decis în spațiul mitologiei autohtone, abordând în chip original unul dintre motivele ei centrale. Mitul Meșterului Manole beneficiază, după cum se știe, de o bogată tradiție literară, numai în cuprinsul dramaturgiei fiind de amintit, într-o enumerare incompletă, piesele lui N. Davidescu și A. Maniu, ale lui V. Eftimiu, L. Blaga, O. Goga, precum și — mai aproape de noi — ale lui Darie Magheru, Horia Lovinescu, Valeriu Anania, Paul Everac. Cele mai multe dintre ele se aplecau îndeobște asupra dramei meșterului, obligat să aleagă între chemările iubirii și exigențele necruțătoare ale artei. În „variațiunile dramatice“ ale lui Dan Tărchilă, atenția cea mai stăruitoare se fixează asupra domnitorului și a dramei acestuia, izvorită din oscilarea între două tendințe opuse: de o parte — rațiunea politică, de alta — setea de adevăr.

Ne aflăm la Curtea de Argeș în ziua de 15 august 1517, hărăzită sfințirii lăcașului. Neagoe se zbuiciumă din teama că zvonul despre îngroparea unei femei în zidurile bisericii s-ar putea răspîndi între oaspeții sosiți din țările robite sultanului, și în care el vrea să reaprindă flacăra speranțelor de libertate. Deținătorii tainei au fugit, dar oștenii trimiși pe urmele lor îi prind unul cite unul și-i aduc înaintea domnitorului. Surpriză

însă! Zidarii, pînă ieri lesne de deosebit între ei, au căpătat acum o fizionomie unică („pentru toate cele zece ipostaze — precizează dramaturgul — apare totdeauna unul și același om“), diferențiindu-se doar prin detalii vestimentare sau de comportament, și toți pretind că-i cheamă Manole... Zidarul I este mut, totuși încearcă prin gesturi să-și asume această identitate. Zidarul II pare un om bătrîn și obosit și refuză să răspundă la întrebări. Zidarul III e schilodit în urma surpării zidurilor, iar mărturia lui — sibilinică și contradictorie: „Poate că zidurile n-au căzut niciodată. Mai știi? Mi s-o fi năzărit mie“. Zidarul IV, tînăr și vesel, cu o ploscă atîrnată la briu, recunoaște fără ocol că zidirea a avut loc. Dovada? Turlele mici, răsucite ca două vrejuri, înfășoară brațele rugătoare ale femeii! Zidarul V „are o privire tristă și liniștită“, dar izbucnește sfișietor la spusele fiicei domnitorului că a auzit plîsul femeii din zid: „Pe mine!... Pe mine mă strigă!“

Partea a II-a a piesei ne strămută în amurgul aceleiași zile. Sfințirea lăcașului a avut loc și prin aceasta, s-ar zice, planul lui Manole a izbîndit: „Biserica-i sfințită și-n umbra-i de lumină / Am adunat din cioburi coroana bizantină!“ Domnul însă își continuă ancheta, mînat acum în chip exclusiv de setea aflării adevărului. Zidarul VI e un italian cu gesturi și cu fraze studiate. Depoziția lui e și ea enigmatică și se pierde în considerații asupra sensului simbolic al celor trei rozete, sculptate deasupra ușii de intrare a bisericii. Zidarul VII, cu a-lură de visător incurabil, declară că a zidit femeia în vis și că, noapte de noapte, continuă s-o zidească. Zidarul VIII „are privirile și glasul unui om cu mințile rătăcite“, iar manifestările lui îl amintesc pe Ion din **Năpasta**. Mai departe, independent de voința domni-

\* Dan Tărchilă, „Zidarul“, *Unsprezece variațiuni dramatice pe tema legendei „Meșterul Manole“*. Ed. Eminescu, 1981.

torului, anchetei sale i se adaugă un episod neașteptat și straniu. Domnița Ruxandra apare ca o somnambulă în mijlocul slujitorilor de la curte, și urmează ceea ce s-ar putea numi „reconstituirea“ actului zidirii, într-un fel de transă colectivă, în care slujitorii scandează în cor: „Var și cărămidă, / Că-i lucrare lungă / Și durere multă!“, iar domnița repetă obsesiv: „Manole, Manole! / Meștere Manole! / Zidul rău mă strînge! / Zidul rău mă strînge!“ Zidarul IX, apariție cu totul fugitivă, irumpe în scenă la sfîrșitul „reconstituirii“ și strigă tunător: „Vă blestem! Vă blestem!... Vă blestem!...“

Partea a III-a a piesei se desfășoară în tîrziul nopții, la lumina sfernicelor aprinse. Este marea scenă, îndelung așteptată, a confruntării dintre domnitor și adevăratul Manole. Pe acesta nu-l mai aduc oștenii, ci se ivește de bună-voie și afirmă că n-a lipsit nici o clipă din cetate. După spusele lui, zidurile se prăbușeau deoarece golul dintre ele era prea mare și se zbătea să scape. Pentru izbînda construcției fiind nevoie „de un singur suflet“, Manole i-a unit pe zidari printr-o durere, punîndu-i să jure că vor jertfi o femeie, și apoi prefăcîndu-se într-o noapte că-și zidește propria soție. De atunci înainte zidarii și-au pierdut identitatea, au început să se cheme, între ei, cu numele de Manole, și să semene între ei ca frații. În zidul bisericii n-a fost așadar zidită o femeie, ci un vis: „Nu ne putem îngropa decît visurile. (...) Lăcașul pe care ți l-am ridicat e împietrirea unui vis, cel din urmă vis al meu și cel mai frumos“. Lucrurile s-ar fi putut opri, după opinia noastră, aici. Dar meșterul continuă prin a destăinui că el însuși dărima zidurile, din „frica de sfîrșit“, și se dedă apoi unui veritabil delir speculativ, declarînd că urăște cercul, deoarece acesta „e o aberație a liniei drepte“. și că pentru a-l distruge „sîntem sortiți să trecem prin spirală“, care e „marea minciună a universului“ (?): „Eu m-am luptat cu cercul, cînd am fost înlăuntrul lui, am trecut prin chinurile spiralei și am izbîndit prin linia dreaptă“. Ce ar trebui să facă domnitorul spre a limpezi, în fine, taina? „Să dărîmi biserica! Și o vei afla!“

Rămas singur, Neagoe se liniștește, cu gîndul că în biserică nu e zidită nici o femeie („Lăcașul meu e curat din temelii pînă la vîrfurile turlelor!“), dar imediat se tulbură iarăși, din teama că — lipsite de suportul jertfei umane — zidurile se vor prăbuși. Din convorbirea ce urmează între Neagoe și doamna Despina, rezultă că ambii fuseseră înștiințați, cu trei ani în urmă, despre îngroparea unei femei în zidul bisericii, și astfel, ancheta de pînă aici apare brusc lipsită de sens,

cu toate protestele domnitorului că n-ar fi crezut cele aflate la vremea lor. Mai apoi, Neagoe își dezvăluie intenția de a-i ucide pe zidari, ca nu cumva ei să înalțe un alt lăcaș, mai frumos decît al său. Meșterii sînt însă eliberați din temniță, de către domnița Ruxandra. Urmăriți de oștenii trimiși din nou să-i prindă, zidarii se urcă toți pe biserică și de acolo își dau drumul în gol. (Deducem că urmăriții au avut la îndemînă o scară, dar următorii — inexplicabil — nu!) Cele întîmplate îi oferă lui Neagoe prilejul de a conchide, cam emfatic: „Manole nu există! N-a existat niciodată! Doar un lăcaș frumos pe care eu, Neagoe Basarab, l-am făcut biserică azi de dimineață. Dincolo de ziduri, legendă!“

Ce se poate spune acum, ca impresie asupra întregului? Dramaturgul a vrut, de bună seamă, să evite o interpretare univocă a mitului, dar s-a lăsat prea mult ispitit de himera cuprinderii lui „totale“. Ce nu găsim, în cele „unsprezece variațiuni“ (zece — ale zidarilor cea din urmă — a „ziditorului“)? Și ideea că, într-un mare efort colectiv, oamenii își pierd identitatea și se confundă cu scopul urmărit în comun. Și ideea că arta poate însemna, rînd pe rînd ori simultan, nebulie, visare perpetuă, rană, stare euforică, istovire, blestem, vinovăție, muțenie... Și ideea că opera își eternizează modelul (turlele răsucite sînt aidoma brațelor rugătoare ale femeii), și aceea că ea își suprîmă creatorul, și aceea că arta ascunde un mister insondabil, a cărui divulgare ar anula-o... Dar, și considerații nebulos-eseistice, privind unele componente plastice ale edificiului de la Curtea de Argeș (rozetele de deasupra intrării, apoi cercul, spirala, linia dreaptă). Și... și... și... Toate acestea sînt valabile în principiu, dar insuficient susținute dramatic, abandonate în stadiul de schiță. Mai departe. Nu vom cere, desigur, realism psihologic unei lucrări dramatice de asemenea factură. totuși logica interioară a evoluției personajelor rămîne obligatorie. Atitudinile domnitorului înalță frecvent această cerință, căci mișcarea lor este prea sinuoasă spre a nu fi și contradictorie. Inițial, Neagoe apare ca un principe fixat exclusiv asupra țelului politic al construcției pe care a ordonat-o, ulterior el se pierde în meandrele anchetei, pentru ca la sfîrșit să se vadă că ancheta însăși, în raport cu informațiile mai vechi de care dispunea domnitorul, e sau tardivă, sau lipsită de obiect. Cîtînd la urmă „scena ziditorului“, te întrebî nedumerit: ce vrea, de fapt, Neagoe? Un lăcaș „curat“, sau unul impur, dar trainic? Acest joc de-a enigmaticele sfîrșește prin a obosi.

În ciuda motivelor de insatisfacție asupra cărora am stăruit mai sus. **Zidarul** nu dezmente priceperea lui Dan Tărchilă în construcția ingenioasă a situațiilor și în minuțioasă a replicii. Sub acest din urmă aspect, o noutate în cuprinsul operei dramaturgului o constituie scrierea în versuri a dialogurilor dintre Neagoe și Despina, care își sporesc astfel nota de solemnitate aulică. Fără a fi scutite de căderi în prozism sau de erori prozodice, versurile capătă, din cînd în cînd, o fluentă și un patos remarcabil: „Nu ne-au sosit doar viii la tainica-nțînire. / Și morții sint

de față! Pe drumuri lungi de Cozii / Au și pornit călare spre Argeș voievozii! / Cu Mircea lor în frunte, la-ntrecere cu vîntul, / Vin mai tăcuți ca cerul, mai nevăzuți ca vîntul! / Nu-i simți cum galopează? Cu rouă pe armuri / Despică lumea-n două și despletesc păduri. / Tăișul lunii-aleargă din urmă să-i ajungă, / În dreapta lor e ziuă și noapte-n partea stîngă, / În zale strălucinde care-i îmbracă-ntregi, / Curg: ca un Olt de aur: armata e de regi! / Auzi-i! Bat în poartă cu săbiile-n teacă! / Vin Basarabii! Iată-i! Deschide-le să treacă!“.

---

---

## Un gest cultural

---

---

*Breviar, Remember, Tinerețe fără bătrînețe*: trei titluri ale unor volume — cuvîntul este impropriu, dar altul mai potrivit e greu de găsit — editate de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Nu este vorba despre niște caiete-program (cum publică uneori, cu real folos și succes, alte teatre), nici despre microreviste de teatru, așa cum sînt cele tipărite la Iași, Bacău sau București. Sînt, de fapt, secțiuni ale unei adevărate monografii a acestui teatru, care-și poartă, de 20 de ani, cu mîndrie, emblema sa de vitalitate și cutezanță. *Breviarul* conține lista completă (pînă la 1 septembrie 1981) a spectacolelor montate, cu fișele lor de creație, exhaustive, cu menționarea principalelor referiri critice prilejuite de aceste montări, și însoțită, cum e firesc, de un bogat material iconografic. *Remember* conține „catalogul“ tuturor colaboratorilor Teatrului Tineretului, de-a lungul celor 20 de ani de activitate (ajungînd, si el, cu enumerarea, pînă la a-

ceeași dată), fiecare nume, însoțit de fișa de creație pe scena de la Piatra Neamț. În fine, *Tinerețe fără bătrînețe* prezintă colectivul actoricesc al teatrului (tot la 1 septembrie 1981). Din păcate, la această secțiune există și inexplicabile lacune: de ce nu sînt prezentați și regizorii, scenograful, conducerea, secretariatul literar? Poate, dintr-un fel de modestie, cred însă că greșit înțeleasă.

Avem deci în față trei cărți despre istoria și prezentul unui teatru pe care îl dorim cu toții „fără bătrînețe“. Dincolo de interesul pe care îl prezintă lucrările în sine (redactori, Paul Findrihan și Mircea Zaharia, ajutați de Eduard Covali și Alexandru Lazăr), atît pentru specialiști cît și pentru publicul larg, merită să medităm la semnificația acestui gest cultural. Cele trei titluri se alătură unui al patrulea, editat cu cîteva luni în urmă — *Théâtre de la jeunesse*, care prezintă, în trei limbi, momentele importante ale

evoluției teatrului (exemplificate prin numeroase fotografii și comentarii din presă). Toate trebuie legate și de filmul monografic realizat de Cornel Nicoară și prezentat cu ocazia jubileului instituției, precum și de expoziția de fotografii și diapozitive, pe care același Cornel Nicoară o ține permanent la dispoziția celor interesați. Toate aceste fapte demonstrează o grijă foarte rar întîlnită în alte teatre, pentru constituirea unei istorii bazate pe argumente documentare. Nu putem despărți aceasta de contribuția directorului teatrului, Gheorghe Bungez. Nici un efort de creație — nici un efort uman, în fond — nu a fost uitat, și nu va putea fi uitat, la Piatra Neamț. Iar că merită, într-adevăr, să nu uităm ce a însemnat și înseamnă Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, o dovedește simpla înșiruire a numerelor cuprinse în *Breviar*. Citiți-o, și vă veți convinge.

Dinu KIVU

Iași

Zilele  
teatrului studentesc

Zilele Teatrului studentesc au fost de fapt două după-amieze prelungite târziu în noapte, în care formații teatrale de amatori din cinci centre universitare au răspuns, prin spectacolele lor, generoasei invitații formulate și onorate de Consiliul Uniunii Asociațiilor studenților comuniști din Iași. În sala „Ethos” a Casei de cultură a tinerețului — sală fără scenă, în care spațiul de joc trebuie nu doar marcat, ci și cucerit —, formații cu tradiție și prestigiu, precum și echipe noi, care-și caută drumul, au evoluat confruntându-se nu între ele, ci cu publicul, într-o succesiune care a înfățișat diversitatea în unitate a ceea ce ne-am obișnuit să numim „teatru studentesc”.

Repertoriul prezentat de aproape toate formațiile a dovedit același atașament față de un teatru al conceptelor exprimate în metafore scenice. Alegerea textelor a dovedit un efort de prospectare în zone mai puțin bătute ale dramaturgiei contemporane universale (*Din viața insectelor* de Karel și Josef Čapek, *Cartoteca* de Tadeusz Rozewicz, *Cînd vinul este rece* de John Kendrick); în ceea ce privește piesa românească, studenții au ales lucrări care oferă premisa unui incitant dialog cu publicul (*În căutarea sensului pierdut* de Ion Băieșu, *Casa nebunului* de Tudor Popescu). Din această enumerare lipsesc, deocamdată, titlurile incluse în repertoriul formației bucureștene „Podul”, pentru că acestea, inseparabile de spectacolele în care s-au întrupat, merită o discuție aparte. A lipsit — așa cum lipsește de mult, în pofida tuturor îndemnelor, chemărilor și recomandărilor — valorificarea creației dramatice studențești, argumentul autorității scriitorului consacrat dînd probabil interpreților amatori un plus de certitudine, dar diminuînd, probabil, eficiența comunicării, pe terenul afectivității comune unei generații.

*Din viața insectelor* — fabulă politică, amară meditație despre neputința omului de a învinge întunericul din propria-i

ființă, lucidă chemare la rezistență și la solidaritate („Omul nu e întreg, decît dacă e o parte a întregului”) — a fost bine înțeleasă de studenții Facultății de medicină din Timișoara. Dar imaginile scenice — unele ingenioase și exacte, în raportul lor cu textul — nu au alcătuit un sistem coerent, necesitatea de a explica s-a concretizat în tautologii, dorința de a în-cifra a accentuat disproporționat amănuntele, în dauna receptării întregului. Lipsit de patos, spectacolul și-a etalat mecanismele fără să izbutească să semnifice, în absența unor accente ordonatoare, a ritmului dramatic, a ideii trăite.

*Casa nebunului* (regia Andrei Ralea) a fost jucată de formația „Universitas” a Casei de cultură a studenților din Brașov (instructorul permanent al formației, Ștefania Popa). Spectacolul a început prin a folosi toate locurile comune ale teatrului practicat de studenți: spațiul de joc cufundat în întuneric, reflectoare care rătăcesc în căutarea actorilor, replici țipate, forfotă inutilă, gaguri gratuite. Pe parcurs însă, logica piesei izbutește să impună echilibrul necesar, interpretării (Lomira Brădescu, Florin Negrea, Andrei Dochia și Ion Bratu) găsesc mijloacele adecvate ca echivocul și ambiguitatea conținute în text să sune verosimil în planul realității, întrebările personajelor devin date ale unor probabile destine, curiozitatea publicului este captată, emoția se infiripă.

Așteptat cu interes, spectacolul „Teatrului Ludic” din Centrul universitar Iași, cu piesa *Cartoteca*, a nedumerit prin montarea confuză: planul realului n-a fost precis delimitat de cel al monologului interior și de cel al imaginărilor; sensul analizei s-a destrămat în intenții nevalorificate scenic, sau în atitudini și mișcări nemotivate de idee. Piesa lui Ion Băieșu *În căutarea sensului pierdut* a fost jucată de studenții Facultății de științe economice din Timișoara în afara oricărei intenții satirice sau comice, și în felul acesta sensul a rămas definitiv pierdut. Doi interpreți, studenți ai Facultății de con-

strucții din Iași, au jucat cu discreție și sensibilitate un text minor, *Cînd vinul este rece* de John Kendrick, în regia lui Aurel Luca. Elena Rusei — interpreta Catherinei — a izbutit chiar să dea profunzime aparențelor și să innobileze banalul.

Ceea ce au demonstrat în primul rînd aceste spectacole este neostoita pasiune a viitorilor intelectuali pentru teatru, ca formă de exprimare liberă a personalității, ca formă de verificare a elasticității „trestțiilor gînditoare“. Din acest punct de vedere, reprezentațiile văzute la Iași, cu toate stîngăciile și contrasensurile lor, s-au situat pe terenul unui dialog consistent la nivelul conceptelor. Acolo unde realizarea teatrală este sub nivelul ambițiilor teoretice, ne permitem să bănuim că lipsește fie aderența grupului de interpreți la formula scenică propusă, fie o îndrumare adecvată (neveleitară, clară în acțiuni și sigură pe ordinea literelor în alfabet), în concordanță cu posibilitățile și experiența celor ce se angajează concret la transpunerea textului în spectacol.

Cele patru reprezentații ale formației Casei de cultură a studenților din București — „Podul“ — au alcătuit o microstagiune: *Egmont* de Goethe, *Aventura*

*japoneză* (teatru Kabuki), *Hamlet* de Shakespeare și *Ștefan Vodă* (decupaj realizat din trilogia istorică a lui Delavrancea). Toate textele au fost de fapt niște scenarii — formația studențească presupunînd, pe bună dreptate, că piesele sînt cunoscute de publicul studentesc și că spectacolul urmează să prezinte momentele-cheie, într-o viziune aparținînd realizatorilor. Teatrul pe care-l practică această formație este intelectual, nu pentru că vorbește despre lucruri complicate, ci pentru că se adresează unui spectator cultivat, într-o formulă care nu neagă, ci, dimpotrivă, potențează emoția, prin intensa concentrare a grupului de interpreți (regizor, Cătălin Naum); o echipă care gîndește, simte și exprimă, într-o armonioasă și stilizată solidaritate; o echipă din care fac parte Vasile Nedelcu, Adrian Albuleț, Mioara Tirzioru, Carmen Croitoru, Romeo Bușegescu, Mircea Tofan și mulți, mulți alții...

Zilele de la Iași — desfășurate în amabila atmosferă a schimbului de experiență, departe de tensiunea concursului și fascinația premiilor — au ilustrat devenirea unui fenomen mereu viu, întotdeauna capabil de surprize.

**Magdalena BOIANGIU**

---

## NOTE

---

George  
Barițiu,  
170

În climatul de frămîntări ale memorandiștilor ardeleni, la finele veacului trezirii conștiințelor naționale, cultura noastră dobindea, prin cele trei tomuri *Părți alese din istoria Transilvaniei pe două sute de ani din urmă*, sinteza gîndirii unei generații. Astfel, prin tăria argumentului istoric, înțelegea octogenarul George Barițiu să interpeleze parlamentul austro-ungar. Ai săi —

Cipariu, Bărnăuțiu și atîția alți cărturari ai latinismului militant — pregătiseră, pentru tinerii care vor netezi drumul unirii depline, temeiul documentar al revendicărilor seculare.

„Nestorul presei românești“ se născuse în mai 1812, trăind simpla, curata, patetica viață a cărturării ardeleni: gimnazist la Blaj, elev al „humanioarelor“ la Cluj, student și în urmă profesor al „școlilor române“. Acești dăruți oameni au biografia națiunii lor. *Gazeta de Transilvania* (1838), revista *Transilvania* (1868), activitatea la Societatea „Astra“ (1861) și la Academia Română (1865 — membru fondator) sînt puncte cardinale într-o viață cu sute de opere politice, științifice, literare. Fondul epistolar Barițiu (11.000 de misive) abia azi începe să fie cunoscut.

Desigur, mai toți vizionarii Daciei întregite au văzut în teatru mai întii o tribună politică. Limba română era rostită pe scenă cu înflăcărea agitatorului. George Barițiu animă la Blaj spectacolele diletanților, provocînd tulburări prin avîntul patriotic al reprezentațiilor; la Brașov, scrie pentru actorii *Astrei* mai multe texte, încurajînd prin foile sale întemeierea trupelor amatoare. Va talmăci scene din Shakespeare — printre primii la noi — și din Schiller.

O bună monografie, încă așteptată, îl va așeza printre marii animatori ai începutului de drum: Heliade (Țara Românească), G. Asachi (Moldova), Aron Pumnul (Bucovina). Conștiința națională l-a așezat de mult.

I. N.

# IDEI LA RAMPA

HENRI  
WALD

## Artă și adevăr

(I)

Adevărul este o proprietate intelectuală care nu poate să aparțină decât unei judecăți. Percepțiile pot fi socotite adevărate sau false, numai după ce vorbirea le-a transformat în judecăți. Nu percepția unui platan, ci judecata care afirmă că *acesta este un platan* poate fi adevărată sau falsă. Numai denotația unei propoziții poate fi adevărată sau falsă. Conotația ei, în care se cristalizează atitudinea pragmatică și emoțională a vorbitorului față de împrejurarea judecată, poate fi doar justă sau injustă. În celebra expresie a lui Hugo „Napoleon cel mic” nu denotația este falsă, ci conotația este eventual injustă. Fiind expresie a conotației, arta nu poate fi nici adevărată, nici falsă, ci, cel mult, dreaptă sau nedreaptă. În creația artistică, importanța nu este opoziția dintre adevăr și eroare, ci dintre autentic și artificial, dintre sinceritate și minciună.

Arta poate sluji eroarea, dar nu și minciuna. Eroarea e necunoaștere, în vreme ce minciuna e necinste. Minciuna se opune adevărului, eroarea îl premerge doar. Minciuna înșală, eroarea se înșală. Minciuna este reversul adevărului, eroarea este numai umbra lui. Minciuna și adevărul sînt simultane, eroarea și adevărul sînt succesive. Au existat martirii ai unor erori, dar niciodată ai unor minciuni. Eroarea nu este incompatibilă cu sinceritatea, în timp ce minciuna o înlătură. Minciuna împiedică autenticitatea și fără autenticitate nu există artă.

Problema adevărului nu poate fi pusă nici semnificativului și nici conotației, ci doar denotației. Semnificativul trebuie să fie emoționant, conotația trebuie să fie autentică; numai denotația poate fi adevărată sau falsă. Însă adevărul deno-

tației nu este decisiv pentru valoarea artistică a unei opere. În opoziție cu minciuna, falsul nu împiedică făurirea capodoperelor. Capodoperele artei religioase stau măturie. În plastică, denotația se reduce îndeobște la o judecată simplă, de existență, concentrată într-un predicat: apus de soare, pod peste Dîmbovița, aspirația omului spre transcendent, contrastele ireductibile ale lumii etc. Faimosul „răsărit de soare” al lui Claude Monet nu e cu nimic mai puțin admirabil din pricină că denotația lui, de la Copernic încoace, este falsă. Unilateralitatea denotației care afirmă că istoria este un continuu regres nu scade frumusețea atîtor poezii eminesciene.

Nietzsche spunea chiar că „adevărul e urît. Arta ne-a fost dată pentru a ne împiedica să murim de adevăr”<sup>1</sup>. Nu se poate nega că adevărul, netransfigurat de artă, e, deseori, inuman. Adevărul este necruțător, arta îmbunează. Prin adevăr, *realitatea* este aceea care se impune oamenilor; prin artă, *oamenii* sînt aceia care încearcă să se impună realității. Adevărul reprezintă indiferența naturii față de oameni, în vreme ce arta exprimă atitudinea umană față de natură. Cu adevărul se termină cunoașterea lucrurilor, cu arta începe transformarea lor. Prin adevăr, oamenii se supun lumii, prin artă îi ripostează. Omul a devenit subiect creator mai mult prin forța lui artistică decît prin capacitatea sa de cunoaștere. Dealtfel, însăși cunoașterea presupune principala creație a omului: *limbajul*.

<sup>1</sup> Fr. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1942, p. 338.

E.H. Gombrich scrie că „între limbajul cuvintelor și reprezentarea vizuală există mai multe elemente comune decât sîntem uneori înclinați să admitem”<sup>2</sup>. Legătura artei cu adevărul este mijlocită de vorbire, singura în stare să participe la formarea unei judecăți. Un tablou nu poate să vizualizeze bidimensional decât reprezentările transformate de vorbire în semnificația unor cuvinte. Denotația, singura care poate fi adevărată sau falsă, nu este în nici un fel reprezentabilă, deoarece generalul nu poate fi decât consemnat. Numai individualul este reprezentabil și deci emoționant. Cunoștințele fiind abstracte și generale, sînt consemnate grafic prin litere, semnificații secunzi ai fonemelor. Arta plastică exprimă atitudinea pictorului sau a sculptorului față de o lume judecată prin semnificațiile vorbirii lor. Specificul național al unei arte ține, în primul rînd, de limba vorbită de creatorii ei. Grigorescu a pictat *românește* și peisajele pariziene. Arta nu este cunoaștere, ci expresia unei atitudini afective față de o lume mai mult sau mai puțin cunoscută. Nu operele de artă, ci judecățile produse de vorbirea creatorului pot fi adevărate sau false. „Logicienii ne spun — și pe ei nu prea e ușor să-i contrazici — că termenii «adevărat» și «fals» pot fi aplicați numai la relatări, la afirmații. Și, indiferent de uzul comun al limbajului critic, o pictură nu e niciodată o relatare în acest sens al termenului. Nu poate fi adevărată sau falsă decât în măsura în care o afirmație poate fi verde sau albastră”<sup>3</sup>.

Judecățile nu sînt însă totdeauna adevărate sau false; deseori, ele sînt doar verosimile sau plauzibile. Și chiar cînd sînt adevărate, adevărurile lor pot să fie de diferite grade de generalitate și de esențialitate. „Oul” lui Brîncuși, de pildă, exprimă tridimensional semnificația sintagmei verbale: *nostalgia* (conotația) *începutului* (prima denotație), cînd *unul* nu era încă despicat în două (a doua denotație). Și deoarece contradicția valorilor a fost inaugurată de om, este verosimilă presupunerea că a existat o vreme în care viața nu se despărțise în bine și rău sau că ar putea veni o vreme a unității în dualitate. Plurivocitatea artei, în opoziție cu univocitatea științei, se manifestă și prin faptul că Brîncuși a exprimat aceeași idee și în „Sărutul” și în „Poarta sărutului”. Evident, valoarea artistică a operelor lui Brîncuși nu ar fi diminuată nici dacă el ar fi crezut, cum cred unii comentatori, în posibilitatea întoarcerii

<sup>2</sup> E. H. Gombrich, *Artă și iluzie*, Buc., Meridiane, 1973, p. 428.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 100.

la „coincidentia oppositorum”. Însă, deoarece „umanitate” înseamnă „trăire în tensiunea valorilor contradictorii”, speranța într-o viitoare „unitate în dualitate” este mai „realistă”.

La o asemenea posibilitate se gîdea Brîncuși cînd spunea că „toate dilemele se rezolvă prin unificarea contrariilor”<sup>4</sup> și că „frumosul este echitatea absolută”<sup>5</sup>.

Denotația semnificațiilor verbale, a căror conotație este explicitată de opera de artă, nu conține numai judecăți de existență, ci și judecăți de valoare. Un tablou de Piet Mondriaan vorbește nu numai de contrastele iremediabile ale lumii, ci și de caracterul lor benefic, de vreme ce lumea nu poate să scape de stagnare decât prin autodinamica unității contradictorii dintre elementele opuse și asimetrice ale existenței. Chiar și o roată de bicicletă stilcîtă, așezată pe un soclu de expoziție, exprimă nu numai o judecată de existență, ca „toți semnificații sînt învechiți”, ci și o judecată de valoare ca „lucrurile, faptele, viața sînt superioare operelor de artă”. Smulgerea unor lucruri din anonimul în care le menține folosirea lor zilnică țintește la eliberarea oamenilor de sub dominația lucrurilor și nicidecum la fetișizarea obiectelor. Socotînd că mijloacele de pînă acum ale artei nu mai sînt în stare să emiționeze și să pună pe gînduri, unii artiști contemporani au încercat să prezinte chiar lucrurile, faptele, evenimentele sub forma unor opere, pentru a le reazeza sub stăpînirea oamenilor. Referindu-se la pătrunderea mașinii în artă, René Huyghe scria că „în spatele bufoneriei se ascunde o agresivitate, o reacție de apărare, spontană, vizînd demistificarea mașinii și nu mistificarea publicului, așa cum s-a crezut”<sup>6</sup>. Nu trebuie însă neglijată primejdia în care se află arta ori de cîte ori se apropie prea mult de viață. Arta nu e însăși viața, ci expresia unei atitudini umane față de viață.

Ca orice creație, opera de artă este, din capul locului, un act de împotrivire. Semnificantul nu este un lucru natural, ci un produs cultural, alcătuit prin selecție și compoziție și menit să formeze și să comunice o semnificație prin care subiectul cunoaște și ia atitudine față de ceea ce cunoaște. În opera de artă, spațiul este îngădit, timpul este oprit, cauza devine mijloc, și scopul, efect estetic. Semnificantul este mai mult sau mai

<sup>4</sup> C. Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brîncuși*, Craiova, Scrisul românesc, 1980, p. 150.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>6</sup> René Huyghe, *Puterea imaginii*, Buc., Meridiane, 1971, p. 227.



puțin concret în măsura în care semnificația proiectată trebuie să fie mai mult sau mai puțin abstractă. De la diverse produse casnice urcate pe piedestalurile expozițiilor și pînă la „ideogramele” lui

Mondrian, semnificantul exprimă împotrivirea omului față de efemer, în numele perenității. Artă clasică elină opunea perfecțiunea ideii imperfecțiunii lucrurilor, Renașterea opunea vitalitatea simțurilor simbolismului ascetic al picturii bizantine, artă modernă opune banalităților plicticoase ale realismului mimetic varietatea punctelor de vedere ale unei societăți în plină transformare. Forța critică a oricărei opere dovedește că artă exprimă mai mult o atitudine față de real decît un adevăr despre el. Valoarea unei opere de artă este decisă de puterea ei de emoționare. Artă lui Caragiale nu rezidă în exactitatea judecăților sale cu privire la deformarea formelor străine aplicate fondului nostru autohton de la sfîșitul secolului trecut, ci în expresivitatea cu care satirizează contrastul dintre ceea ce sînt și ceea ce vor să pară eroii săi. Faptul că este mai ales comedigraf dovedește încrederea sa în puterea artei de a contribui la remedierea dezacordului istoric dintre formele înaintate și fondul rămas în urmă din societatea românească a vremii lui. În fața iremediabilului, Caragiale a scris *Năpasta*. Comediile rid de ceea ce se mai poate drege. Artă nu este menită să înștiințeze, ci să emoționeze. În mintea unui artist, judecata de existență, fiind constatarea, este mai totdeauna adevărată, însă cea de valoare, fiind apreciativă, este de multe ori falsă. Numai că falsitatea unei aprecieri nu a zădărnicit niciodată crearea unei mari opere. Credința în „Marele Anonim”, în „spațiul mioritic” și în „necesitatea retragerii din istorie” nu a slăbit valoarea artistică a unor poezii din lirica lui Blaga. O adevărată operă de artă nu este neapărat o operă a adevărului. „Adevărul în artă — scria Mircea Florian — nu decurge din copie, ci din trăirea estetică (satisfacția contemplației, expunerea artistică). Realitatea artei e de ordin estetic; artă își dă însăși propria ei realitate”<sup>7</sup>.

Există însă și părerea că artă este modalitatea privilegiată în care se realizează „aletheia”, neascunderea, dezvoltarea, scoaterea la iveală a esenței lucrurilor. Martin Heidegger crede că deoarece „frumusețea este unul din felurile în care ființează adevărul”<sup>8</sup>, iar „opera

este locul unde operează survenirea adevărului”<sup>9</sup>, se poate conchide că „esența artei ar fi așadar aceasta: punerea de sine în operă (das Sich-ins-Werk-Setzen) a adevărului ființării”<sup>10</sup>. Socotind că artei îi revine misiunea să exprime adevărul înțeles ca „stare de neascundere”, Heidegger încearcă să contracareze unidimensionalizarea științistă și tehnicistă a culturii europene. Însă hipertrofierea artei în dauna științei și tehnicii este justificată numai dacă duce la restabilirea echilibrului dintre trăire și rațiune, dintre conotație și denotație, dintre frumos și adevăr. Deși admite că „abia cînd limba conferă ființării un nume, abia atunci, prin această numire, ființarea este ridicată la cuvînt și poate să apară în toată strălucirea ei”<sup>11</sup>, Heidegger mută totuși adevărul din denotația semnificațiilor verbale în semnificantul secund al operei de artă. Numai că adevărul nu este un lucru care poate să rămînă ascuns undeva, în natură, sau în vreo vorbă uitată, de unde poate fi scos la iveală de opera de artă, ci proprietatea unor judecăți de a reflecta raporturi generale ale existenței. Adevărul poate fi conceput și ca *aletheia*, dar tot ca proprietate a unei judecăți produse de vorbire, după ce a dat la o parte nenumărate aspecte individuale ale lucrurilor și a scos la iveală raporturile lor generale. Adevărul devine posibil din clipa în care vorbirea a transformat o experiență într-o judecată verificabilă sau falsificabilă. Ca și lucrurile, experiențele se află „dincoace” de adevărat sau fals. O impresie apare ca o iluzie abia în clipa în care judecarea ei o poate confrunța cu realitatea.

Legătura dintre artă și adevăr este neapărat mijlocită de denotația semnificațiilor verbale a căror conotație este dezvoltată de operă. Generalitatea denotației explică deosebirea dintre reprezentările transfigurate într-o operă și acelea pe care le-a avut artistul înainte de intervenția abstractizantă a vorbirii. Reprezentarea artistică este condusă de denotația creată prin transformarea experienței în expresie. „Nu mă uit — mărturisea Brăncuși — la vreo aparență. Mă depărtez cît mai mult posibil de aparențe. Nu îmi îngădui ca să copiez. Căci orice imitație a suprafețelor naturale este fără viață. Nu posed idei gata făcute. Îndepărtez toate formele accidentale. Transform accidentalul în așa măsură încît să devină identic cu o lege universală”<sup>12</sup>. Imitarea unor aspecte individuale ale lucru-

<sup>7</sup> Mircea Florian, *Metafizică și artă, Buc., Casa Școalelor, 1945, p. 225.*

<sup>8</sup> Martin Heidegger, *Originea operei de artă, Univers, Buc., 1982, p. 71.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>12</sup> C. Zărnescu, *op. cit.*, p. 111.

rilor nu e artă, ci înginare. Artă nu exprimă nici ceea ce se vede, nici reacțiile spontane față de fenomene individuale, ci *atitudini gândite* față de o esență, față de un universal, față de o lege.

Dintotdeauna, arta a fost abstractă. Nu există artă concretă. Cîntecul unei păsări ascultat într-o sală de concert este deja semnificativ al unei abstracții: superioritatea naturalului asupra artificialului; altfel spus, exprimă deja o atitudine conștientă față de un gen de lucruri. „Oricine a reușit să sesizeze abstracția în arta figurativă va vedea continuitatea, chiar dacă arta încetează de a mai reda obiecte din natură. În felul său propriu, arta nonmimetică face ceea ce a făcut arta dintotdeauna”<sup>13</sup>. Orice operă de artă, datorită denotației care o patronază, este mai mult sau mai puțin abstractă, prin semnificația ei, și mai mult sau mai puțin mimetică, prin semnificativul ei. O operă de artă este o unitate care nu poate fi redusă nici la aspectul individual al semnificativului, nici la denotația generală a semnificației. „Cînd Whistler a intitulat portretul mamei sale *Aranjament în gri și negru*, el a procedat la fel de unilateral ca și cel care nu vede nimic altceva în tablou decît o doamnă distinsă sezînd pe scaun”<sup>14</sup>. Orice operă de artă

<sup>13</sup> Rudolf Arnheim, *Artă și percepția vizuală*, Buc., Meridiane, 1979, p. 447.

este o unitate contradictorie între un semnificant perceptibil, construit dintr-o anumită materie, și o semnificație inteligibilă, de esență spirituală, care nu există decît în mințile creatorului și a publicului. Nu există operă de artă nici fără creator, nici fără public; nici atunci cînd creatorul a murit și publicul nu s-a născut. Un semnificant care nu mai produce semnificație recade printre lucrurile naturale, tot așa cum un lucru care începe să producă semnificație devine un semnificant. Dar tot atît de important ca echilibrul dintre semnificant și semnificație este și echilibrul dintre denotație și conotație; la începutul culturii, conotația covârșea denotația, frînd activitatea intelectuală, mai tîrziu, denotația tindea să covârșească conotația, pauperizînd viața afectivă. Curiozitatea a dezvoltat intelectul, iar arta a contracarat slăbirea vieții afective. „Echilibrul gingaș al tuturor capacităților unei persoane — singurul care îi permite să trăiască deplin și să lucreze bine — este afectat nu numai atunci cînd intelectul stînjenește intuiția, dar și cînd senzația înlătură judecata. Bijbiiala în imprecizie nu este deloc mai productivă decît aderența oarbă la reguli”<sup>15</sup>. Artă autentică nu este reductibilă nici la logică, nici la senzorialitate, nici la ideograme, nici la ornament.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17.

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

În a doua jumătate a lunii mai, s-a desfășurat în Capitală a VIII-a ediție a unei manifestări anuale de tradiție: „Primăvara culturală bucureșteană”. O zi a fost, firește, închinată teatrului. În această zi, instituțiile teatrale bucureștene au prezentat cele mai bune spectacole din repertoriul lor. Teatrul Mic, împreună cu A.T.M., au organizat un colocviu, condus de Dinu Săraru, cu tema „Teatrul politic pe scenele bucureștene”. Au susținut referate Cătălina Buzoianu, Theodor Mănescu, Mircea Albulescu, Cristian Hadjiculea. La discuții au participat Ion Besoiu, Franz Auerbach, Paul Cornel Chitic, Amza Săceanu. ● În co-

lecția „Biblioteca pentru toți” a apărut volumul de teatru „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale, cuprinzînd piesele marelui clasic, comentate de Șerban Cioculescu. ● La Teatrul Național din Timișoara, a avut loc premiera piesei Hanul de la răsucruce, de Horia Lovinescu, în regia lui Dan Radu Ionescu. ● În librării, două volume ale lui Horia Deleanu: *Nemurirea teatrului și Elogiul actorului*. ● În ultima decadă a lunii mai, s-a desfășurat la Cluj-Napoca Festivalul interjudețean de teatru scurt „Zaharia Bărsan”. La această ediție — a VI-a — au participat peste douăzeci de formații ale artiștilor ama-

tori. În încheierea festivalului a fost organizată o masă rotundă, cu tema „Tradiție și inovație în teatrul de amatori”. ● La Teatrul Mic s-a deschis o interesantă expoziție a pictorului Ștefan Lațea-Brandes, cuprinzînd portrete ale actorilor acestui teatru. ● La Teatrul „A. Davila” din Pitești, după premiera pieselor într-un act de Ion Sava (spectacolul poartă titlul *Măști*), în regia lui Costin Marinescu și scenografia lui Mihai Mădescu, vor urma *Tartuffe* de Molière, în regia lui Mihai Radoslavescu, și *Un bărbat și mai multe femei*, de Leonid Zorin, în regia lui Valeriu Buciu. ●

## La nuntă

VIRGIL MUNTEANU

Rude mai îndepărtate m-au invitat la o nuntă, la nunta unei copile fermecătoare, pe care n-o cunoscusem niciodată, cu un tânăr frumuseț și timid, pe care, de asemenea, îl vedeam pentru prima oară. Eram stingher, vecinii de masă, presupuși veri, unchi, nepoți, mă intimidau, îmi puneau întrebări de o uluitoare indiscreție, cam cât câștig pe lună, cum mă împac cu nevasta, și alte asemenea, așa încât, după puțină vreme, m-am prefăcut că nu aud nimic și că mă interesează în cel mai înalt grad ce se poate la o masă alăturată. masa tinerilor, în capul căreia tronau mirii. Și chiar mă interesa.

Erau cu toții frumoși, veseli, siguri de ei. Dar, ceva în purtarea lor, a tuturor, mă intriga, într-un fel. Nu era ceva bătător la ochi, mi-a fost greu să-mi dau seama despre ce poate fi vorba. Nu erau nici gălăgioși, nu chiuiu ca nașa, băieții nu-și deschiaseră cămășile pînă la brîu, ca socru-mare, fețele nu-și ștergeau degetele de fața de masă, nu, nici pomeneală. Dar, o sumă de alte gesturi mărunte pe care le observam nu-mi erau pe plac. O pereche voia să danseze. Foarte bine. Numai că, băiatul a înhățat fata de mină în mod brutal și, desigur, dureros, și a aruncat-o spre ringul de dans. Au dansat. După care băiatul a abandonat-o pe ring, îndreptîndu-se spre

un grup de alți băieți. O fată a scos o țigară. Dacă vrea ea, să fumeze. Însă nimeni din jur nu i-a oferit foc. De masa tinerilor s-au apropiat doi bătrîni simpatici, bunicii mirilor. Nimeni nu s-a ridicat în picioare. Și tot așa, tot restul serii, am putut vedea cum tinerii aceștia, frumoși și veseli, săvîrșeau, nu cu bună-știință, gafe de comportament care mă intrigau. M-am întrebat: cine să-i învețe cum să se poarte în lume? Familia, desigur. Și școala, de bună seamă. Și societatea, nu încapă îndoială.

Dar, teatrul? Teatrul nu joacă nici un rol? Teatrul, o știe toată lumea, ajută la formarea conștiinței, teatrul îl face pe om mai frumos și mai bun, teatrul educă. Dar, numai la nivelul ideilor?

Iată o întrebare care mi-a răsărit în minte, atunci, la nuntă, și care revine, ca o obsesie, ori de cîte ori, la un spectacol, văd cum actorii, actorii noștri minunați, plini de talent, de farmec, de dăruire, actorii pe care nu voi conțeni să-i prețuiesc și să-i laud, nu știu să se poarte pe scenă.

Am văzut de zeci de ori, în piese temporane, actori vorbind dizgrațios, cu gura plină. Am văzut actori mai tineri întinzînd, primii, mina celor mai vîrstnici. Am văzut actori care nu știu să se incline și să sărute, cuviincios, mina unei actrițe. Am văzut actori vorbind partenerii lor, cu mîinile adînc înfundate

în buzunar, am văzut actrițe bițîndu-se pe scaun precum copiii năbădăioși, am văzut actori săltîndu-și pantalonii cu gestul perfect al bădăranului, am văzut actrițe corectînd, de cîteva ori într-o scurtă scenă, poziția breteluței de la camizol, am văzut actori scuturînd scrumul țigării pe jos, deși scrumiera era la îndemînă, am văzut actrițe trăgîndu-și scaunul mai aproape de piciorul, ca să se așeze, și am văzut actori scărpinîndu-se sîrguincios în vreme ce-și rosteau replicile. Toate astea, fără ca situația din scenă să impună vreo abateri de la buna purtare. L-am văzut, într-un spectacol cu Unchiul Vanea, pe Astrov, proiectîndu-și pălăria în direcția doamnelor din scenă, ca pe un obiect de prisos. Gest perfect inutil. Vulgar. Prin nimic justificat. Gest pe care îl făcea Astrov, care spune — țineți minte? —: „La om, totul trebuie să fie frumos; și fața și îmbrăcămintea și sufletul și gîndurile“. Ce vreau să spun? Că rolul teatrului e mult mai complex decît ne-am obișnuit să-l definim. Că teatrul ne învață, desigur, ne formează, ne face mai frumoși și mai buni, ne animă, ne educă la nivelul ideilor. Dar, așa cum ne place să spunem că ne învață și să vorbim corect, frumos, limba poporului nostru, trebuie să înțelegem că ne poate ajuta și să ne comportăm civilizată, după regulile dintotdeauna, ale buneicuvîințe.

# CRONICA DRAMATICA

Anul teatral a ajuns aproape de bilanț, împlinindu-și, deocamdată, doar parțial, promisiunile făcute la ceasul inaugural. Au apărut, ici-colo, în aceste săptămâni, câteva titluri noi, câteva spectacole importante. Dar, cu o singură excepție, piesa originală în premieră absolută lipsește, și n-au ieșit la rampă — fie prelungindu-se excesiv repetițiile, fie tergiversându-se finalizarea — câteva reprezentații de anvergură, pe care contăm, din dramaturgia autohtonă și din cea universală.

În competiția dintre teatre, Capitala s-a dovedit acum în avantaj, cu patru montări noi, toate în premieră pe țară. Reține atenția noul afiș al Teatrului Foarte Mic, cu *Politica de Theodor Mănescu*, spectacol pasionant prin caracterul inedit al structurii dramatice, prin complexitatea problematicii și prin originalitatea formulei scenice, în care lirismul și spiritul polemic fuzionează la o înaltă temperatură artistică. Strigoii la Kitahama, la Teatrul de Comedie, introduce în circuitul nostru cultural, într-o montare stilizată cu rafinament, un interesant scriitor japonez, Kobo Abe. Un clasic al literaturii idiș, Iacob Gordin, la Teatrul Evreiesc de Stat, și un autor sovietic contemporan, Aleksei Arbuzov, la Teatrul „Bulandra”, epuizează noutățile repertoriale bucureștene. Scenele din țară înclină, în genere, către scrieri cunoscute: reevaluări din fondul consacrat al dramaturgiei originale mai vechi sau mai noi: Hanul de la răscruce de Horia Lovinescu la Teatrul Național din Timișoara; Balconul de D. R. Popescu la Reșița; o nouă dramatizare a Moromeților lui Marin Preda, realizată pe scena din Brăila; Tache, Ianke și Cadir de V. I. Popa, la Arad; Omul cu mărșoaga de G. Ciprian, la secția germană a Teatrului din Sibiu.

...Și două noi interpretări din clasicii universali: Shakespeare la Naționalul din Cluj-Napoca — Macbeth, Ibsen la Arad — Hedda Gabler.

Titluri ce conving de valoarea programului repertorial, de faptul că teatrele sînt ocupate cu montări importante, că majoritatea produc spectacole de certă valoare artistică și verificată audiență la spectatori.

Cu toate acestea, în spiritul istoricelor documente ale plenarei C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie, al lucrărilor Congresului educației politice și culturii socialiste, ni se pare firesc ca exigențele tuturor slujitorilor scenei să crească, ni se pare normal ca eforturile lor să se soldeze cu rezultate la nivelul obiectivelor stabilite de partid întregii munci ideologice și cultural-educative. Iată de ce, și în viitor, ne vom manifesta spiritul critic față de toate neîmplinirile, ne vom strădui în mai mare măsură să încurajăm valorile și să descurajăm nonvalorile, să facem totul pentru ca revista noastră să sprijine mai eficient teatrele în munca lor nobilă pentru promovarea noului în gândire și în practică, a spiritului revoluționar, pentru formarea omului nou, constructor conștient al noii societăți, societatea oamenilor pentru oameni, o societate a celei mai înalte culturi, a democrației și a civilizației.

TEATRUL FOARTE MIC

## POLITICA

### ■ FEROCITATE

### ■ TRESTIA GÎNDITOARE

de Theodor Mănescu

Data premierei : 1 iunie 1982.

Regia : SILVIU PURCĂRETE.

Decoruri : OCTAVIAN DIBROV.

Costume : VIORICA PETROVICI.

Distribuția : NICOLAE POMOJE

(Bărbatul) ; TATIANA IEKEL (Bă-

trina) ; JEAN LORIN (Bătrînul) ;

MARIANA CERCEL (Sora) ; SORIN

MEDELENI (Tinărul) ; LIANA CE-

TERCHI (Logodnica).

Pătrunzînd în sala Teatrului Foarte Mic, în penumbra care-l învăluie, spectatorul are impresia că jur-împrejurul lui se înalță pereții unui lăcaș de reculegere și rugă. Este o impresie amăgitoare, repede izgonită de luminile reflectoarelor, care dezvăluie o încăpere sumbră, ciudat, parcă închisă și, totuși, parcă fără margini. Pereții sînt înțesați de mii de chipuri omenеști, revoluționari, oameni politici, demonstrații de mase, mulțimi în marș... Este lumea care populează existența tainică, neștiută, dezvăluită încă, a Bărbatului, fiindcă această încăpere este, într-adevăr, vom vedea și înțelege mai târziu, locul de reculegere, de meditație al acestui ciudat și fascinant personaj, care ne cheamă să-l însoțim în lunga călătorie prin viața lui și prin istoria contemporană.

*Politica* lui Theodor Mănescu reunește deocamdată primele două părți (*Ferocitate* și *Trestia gînditoare*) ale unei tetralogii alcătuite din „romane dramatice”, definită de autor drept „convorbiri între vii și morți, la care participă, probabil, și cei încă nenăscuți”. Oricum s-ar subintitula, oricum ar defini-o autorul

ei, așa cum ni se înfățișează la lectură (în revista „Teatrul” nr. 1/1982), așa cum ni se prezintă prin spectacolul Teatrului Foarte Mic, această scriere este o dramă. O dramă în două părți, care decurg una dintr-alta, într-o deplină unitate de acțiune, și, mai cu seamă, organizînd ideile, consecvent și deschis enunțat, într-o structură polifonică.

Este o dramă de o factură aparte, nu neapărat unică în istoria literaturii dramatice, sub raportul formei, dar — prin cutezanța, multitudinea și acuitatea ideilor fundamentale care o străbat — unică în dramaturgia noastră contemporană și, după cîte cunosc, cum puține există în dramaturgia universală contemporană.

Piese cu caracter politic s-au scris. Lăsînd la o parte truismul potrivit căruia fiecare piesă, prin mesajul pe care-l poartă, vedește o atitudine politică, piesele cu caracter politic declarat au înfățișat — începînd, să zicem, cu *Tragedia optimistă* sau cu *Anii negri* — aspecte ale luptei revoluționare pentru cucerirea puterii, lăsînd ca semnificațiile acestei lupte să se desprindă din faptele înseși. Sau, tratînd o problematică cu evident caracter politic, au abordat această problematică dintr-un unghi moral, din unghiul de vedere al individului, participant la revoluție sau chiar victimă a revoluției, ca în *Citadela sfărîmată* sau în *Cartea lui Ioviță*. Nu de puține ori, dramele scrise și jucate la noi se vor justițiere, vizînd mai cu seamă erorile, excesele — cum se întîmplă cu mai toată dramaturgia referitoare la „obsedantul deceniu”. Starea de nemulțumire a individului predominantă, dar nu întotdeauna în numele unui ideal politic-revoluționar formulat în termeni limpezi. Deosebită de toate acestea, *Politica* (titlul însuși elimină orice echivoc) abordează dinlăuntru, din chiar miezul ei, problema politicii, ca problemă fundamentală a existenței sociale. Prefațîndu-și drama, Theodor Mănescu scrie : „Dacă problema centrală a politicii este puterea, teatrul politic nu poate fi altul decît acela care are drept obiect această problemă... nu orice teatru este teatru politic, ci doar acela care se preocupă de problematica puterii, fie de luptele pentru putere dintre clase, partide, națiuni opuse, fie de aceea din cadrul procesului însuși al exercitării puterii.... Este, însă, de la sine înțeles că noi nu putem concepe puterea ca pe un scop în sine, ci doar ca pe un mijloc pentru afirmarea, în toate sferile vieții sociale și individuale, a principiului transformării lumii și a omului, refor-



Nicolae Pomoje, Tatiana Iekel (în prim-plan) și Jean Lorin

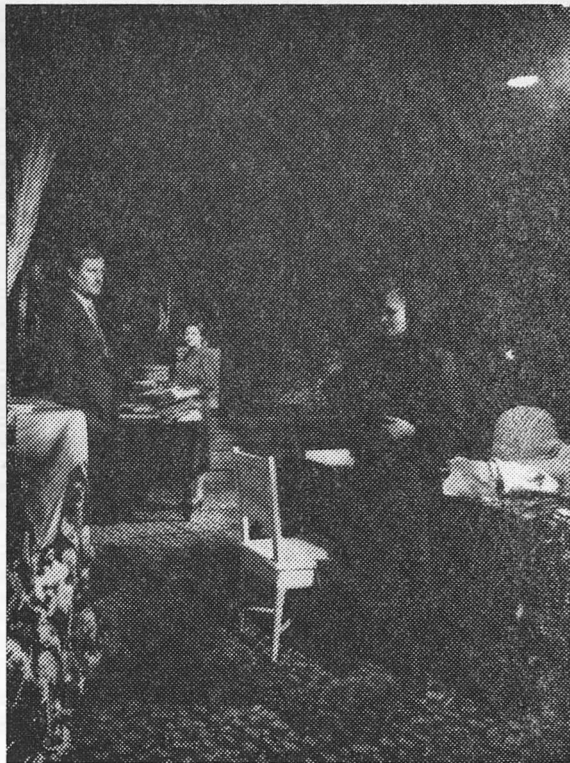
mulării lumii în sensul umanismului socialist, revoluționar". Iată, formulată succint, limpede, răspicat, problematica de bază a dramei *Politica*; în centrul ei stă personajul Bărbatului, al cărui destin ne va fi dezvăluit pînă la capăt doar odată cu apariția celorlalte două părți ale tetralogiei. Bărbatul este un om politic, un om de acțiune politică, în înțelesul de om care a participat, nu oricum, ci înarmat, în linia întâi, la cucerirea, apoi la consolidarea puterii politice dobîndite, străbătînd toate etapele luptei revoluționare „ca un soldat credincios al partidului“, care gîndește de pe poziția unui om politic și care nu conținește să analizeze, din unghiul său personal, dar și din perspectiva întregii mișcări revoluționare, mersul istoriei. Bărbatul retrăiește momente esențiale ale existenței sale, evocînd oameni și fapte care au fost, oameni și fapte care sînt. Prin proiecția gîndurilor sale, ne sînt înfățișați oameni care au murit dar care nu pot lipsi din conștiința Bărbatului, oameni care trăiesc și cu care Bărbatul este în raporturi directe. Este familia lui, este lumea cu care bărbatul intră zilnic în relații deschise, dure, tocmai pentru că existența lui, ca și a celorlalți, este o existență dominată de politică, de atitudinea politică, de acțiunea politică. Certurile de familie nu sînt doar hărțuiri trecătoare, ci conflicte ascuțite, atitudini fundamental contradictorii, prelungite dincolo de pragul dintre viață și moarte. Bătrînul, ca și Bătrîna, cu tineretea lor protestatară, liber-cugetătoare, cu trecutul lor socialist, reprezintă pentru Bărbat o mîndrie, orgoliul tradițiilor de luptă revoluționară din familia sa. Dar Bătrînul mai reprezintă și un neconținut prilej de confruntare a concepțiilor apar-

ținînd mai multor generații de revoluționari. Bărbatul este moștenitorul; cel care preia tradiția revoluționară a familiei. Totodată, este cel care examinează critic, de pe pozițiile zilei de azi, trecutul. Cine-l însoțește? Sora lui, preocupată pînă la obsesie de amintirea mamei, de soarta fiului ei, de propria-i soartă? Cine-l moștenește? Tînărul, detașat de realitatea luptei revoluționare, dăruiț unor ocupații desprinse de concretul vieții? Iată în ce raporturi dure, chiar feroce, se află personajele piesei. Nu acuzații reciproce, nu demascări violente, ci delimitări clare, nete, mereu adîncite, într-o fierbinte căutare a adevărului, care capătă dimensiuni tot mai cuprinzătoare, pe măsură ce se înalță de la fapt la generalizarea filozofică. Astfel, biografia Bărbatului se confundă cu însăși istoria, faptele sale intră în rezonanță cu realitățile întregii lumi, conștiința lui este parte inseparabilă a conștiinței revoluționare, și nimic din ceea ce s-a întîmplat și se întîmplă, la scara întregii planete, nu-i poate rămîne străin. În aceasta stă frumusețea și măreția acestui erou exemplar, acestui personaj mistuit de focul gîndirii politice, insuflețit de idealul acțiunii revoluționare. Posesor al unei vaste experiențe de viață și al unei extraordinare culturi filozofice și istoric-revoluționare, Bărbatul se vede obligat, în fața conștiinței lui, în fața partidului (ce frumos se spune în piesă: „Cui să împărțesc gîndurile, neliniștile, întrebările mele, dacă nu partidului meu? Între partid și fiecare comunist trebuie să existe un schimb de întrebări și răspunsuri, de o totală sinceritate, fără de care comunistul n-ar fi comunist și partidul n-ar fi partid comunist...“), așadar bărbatul se vede obligat față de sine

Însuși, ca om de partid, să-și pună întrebări fundamentale și să caute răspunsuri la întrebări fundamentale. Gîndirea lui vie, pătrunzătoare, se concretizează în amplele monoloage, care leagă (nu întrerup, leagă) acțiunea piesei, într-o succesiune armonioasă, echilibrată și de o rară frumusețe în limpezimea de cristal a formulării lor. Sînt „scrisorile către partid” — evocări ale unor momente din istoria revoluției și ipoteze filozofice și social-politice privitoare, de pildă, la raportul dintre mișcarea revoluționară internațională și bătălia pentru putere, pe care au desfășurat-o comuniștii români, aici se formulează ferm, răsădit, în spirit profund patriotic, ideea că istoria revoluționară a României a aparținut românilor, că politica noastră am înfăptuit-o noi înșine, că nici un amestec dinafară nu a putut influența partidul nostru în alegerea căilor luptei revoluționare pentru cucerirea și pentru consolidarea puterii, pentru construcția, după o concepție proprie, specific națională, a societății socialiste.

Întrebări tulburătoare, de o mare putere de pătrundere politică și de cutezanță revoluționară, sînt formulate în termeni fără echivoc. În ce stadiu al construcției socialiste ne aflăm? Am și construit socialismul? Care este rolul statului în socialism? Cum este înțeleasă, la nivelul maselor, noțiunea de proprietate socialistă? Care sînt contradicțiile în socialism? Cum se exercită la noi puterea de stat? Care este raportul dintre idealul revoluționar și înfăptuirea lui în viața socială? Și, legat de aceasta, cum este înțeles idealul revoluționar, cum este înțeleasă, în esența ei, dincolo de aparențe, dincolo de vremelnice neîmpliniri, de inerente greșeli, de regretabile excese, realitatea construcției socialiste? **Cu ce eficiență se face educația tinerei generații, care este idealul de luptă al acestei generații, moștenitoarea aceleia care a cucerit și consolidat puterea?** Din ce perspectivă examinăm continuitatea luptei revoluționare în țara noastră? Și, iarăși, legat de aceasta, mereu evocatul „obsedant deceniu” reprezintă o perioadă total izolată, în „obsedant deceniu” nu s-a făcut nimic pentru construcția socialistă? Iată, dezbrăcate de veșmîntul formulării literare, de o impecabilă frumusețe, cîteva dintre ideile care străbat drama *Politica*, dîndu-i o tensiune interioară, o temperatură înaltă, neobișnuite.

Profund revoluționară, de un fierbinte patriotism, lucidă, neiertătoare în exami-



narea realității, cutezătoare și, mai cu seamă, încrezătoare în viitor, fundamental optimistă, piesa lui Theodor Mănescu reprezintă momentul de vîrf al creației sale dramatice.

Alegerea Teatrului Mic confirmă încă o dată programul politic al teatrului, angajarea acestui colectiv pe direcția spectacolelor-dezbatere, în care piesa românească își găsește întotdeauna locul de cinste cuvenit. Iar sala Teatrului Foarte Mic se dovedește ideală pentru asemenea montări, în care spectatorii sînt implicați pînă la participarea directă, vie, deschisă, la lumea de idei a piesei. Realizat cu simplitate, cu limpezime și cu siguranță, spectacolul lui Silviu Purcărete, în remarcabilul decor al lui Octavian Dîbrov, se înfățișează ca o matură împlinire a încă tînărului regizor. Desenul mișcării, claritatea expunerii, economia de detalii dau întregului o anume eleganță și noblețe. Dintre actori excelează Nicolae Pomoje; nu numai curajos, dar și inspirat distribuit în acest rol, el izbuteste, cu mijloace simple, să înfățișeze în toată complexitatea personajul dificil al Bărbatului, conferindu-i patos și luciditate, zbucium sufletesc și înaltă spiritualitate. Nicolae Pomoje monologhează cu inteligență, ascultă atent, se mișcă elegant, degajă farmec. O altă

remarcabilă realizare are Jean Lorin, interpretul Bătrînului, care stabilește cu finețe echilibrul dintre latura sublimă a personajului și latura sa desuetă, ușor ridicolă. O bună interpretare dă Bătrinei Tatiana Iekel, de la care am fi așteptat, totuși, o mai accentuată subliniere a trăsăturilor ei de asprime și egoism. Mai cert, mai explicit, l-am fi vrut și pe Sorin Medeleni, în rolul Tinărului. Portretizări corecte, cu echilibru și profesionalitate, realizează Mariana Cercel, în rolul Sorei, și Liana Ceterchi, mai nesigură, în rolul Logodnicei.

Cu prilejul acestei însemnate premiere, teatrul a editat un supliment al foii-program „Spectator“ (redactor responsabil, Adriana Popescu), supliment documentat, bogat în idei, util.

Spectacolul *Politica*, realizat spre sfârșitul acestei stagiuni, înalță — ne bucură s-o spunem — prin valoarea piesei, prin calitățile spectacolului, nivelul acestui sezon teatral.

Virgil MUNTEANU

## ÎN PREMIERĂ PE ȚARĂ

TEATRUL DE COMEDIE

# STRIGOI LA KITAHAMA

de Kobo Abe

Prin spectacolul Teatrului de Comedie, publicul românesc are prilejul să cunoască o piesă japoneză contemporană, scrisă de Kobo Abe, autor cu suficientă notorietate dincolo de granițele țării lui, citit și la noi cu *Femeia nisipurilor*. Surpriza e mai puțin mare decît ne-am fi așteptat. Lucrarea, merituoasă și foarte actuală, poate fi socotită satiră, cu mențiunea că în structura ei intervin unele elemente de dramă. Nici latura preponderentă, de satiră („comerțul de suflete“), nu-i apare spectatorului european cu totul inedită, după cum nici aspectul dramatic, fundat pe un șoc psihic provocat de război, nu e de exclusivitate niponă. Autorul însuși știe toate acestea atunci cînd declară că: „*Strigoii la Kitahama* poate fi jucată în stil japonez, dar și în stilul țării unde este reprezentată“. Lucrurile stau într-adevăr așa, mesajul subliniat al piesei punînd specificul interpretării sub semnul complementarității, al liberei alegeri. Luînd cunoștință de o piesă japoneză (într-o versiune românească autentic literară semnată de Radu Bogdan Stegăroi), nu ne introducem, deci, obligatoriu, și în teatrul japonez, dealtfel atît de complex și de-

osebit pentru spectatorul din partea noastră de lume. Și totuși, nu poți înfățișa o problematică, fie ea oricît de generală, de universală, fără o descriere sau măcar o schiță verosimilă a mediului de unde provine. Un minimum de culoare locală e, prin urmare, necesar.

Ecuatia de mai sus, de tot simplă dar în cazul de față perfect potrivită, nu a suris regizoarei Cătălina Buzoianu. Ea a schimbat termenii, încercînd să facă teatru — chiar teatru japonez — pe datele unui scenariu gîndit să se adapteze oriunde. Admirabilă ambiție artistică, ne-

**Data premierei : 26 mai 1982.**

**Regia : CĂTĂLINA BUZOIANU.**

**Scenografia : MIHAI MĂDESCU.**

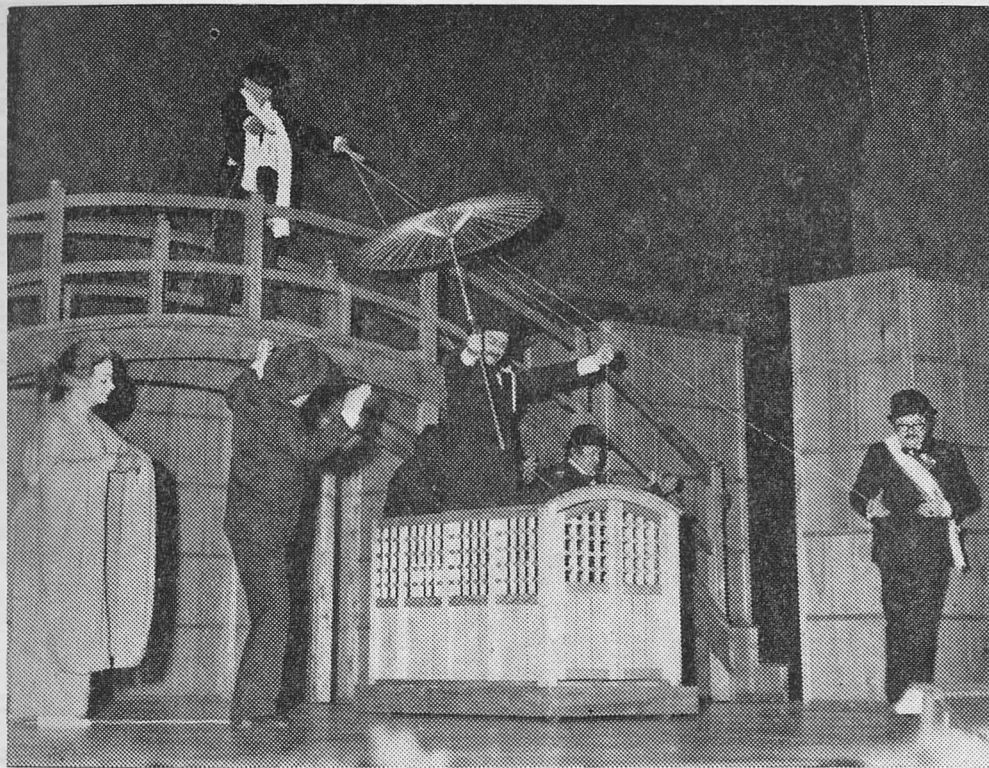
**Muzica : MIRCEA FLORIAN. Miș-**

**carearea scenică : ADINA CEZAR.**

**Versiunea românească : MANABU SUZUKI și RADU BOGDAN STEGĂROIU.**

**Distribuția : GEORGE MIHĂIȚĂ (Strigoii, Adevăratul Fukagawa) ; MIHAI PĂLĂDESCU (Ooniwa San-kichi) ; SIMONA MĂICĂNESCU (Misako, Logodnica strigoiiului) ; SANDA TOMA (Toshie, Yoshida) ; CLAUDIU BLEONȚ (Fukagawa Keisuke) ; ION LUCIAN (Kubota, Reprezentantul asociației clericilor) ; AUREL GIURUMIA (Torii, Maiorul) ; CORNEL VULPE (Torii cel mic) ; DAN TUFARU (Hakoyama Yoshiichi, Omul cu albumele) ; CANDID STOICA (Marutake) ; MAGDA CATONE (Femeia cu fotografia soțului, Femeia cu mama bolnavă de reumatism).**





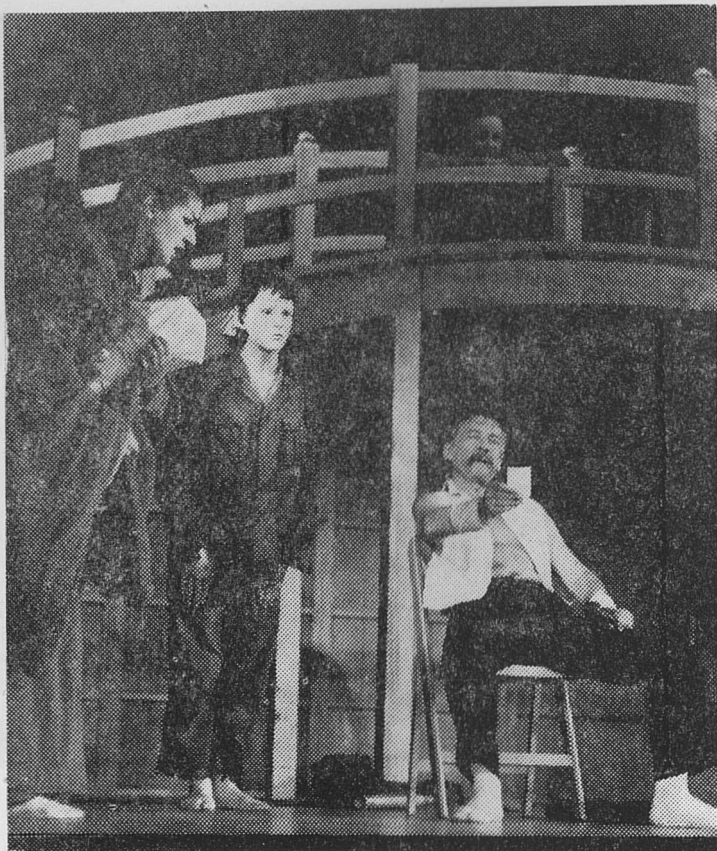
Scenă din spectacol

atență însă la ponderea reală a pretextului. Așa se face că spectacolul se articulează ca o armură prea grea pentru trupul care o susține, ca o suprastructură a textului oarecum indiferentă la aderențele cu acesta. Nu avem competența să judecăm în ce măsură unele procedee scenice întrebuițate de Cătălina Buzoianu sînt de pură fantezie sau întru totul conforme cu vrenul dintre stilurile teatrului japonez. Cu siguranță că altele sînt parodice și acestea ni s-au părut si cele mai justificate, cu funcția într-adevăr precizată. Două lucruri se observă totuși, și ele trebuie spuse. Cel dintîi se referă la o anume lipsă de omogenitate a trupei: de o parte, actorii, ca să zicem așa, stabiliți, care urmează indicațiile direcției de scenă în limitele excelenței profesionale, dar fără accentul vreunei participări mai adînci; de altă parte, cei doi tineri, încă studenți, Claudiu Bleonț și Simona Măicănescu, structuri firește permeabile, care răspund cu o sensibilitate mai acută și un angajament mai viu solicitărilor inedite. Ei sînt și cei care, reușesc citeva momente de sugestie vizuală ce confirmă imaginea noastră culturală despre Țara Soarelui-răsare. Un-

deva la mijloc, între aceste două categorii, se situează Mihai Pălădescu, într-o compoziție pe care o menține la un nivel admirabil pe tot parcursul. Al doilea punct ce trebuie neapărat atins, din necesități de clarificare, pare mai puțin important, un fel de găselniță scriitoricească. Dar, la urma urmei, în ce constă afacerea pe care experimentatul Ooniwa o întrevede în colaborarea cu Fukagawa, tînărul cu „minte zdruncinată”? Ce înseamnă a publica în jurnale fotografii de morți, pentru ca strigoii să-și regăsească familiile? Ei bine, tocmai acesta este punctul cu cel mai pronunțat specific nipon, oarecum neglijat de regie. Căci în Japonia fiecare cămin posedă un altar al duhurilor, convocate de rudele lor rămase în viață, spre a li se da cinstirea cuvenită și a li se cere concursul. Această tradiție ar fi trebuit să se vădească pe scenă, într-un fel sau altul.

Ceea ce, cu toată sinceritatea, îi recunoaștem Cătălinei Buzoianu este aspra seriozitate cu care a tratat, prin semne teatrale complex elaborate (chiar complicate), o temă ce ușor se putea opri la satira de suprafață, colorată melodramatic. Sub acest aspect, nici muzica și nici songu-

**Magda Catone,  
Claudiu Bleonț,  
Sanda Toma  
(sus)  
și Mihai  
Pălădescu**



rile care întretaie și încarcă proza dramatică nu sînt de prisos. Desigur, asupra acurateții lor ne menținem, încă o dată, rezervați. La capitolul mișcare s-a căutat acel hieratism, acea grație naturală pe care o arată, mai ales în filmele lor, japonezii. Motivul clasic al înfruntării vîntului, cunoscut din stampe, este și el citat, în cîteva „exterioare“ ingenios imaginat de talentata regizoare. Prin vestimentație, ea a marcat hotărît, de asemenea, grupurile sociale implicate în acțiune. Astfel, notabilitățile poartă fracuri și cocarde roș-albe, tînărul ziarist seamănă cu un *judoka* din benzile desenate, sāraccii sînt înfășurați în chimonouri spālăcite, strigoiul și reprezentantul său terestru au uniforme ciuruite. Undeva pe parcursul spectacolului ia ființă și expresia contrastului, devenit loc comun, dintre modul de viață sobru, frugal, atașat de natură, al japonezului, și mediul contemporan hipertehnizat, în care tot mai mult el este obligat să se miște. Toate acestea, inclusiv momentul culminant, de factură oni-

ric-parabolică, conferă reprezentației o a-nume ampoloare, desfășurată sub o sesizabilă notă brechtiană. În asemenea condiții, umorul care se află în text capătă un caracter enigmatic.

Cît privește actorii, în afara celor spuse mai înainte ar mai fi puține de adăugat. Experiența și clasa înaltă a lui Ion Lucian, a Sandei Toma, a lui George Mihăiță, Aurel Giurumia, Cornel Vulpe, Candid Stoica, Dan Tufaru, se exprimă în registrul cunoscut, fără nimic surprinzător. Nici Magda Catone, tînără ce s-a mai făcut remarcată pe scena aceluiași teatru, nu aduce, față de colegii săi de generație, nimic nou, în afara unor stridențe pe care ar trebui să le elimine. Sub simbolul pod arcuit realizat de scenograful Mihai Mădescu, toți aceștia impun cadența unui spectacol original și incitant, a cărui slăbiciune este doar dubla lui condiție.

**Marius ROBESCU**

# AMINTIRI

de Aleksei Arbuzov

O căsnicie fericită (în aparență, cel puțin), a cărei unitate este sfîșiată de declarația peremptorie și prin nimic previzibilă a soțului (Vladimir Evghenievici Turkovski, tip de „savant distrat“) că iubește o altă femeie ; o soție (Liubov Gheorghievna), dureros lovită, dar încercînd eroic să „salveze aparențele“ față de niște oaspeți picați pe neașteptate, dar mai ales față de propria sa luciditate ; o fiică (Kira), „la vîrsta întrebărilor“, zdruncinată de ceea ce întrevede în lumea adulților ; o tinără femeie (Jenia, rivala), deloc „fatală“, dimpotrivă, naivă și neajutorată, nedorînd să facă rău nimănui ; o bunică (Sofia Vasilievna), înțeleaptă și realistă, îndrăgostită de orașul ei natal, Leningrad ; în sfîrșit, un tinăr din Capitală, văr al savantului (Denis), ascunzînd, sub maniere și stil de viață de „play-boy sovietic“ (expresia aparține uneia dintre eroine), o autentică sensibilitate, rănită de ciocnirea cu realitățile vieții — iată galeria de personaje și, pînă la un punct, scheletul acțiunii celei mai recente scrieri dramatice a lui Aleksei Arbuzov, autorul aproape clasicei *Poveste din Irkuțk* și al multor altor texte, bună parte dintre ele văzute și pe scenele noastre. Toate — definite de aceeași receptivitate a lui Arbuzov la mișcările sufletești subtile, de aceeași delicatețe a inciziei în „felia de viață“ supusă analizei, de aceeași discretă și învăluitoare poezie ; multe — nu e mai puțin adevărat —, grevate de un eșafodaj dramaturgic defectuos conceput (dezechilibre, lungimi, diluări ale acțiunii), de schematicismul unor caractere, relații și reacții, de truisme și sentimentalism desuet. Se regăesc, în *Amintiri*, toate calitățile și defectele enumerate, acestea din urmă înmulțite de banalitatea iremediabilă a subiectului. Atunci, de ce, totuși, *Amintiri* pe scena de la „Bulandra“ ? Poate, datorită modalității mai puțin frecvente de punere în pagină a tramei : practic, timpul prezent al acțiunii ocupă destul de puțin loc în piesă, majoritatea spațiului fiind rezervată rememorărilor din care se incheagă, ca într-un puzzle, profilul personajelor. În mod sigur, datorită

Constantin Brînzea, Zoe Muscan și Gina Patrichi

Data premierei : 20 mai 1982.

Regia : ION CARAMITRU. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Muzica : VASILE ȘIRLI. Traducerea : TUDOR STERIADE.

Distribuția : GINA PATRICHI (Liubov Gheorghievna) ; ION BESOIU, GEORGE OANCEA (Vladimir Evghenievici Turkovski) ; BEATE FREDANOV (Sofia Vasilievna) ; MARIANA BURUIANĂ (Kira) ; CONSTANTIN BRÂNZEĂ (Denis) ; MIHAELA GAGIU (Asenka) ; MIRELA GOREA (Jenia) ; ZOE MUSCAN, MARIA GLIGOR (Șurocika) ; LIANA LUNGU (O cîntăreață de local).

mesajului de un umanism profund și real, nefalsificat de precepte filistine.

Oricum, spre a-și încerca puterile ca director de scenă, actorul Ion Caramitru a ales un text dificil, în primul rînd, cred, prin lungime (spectacolul durează trei ore). Apoi, dacă bogata sa experiență interpretativă l-a ajutat să intuiască momentele de rezistență ale piesei („solo“-ul Jeniei, dialogul ei cu Liubov Gheorghievna, „duetele“ acestea cu Denis, despărțirea dintre cei doi soți), orchestrate scenic cu migala puțin ostentativă a unei lucrări de diplomă, îndelung și serios gin-



dițe, insuficienta sa experiență regizorală l-a împiedicat să cuprindă într-o viziune, coerentă sub raport estetic, meandrele unei scrieri stufoase și inegale. Rezultatul este un spectacol trenant, cu sclipiri fulgurante, înghițite, însă, de un fundal compact de monotonie. În fine, Caramitru-regizorul a fost complet trădat de Caramitru-actorul în dirijarea echipei, capitol la care absența unei priviri unificatoare este evidentă. Apar, în acest spectacol, trei generații de actori stilistic diferite; or, diferențele sînt vizibile și creează hiatusuri. Beate Fredanov este impozantă, precisă și elegantă, în rolul bunicii. Gina Patrichi (Liubov Gheorghievna) desfășoară toată gama de „mișcări“ pe care i-o pune la dispoziție impecabilul său profesionalism — *allegro*, pentru „intelectuală lucidă“, *andante*, pentru „soție înțelegătoare“, *scherzo*, pentru „femeie cu sufletul tînăr“ etc. —, dar este, totuși, în primul rînd, Gina Patrichi... Ion Besoiu (Turkovski) are discreție și umor implicit, dar și o oarecare rigiditate, într-un rol, ce-i drept, ingrat. Zoe Muscan (Șurocika) schițează, cu efecte pitorești bine dozate, un portret de plan secund. O grea sarcină, aceea de „pilon de susținere“, alături de Gina Patrichi, apasă pe umerii lui Constantin Brânzea (Denis); actorul se achită de ea cu remarcabilă dezinvoltură, care însă, din păcate, se transformă pe alocuri în superficialitate, în mimare netransfigurată a datelor personajului. Mirela Gorea (Jenia) realizează o compoziție inteligentă și sensibilă, dar puțin obositoare prin unilateralitate. Mariana Buruiiană încearcă să-și investească personajul (Kira) cu mai multă substanță decît conține acesta; reușita este doar parțială, căci schimbările de registru au adesea stridentă. Mihaela Gagiu (Asenka) utilizează încă stingaci instrumentele profesiei (mișcare, intonație).

Iar dacă muzica (Vasile Șirli) este — citeodată, prea insistent — creatoare de atmosferă, scenografia (Mihai Mădescu) se dovedește inexplicabil de convențională și, chiar, neglijent concepută: statueta, pendula și trofeul cinegetic (?!) ce decorează casa familiei Turkovski, și care reapar cu ingenuitate în restaurantul vizitat de protagoniști, fac inutil orice comentariu...

Alice GEORGESCU

TEATRUL EVREIESC DE STAT

## EFROS SAGA [MIRALE EFROS]

de Iacob Gordin

Data premierei : 21 mai 1982.

Regia : GEORGE TEODORESCU.  
Scenografia : CARMEN și GHEORGHE RASOVSKI.

Distribuția : SEIDY GLÜCK (Mirale); RUDY ROSENFELD (Iosale); ELI CONSTANTIN MĂGULEANU (Donie); LEONIE WALDMAN-EIAD (Mahle); BEBE BERCOVICI (Salmen); THEODOR DANETTI (Nuchemțe); SONIA GURMAN (Hane-Dvoire); TRICY ABRAMOVICI (Șeindale); OANA GRUPP MĂGULEANU (Șloimale). În alte roluri : DAN MIHAI SCHLANGER, NUȘA STOLERU-PONGRATZ, LENA MORARU, DORIS MAIER BOGDAN, NORBERT HAUSER, NICOLAE MACOVEI, DUMITRU OPREA.

Lectura textului în limba română : NUȘA GRUPP-STOIAN.

Piesa lui Iacob Gordin *Mirale Efros* e o analiză a motivațiilor psihologice ce concură la descompunerea familiei, și o pledoarie pentru necesitatea unității ei prin firească renunțare la vanități și interese egoiste. *Mirale Efros*, bătrîna mamă evreică, nu-și mai poate stăpîni clanul familial. Cei doi băieți, ajuși la vîrsta bărbăției, tînăra sa noră și părinții acesteia își manifestă din ce în ce mai acut voința de a se elibera de sub autoritatea și tutela sa, pentru a se realiza fiecare pe cont propriu. Dar, părăsiți de bătrînă, cu toții se vădesc neputincioși în a se descurca într-o lume dură și mercantilă, pe care mama o stăpînise cu incontestabilă autoritate. Certurile duc la atomizarea familiei, frații se despart, cuscii se retrag în vechea lor casă, la fel de săraci ca la început. Dar iată că un prilej al reunificării familiei se ivește, o-

dată cu ceremonia confirmării religioase a nepotului. Pe rînd, fiul, nora și nepoțelul o roagă pe bătrînă să asiste, și aceasta, învinsă de dragostea pe care i-o poartă copilului, cedează. Precum vedem, drama are un final melodramatic, care se susține, însă, prin teza morală pe care o afirmă.

Destule momente de adevăr al vieții salvează personajele, din situațiile imposibile caracteristice melodramaticului, așezîndu-le — caracterologic, firește — într-un conflict realist convingător. Mai cu seamă eroina centrală este bine realizată de către autor: atîta cît sînt, celelalte personaje există în funcție de ea. Mirale Efros seamănă Marei lui Slavici, ca forță sufletească, minus cupiditatea acesteia. În intenția autorului a fost ca Mirale să facă pandant bătrînului rege Lear, ca noblețe morală; patosului acestuia, ea îi opune o înțeleaptă detașare. Alungată de ai săi, nu se lamentează, ci așteaptă cu încredere să le acorde iertarea. Căci — spune ea — nu numai că știe ce face, dar și de ce face așa și nu altfel. Mirale Efros e un personaj care pare a avea conștiința că duce o viață simbolică: ca orice înțelept, știe că sfîrșitul bun este incununa-

rea oricărei lucrări terminate, și că răul stă în orice neterminare, în neorînduiala începutului. Valorile tradiționale ale familiei sînt, pentru ea, valori eterne, la care fiecare tînăr, maturizat în încercările vieții, se va întoarce.

În spectacolul de la T.E.S., rolul i-a revenit lui Seidy Glück. Actrița l-a interpretat în liniile lui nobile, așadar a lipsit surpriza pe care ne-ar fi oferit-o disimularea, dar personajul ne-a apărut mai unitar, și poate că drama trăită de el ajunge mai direct la simpatia publicului. În schimb, acest fel de interpretare, care renunță la coajă de dragul miezului, îndreptățește mai puțin reacțiile celorlalte personaje, reducîndu-le la minimum motivațiile psihologice și răpindu-le, astfel, acel dram de veridicitate. Așadar, frumoasa noră Șeindale, în interpretarea actriței Tricy Abramovici, pare să fie cu tot dinadinsul răutăcioasă, ceea ce n-ar fi fost cazul, dacă Seidy Glück ar fi apăsat mai mult pe pedanteria, „capriciile“ și duritatea existente la personaj.



Scenă din  
spectacol.  
În prim-plan,  
Rudy Rosenfeld,  
Tricy Abramovici  
și Seidy Glück

Poate că altă valoare ar fi căpătat și jocul lui Rudy Rosenfeld, în rolul împăciuitorului fiu și ginere Iosale, aici destul de șters, și cel al lui Eli Constantin Măguleanu, în Donie, celălalt fiu. Reamintesc că toate personajele există pentru și prin personajul principal; nu înseamnă că nu s-a jucat bine, dar prea s-a jertfit totul simpatiei pentru acesta. E drept, Mirale Eφος este un personaj monumental; dar nici celelalte personaje, care conlucrează la edificarea monumentului, nu sînt simple accesorii, ca o schelă, să zicem, rămasă de prisos după ridicarea lui. Să fim, însă, bine înțeleși, acestea nu sînt reproșuri aduse spectacolului, ci doar o înțelegere a textului pe care o credem mai adecvată modului realist al concepției.

Spectacolul regizorului George Teodorescu ajunge la inima publicului, și asta este esențial (să nu mai argumentăm aici asupra rațiunilor inimii, care uneori se vădesc mai profunde decît acelea ale minții...). Semnificațiile textului sînt redade integral, regizorul utilizînd deseori, în mișcarea scenică, discrete ieșiri la rampă, pentru rostirea unor replici mai importante, alteori pauze, la fel de discrete, menite să oprească receptarea, în favoarea reflecției. E, într-adevăr, o virtute, această pedagogie subtilă cu spectatorul, fără obnubilarea ritmurilor acțiunilor scenice, a vieții intime a spectacolului. E locul să amintim că partea ultimă a piesei, cu o structură mai puțin realizată dramatic, a fost rezolvată de regizor prin utilizarea simultană a unor spații de joc, opuse, pe diagonală, jocului mut al cuplului Tricy Abramovici-Rudy Rosenfeld, ilustrînd îngrijorarea și așteptarea înfrigorată a unui final care, s-a văzut, a fost întru totul fericit. Dar să notăm și contribuțiile celorlalți actori, pe care le considerăm utile prin corectitudine, cuprinzînd chiar unele momente de finețe, precum jocul Soniei Gurman (Hane Dvoire), al lui Bebe Bercovici (Salmen) și al Leoniei Waldman-Eliad (Mahle). Mai puțin inspirată mi s-a părut ideea de a utiliza în travesti pe Oana Grupp Măguleanu în nepoțelul Șloimale. Am lăsat la urmă pe Theodor Danetti, care, în rolul socrului Nuchemte, umple scena cu o pitorească împletire de jovialitate și nonșalanță.

Un decor cam încărcat, și lipsit de suplețe, semnează Carmen și Gheorghe Rasovszki, decor dorit probabil în spiritul textului, dar realizat într-un gust îndoielnic, cum nu se putea potrivi unei case cu pretenții burgheze, și din care jilțul Miralei Eφος nu se detașează cu destulă pregnanță. În fine, am avut plăcerea să ascult, la cască, textul, în lectura unei voci cu timbru plăcut, aparținînd actriței Nușa Grupp-Stoian.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL DE STAT DIN ARAD

## FENOMENELE

de Grigori Gorin

Data premierei : 20 mai 1982.  
Regia : VICTOR TUDOR POPA.  
Scenografia : DORU PĂCARAR.  
Versiunea românească : MARGARETA BĂRBUȚĂ.  
Distribuția : VASILE GRĂDINARU (Prohorov); ALEX. FIERĂSCU (Kiliaghin); EMILIA DIMA (Lariceva); ION PETRACHE (Ivănov); LIVIU MĂRTINUȘ (Anton); IULIAN COPACEA (Laricev); ADELA PATKÓ (Camerista).

Prezentat superlativ în caietul-program de către Margareta Bărbuță (care dealtfel semnează și traducerea textului), umoristul sovietic Grigori Gorin apare pentru prima oară pe o scenă românească, cu piesa *Fenomenele*. Numele său este cunoscut în țara noastră și datorită revistei „Urzica”, în care i s-au reprodus excelente proze scurte. Cît de originală este — în contextul literaturii sovietice de azi — dramaturgia lui Grigori Gorin, rămîne însă de discutat. Succesul pe care piesa îl discută l-a avut (și îl are încă), la Teatrul satiric din Moscova, în spectacolul văzut și de noi anul trecut, se datorează în primul rînd regiei și actorilor, și mai puțin virtuților dramaturgice. Avem de-a face cu o comedie fără prea multe pretenții, caracterele sînt doar schițate; interesul ei rezidă în tema abordată, preocuparea snoabă pentru așa numitele fenomene „parapsihologice”. Incisivitatea autorului rămîne însă superficială, neconvingătoare.

A-l compara pe Gorin cu Cehov și cu Bulgakov (chiar dacă au practicat cu toții profesiunea de medic ?!) este însă exagerat. Dealtfel, piesele lui, cîte a scris, nu vădesc orgoliul unor structuri dramaturgice insolite. De aici, distanța dintre Grigori Gorin și, de pildă, un Aleksandr Ghelman, colegul lui de generație.

Spectacolul de la Arad dezamăgește : o regie pripită, începînd chiar de la distribuție, cu o rar înțîlnită zgîrcenie a fan-teziei, nici măcar la nivelul unui examen de fidelitate față de text.

Dintre actori, preocupat de profesionalitate, în seara premierei, ni s-a arătat Ion Petrache.

Paul TUTUNGIU

# ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CLUJ-NAPOCA

## MACBETH

de Shakespeare

Data premierei : 28 aprilie 1982.

Regia : MIHAI MĂNIUȚIU. Scenografia : OCTAVIAN COSMAN. Muzica : MIRCEA OCTAVIAN. Traducerea : ION VINEA.

Distribuția : ANTON TAUF (Macbeth); MELANIA URSU (Lady Macbeth); CONSTANTIN ADAMOVIICI (Duncan); TUDOREL FILMON (Malcolm); VICTOR NICOLAE (Donalbain); GELU BOGDAN IVAȘCU (Banquo); MARIN D. AURELIAN (Macduff); BUCUR STAN (Lennox); OCTAVIAN COSMUȚĂ (Ross); ION TUDORICĂ (Menteith); GH. JURCĂ (Angus); PAUL BASARAB (Caithness); TOTU COLOMAN (Siward); EMILIAN BELCIN (Tinărul Siward); PETRE BĂCIOIU (Seyton); OCTAVIAN TEUCA (Portarul); IONEL BANU (Doctorul); PETRU DONDOȘ, ION MARIAN (Ucigașii); EUGEN NAGY (Crainicul); MONICA MODREANU (Lady Macduff); CRISTIAN RUSU (Copilul); MARIA MUNTEANU, VIORICA MISCHILEA, MARIANA POPOVICI, ILEANA NEGRU, STELA ADAMOVICI, ILEANA TODEA (Vrăjitoarele).

O piesă de Shakespeare, un regizor tânăr, și scena unui Național reprezintă totdeauna puncte de atracție pentru critica teatrală, mai ales când titlul este *Macbeth*, regizorul, Mihai Măniuțiu, și Naționalul, cel din Cluj-Napoca (deși, în ultima vreme, această scenă a dat semne de oboseală, și-a redus din ambițiile repertoriale și s-a mulțumit cu succese cam facile).

Anton Tauf și Gelu Bogdan Ivașcu

*Macbeth* este o antrepriză vrednică de programul unui Național. Shakespeare stimulează totdeauna energiile unui colectiv și innobilează afixul. După *Richard al II-lea*, la Naționalul din Craiova, *Cum vă place*, la cel din Iași, și *Măsură pentru măsură*, la teatrul din Pitești, *Macbeth*, la Cluj-Napoca, confirmă în continuare atracția noilor generații de creatori față de „contemporanul nostru”. Opera shakespeareană a devenit o modalitate de configurare stilistică, un punct de program estetic al tuturor regizorilor care își iau profesiunea în serios. Mihai Măniuțiu s-a grăbit să și-l revendice — prematur, după părerea noastră, deși el are deja la activ un repertoriu în care întâlnim montări ca *Perșii* de Eschil, *Labirintul* de Arrabal, *Oedip salvat* de Radu Stanca, și anunță proiecte ca *Huis clos* de Sartre sau *Rosmersholm* de Ibsen.

*Macbeth*, o știm cu toții, este însă un pariu dificil. „Grandioasa simfonie neagră”, „nocturna disperării”, tragedia crimei, această culme a teatrului shakespearean — mai puțin reprezentată pe scenele noastre decât celelalte titluri (ne amintim, în ultimele două decenii, doar spectacolele semnate de Liviu Ciulei, la „Bulandra” și de Aureliu Manea, la Teatrul Municipal din Ploiești) — a fost preluată cu tinerească îndrăzneală de Măniuțiu și colaboratorii săi apropiați (pictorul Octavian Cosman, compozitorul Mircea Octavian). Asistăm la un conspect regizoral făcut în mare parte după Jan Kott; vizi-



**Melania Ursu**  
(Lady Macbeth)



unea este „prezenteistă“, cum spune un shakespeareolog, și, firește, unilaterală. Potrivit acesteia, *Macbeth* (text mult prescurtat, cu un final modificat) este un joc macabru pentru acapararea puterii, o rostogolire dementă în prăpăstiile crimei, un șir de atrocități care nu poate fi stăvilite. Decorul (Octavian Cosman) — o construcție de lemn, parcă putred, o fortificație ce adăpostește sordide încăperi, un tron-amvon-tribună, la fel de ruinat, jur împrejur bălți cu apă coclită — face față cu greu numeroaselor schimbări ale acțiunii și nici nu are necesara forță de sugestie sau de captare a imaginației. Locul de joc e dominat de semnul puterii: șarpele trufiei, poculul beției și coroana se reunesc într-un sui-generis obiect magic, și în jurul lui se desfășoară prologul-pantomimă ce anunță tema montării. Vrăjitoarele (în costume nedefinite stilistic) ațită la crimă, dar oficiază și ritualul de exorcizare: un *Macbeth* în efigie, fantoșă derizorie a thanului de Cawdor, e ținta jocului, re luat cu îndirjire la finele fiecărui act.

Reprezentăția oficiază derizoriul puterii, deșertăciunea crimei. Deriziunea îl pulverizează pe *Macbeth*, și ridicolul o înecă pe regină. (Ultimul ei monolog e înginat de o vrăjitoare!) Această idee, ispititoare poate pentru fantezia regizorală, suscită obiecția noastră fundamentală, deoarece minimalizează însăși esența capodoperei. Dacă sintem frustrați de măreția protagoniștilor, dacă nu avem, în spectacol, „poarta de aur“ prin care „să intrăm în iad“ — cum metaforiza I. M. Sădoveanu aura tulburătoare ce-l învâluie pe *Macbeth* —, montarea ne apare minoră, restrictivă. Cum se și întâmplă acum, deși în limitele acestei lecturi reprezentăția e coerentă și, în mare parte, unitară (cu excepția costumelor, eclectice). Ridicolul îl vizează și pe *Malcolm*; scena tes-

tării virtuților sale devine un moment de un intens comic grotesc, contrapunctat prin accentele sinistre pe care le capătă apoi personajul în final. Acest final, ce încheie triumfal demonstrația regizorală (amintindu-ne de *Hamlet*-ul lui Dinu Cernescu), ilustrează (bogat) rotirea implacabilă a „marelui mecanism“: *Malcolm*, fiul celui ucis de *Macbeth*, este cu mult mai primejdios și mai funest pentru Scoția, decît cuplul soților „molipsiți de moarte“. Ultima scenă, una dintre cele mai spectaculoase din reprezentație, contrazice însă — precum știm — deznodământul tragediei, al cărei adevărat sfârșit este unul dintre cele mai morale și mai compensatoare, din dramaturgia shakespeareană.

Actorii sprijină viziunea regizorală, devin un argument al ei, și, în această ramă, cîțiva interpreți se impun: Anton Tauf compune un *Macbeth* viguros, cu slăbiciuni omenești și dureroase rătăcirii ucigașe; sub masca de călău întrezărim victima împrejurarilor. Ia lady *Macbeth*, Melania Ursu are o semeție plină de noblețe, demența o transfigurează, dar măreția pe care ar fi putut-o dobîndi e stăvilită, precum am arătat. Cuplul destructibil, unit prin dragoste și moarte, senzualitate și abjecție, rămîne pivotul solid al montării, deși traiectoria scenică e mai degrabă desenată în scenă decît jucată; superficialitatea cu care actorii trec peste textul shakespearean se răzbuună dureros asupra lor; dar vina nu le aparține în întregime.

S-au mai remarcat în reprezentație Gelu Bogdan Ivascu (un *Banquo* cu un profil moral interesant), Marin D. Aurelian (un *Macduff* tradițional și, prin aceasta, convingător) și Tudorel Filimon (masca unui *Malcolm* imbecil și primejdios).

**Mira IOSIF**



TEATRUL „ION VASILESCU“  
DIN GIURGIU

# JOC DUBLU

de Robert Thomas

Data premierei : 1 aprilie 1982.

Regia : CONSTANTIN DINIS-  
CHIOTU. Scenografia : EVA ȘOR-  
BAN. Traducerea : DINA COCEA.

Distribuția : MIHAI DOBRE (Ri-  
chard Corban, Michel Corban) ; MA-  
RIA CHIRA (Françoise) ; ILEANA  
CHIMION (Louise) ; ADRIAN PE-  
TRACHE (Sartony) ; FLORIN CRĂ-  
CIUNESCU (Comisarul) ; FLORIN  
MIRON (Agentul).

Propunind o piesă de Robert Thomas în repertoriu, orice teatru (nu numai din România) mizează pe succes de public. Formula sa dramaturgică (sau „rețeta“, dacă vreți) este aproape infailibilă : intrigă polițistă inteligentă, punctată cu umor. Nici *Joc dublu* nu se abate de la această „regulă a jocului“, în consecință spectacolul de la Teatrul „Ion Vasilescu“ va avea, probabil, succesul de public scontat. Intriga este abil condusă, cu neașteptate răsturnări de situații, cu un final în care „măștile cad“ într-un mod realment imprezibil pentru spectatorul neavizat ; momentele de tensiune alternează, într-un dozaj savant echilibrat, cu cele comice, de relaxare. Dar nici aici (ca și în celelalte piese ale acestui destul de prolific autor), psihologia personajelor nu contează prea mult, iar veridicitatea situațiilor nu intră în discuție. Contează valoarea de rebus a întregului.

Un spectacol bun cu această „comedie polițistă“ (am văzut în stagiunea trecută, la Galați, un spectacol foarte bun cu *Joc*

*dublu*, semnat de actorul Mihai Mihail) presupune capacitatea de disimulare a interpreților. Pentru ca imprezibilul să funcționeze ca factor emoțional de la prima pînă la ultima replică, actorii trebuie să-și alcătuiască un amestec de joc neutru și sugestie subtilă, care să permită numeroasele schimbări de comportament, de identități. Or, în montarea regizorului Constantin Dinischiotu, tocmai acest element a fost neglijat. Principalul instrument al „jocului dublu“ — duplicitarul Corban — este imediat deconspirat. Piesa își pierde, astfel, mult din interes. Vina aparține, în egală măsură, regizorului și interpretului rolului principal, Mihai Dobre, tentat în special de latura comică a personajului (lucru, în ultimă instanță, de înțeles, dar nu și scuzaibil), pe care a pedalat la nesfârșit, adică pînă la cabotinism. Acest actor foarte bun pare să fi uitat că, în orice rol, important este echilibrul. Șarjînd peste măsură, el și-a anulat atuurile de interpret, de care — în principiu — personajul ar fi trebuit să beneficieze : farmecul, dezinvoltura.

În rest, distribuția este judicios făcută : în rolul Françoise, Maria Chira este — așa cum și trebuia — rafinată și rece. Ileana Chimion (Louise) are alura subreței ; greșește însă și ea, cedînd prea devreme — cu o clipă prea devreme — tentației de a juca și cealaltă fațetă a personajului, cea... dar măcar noi să n-o deconspirăm. Mai consecvenți în desenarea „in fals“ a caracterelor respective sînt Adrian Petrance (Sartony), Florin Crăciunescu (Comisarul) și Florin Miron (Agentul), ultimii doi adăugînd chiar reprezentației o neașteptată notă de umor.

Spectacolul Teatrului „Ion Vasilescu“ a fost rău servit de autorii ilustrației muzicale (ing. Andrei Sireteanu) și scenografiei (Eva Șorban). Prima este excesiv melodramatică, a doua, de un gust mediocru.

Dinu KIVU

Scenă din spectacol



[www.ziuaconstanta.ro](http://www.ziuaconstanta.ro)

# TEATRUL DE PĂPUSI

TEATRUL PENTRU COPII ȘI  
TINERET DIN IAȘI

## ■ UCENICUL VISĂTOR de Cicerone Sbanțu

## ■ GRĂDINA FERMECATĂ de Ileana Vulpescu după André Maurois

Recent, am văzut la Teatrul pentru copii și tineret din Iași două premiere pe țară: *Ucenicul visător*, de Cicerone Sbanțu, și *Grădina fermecată*, versiunea scenică a povestirii *Țara celor o mie de mende*, de Ileana Vulpescu, după André Maurois.

Primul spectacol pornește de la un text care-și propune să exploreze universul spiritual al copilului de azi. Preocuparea pentru tehnică se întâlnește, aici, cu fișele lecturi ale vârstei. Câteva idei generoase — nu este suficient să fii puternic, e necesar să știi și cum să-ți folosești puterea; iar ca să realizezi ceva, trebuie să înveți o viață întreagă — se pierd în stufoasa construcție a subiectului. Pină și ideea centrală, aceea a mași-

ni „nemaipomenite“, pe care se străduiesc să-o construiască bunicul, fizician, și nepotul, „ucenic visător“, nu se conturează. Nici cei din scenă și, cu atât mai puțin, cei din sală, nu știu la ce va servi această mașină. Dar, spectacolul regizat cu inteligență și fantezie de Constantin Brehnescu, curge antrenant, plin de culoare. Jocul complex al actorilor se combină cu animația, cu trucaje și elemente de proiecție, cu efecte sonore și luminoase. Actorii răspund conștiincios solicitărilor regiei. Se remarcă firescul lui Ion Agachi (Bunicul), elanul cuceritor al Cristinei Ciubotaru (Nepotul), puterea de caracterizare a lui C. Amuntencii; Ortansa Stănescu, C. Ciofu, Nina Dimitriu, Mircea Sava, Emilia Prăjinaru individualizează roluri secundare. Elementele de decor — uneori funcționale, nu întotdeauna inspirate (vezi mașina) — și o păpușă tradițională (motanul poet, bocciu, fără expresie și haz) sînt semnate de Marfa Axenti.

Cel de al doilea spectacol aduce pentru prima dată, pe scena românească, lirismul ușor glumeț și ironia tandră a lui André Maurois. De data aceasta, montarea este girată de un regizor invitat: Radu Popovici. Foarte tînărul regizor conduce bine firul narațiunii, găsind echivalente scenice frapante. Zborul eroinei, din pătucul ei spre deșertul cămilelor, se traduce printr-o suită de imagini sugesive și frapante. Mai departe, însă, se vede o oarecare timiditate din partea regiei. Așa se face că, alături de interpretări reușite (Corbul examinator, întruchipat de N. Brehnescu, personajul Celesta aparținînd Simonei Agachi), sînt și incertitudini: Cristina Ciubotaru nu izbuteste o interpretare nuanțată, iar cei mai tineri membri ai echipei — de exemplu, cînd sînt chemați să mînuiască păpuși — par diletanți în materie. Desigur, aceeași scenografa poartă vina construirii unor păpuși greoaie și nefuncționale, inexpr-

Scenă din  
spectacolul  
„Grădina  
fermecată“



sive și șablonizate, și a unui simulacru de decor — ghirlande de volane și volane cu ghirlande aplicate, de un gust indolielic.

Cele două premiere și alte spectacole reprezentative (*Pinocchio*, *Cine-i, oare, Făt-Frumos?*) dovedesc că la teatrul ieșean există câteva puncte câștigate: un regizor talentat, cu temeinice cunoștințe în arta captivării spectatorilor-copii, o trupă în care conlucrează actori maturi, remarcabili interpreți de gen, și tineri înzestrați, dar încă nesiguri la capitolul mînuire. În ce privește scenografia, unele soluții vădînd rafinament artistic alternează cu producții care dezamăgesc. În ansamblu, un teatru cu merite, în căutare de noi soluții chemate să-i definească un profil.

Sanda DIACONESCU

## TEATRUL DE PĂPUȘI DIN ORADEA

# HOCUS-POCUS ȘI-O GĂLEATĂ

de Aad E. Greidanus

La primul ei contact cu colectivul orădean (și, dacă nu mă-nșel, și cu teatrul de păpuși), regizoarea Mușata Mucenic a apelat la o formulă de spectacol mai apropiată de rigorile teatrului obișnuit („de proză”, sau „mare”, cum vreți să-i spunem), decît de cele ale animației păpușărești. În scenă apar mai tot timpul actorii-mînuitori, nu atît pentru a-și manevra păpușile (care intervin destul de rar în spectacol), cît pentru a interpreta ei înșiși, mai „ca în viață” (sau mai „ca la

teatru”), rolurile enunțate la început prin păpuși. Dacă procedeul denotă și o anumită neaclimatizare cu specificul genului, el implică însă și o sugestie interesantă, mai puțin obișnuită în alfabetul metaforei teatrale. Se înșinuează, în acest fel, ideea unei lumi în care relația „teatru-viață” este văzută cumva „à rebours”, o lume în care păpușile ar fi personajele reale, iar actorii care le preiau pasager identitatea, doar niște proiecții ale lor într-un spațiu al imaginației, al oniricului chiar. De aici pînă la dialectica pirandelliană nu este o distanță prea mare... Este doar o cale mai întortocheată.

În orice caz — fie că admitem sau nu, în principiu, această reechilibrare a raporturilor dintre actor și păpușă (și nu văd de ce nu am admite-o) —, spectacolul propus de Mușata Mucenic, pe acest text cu alură medievală al dramaturgului olandez, are coerență și viață sa proprie, convingătoare. Acest „Hocus-Pocus”, personaj care încurcă și drege raporturile (strîmbe, de obicei) dintre semenii săi — un fel de Păcală dintr-un alt timp și alt spațiu — are nu numai farmec, dar și o funcție educativă și formativă deloc de neglijat într-un spectacol pentru copii. Funcție existentă, perceptibilă în spectacolul orădean.

Montarea a prilejuit și un exercițiu util trupeii, mulți dintre componenții ei fiind la prima lor apariție „în carne și oase”, în fața publicului, și cu toate acestea dînd certe dovezi de talent interpretativ. Se distinge, în rolul titular, Ioan Moldovan, un actor mobil și expresiv; alături de el, contribuie la reușita spectacolului în special Rodica Suplacan (Sandra), Marlena Prigoreanu (Simplina) și Ioan Oros (Dofilius).

Cu toate că nu întotdeauna a fost avântată de tehnica „play-back” utilizată de regie, muzica lui Erasmus Minchevici rămîne o prezență în spectacol, agreabilă și antrenantă.

Dinu KIVU



„Hocus-Pocus...”,  
pe scena de păpuși  
orădeană

# SPECTACOLE—EXAMEN

I.A.T.C. „I. L. CARAGIALE“

## IONA

de Marin Sorescu

Regia : **ODALIS GUILLERMO PEREZ** (clasa prof. **CĂTĂLINA BUZOIANU**, asistent : **CRISTIAN HADJICULEA**).

„Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde, se comportă ca și cum în scenă ar fi două personaje. Se dedublează și se «strînge» după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice” — scrie Marin Sorescu la începutul piesei *Iona*, tragedie în patru tablouri.

În viziunea studentului regizor, din Republica Dominicană, Odalis Guillermo Perez, pe care caietul-program îl recomandă și ca poet, prozator și eseist, Iona nu este doar un om singur, ci și reprezentarea omenirii, în singurătatea ei : Iona nu își pune, ci pune întrebări, și această modi-

ficare de diateză are importante consecințe în gramatica spectacolului. Spectacolul organizează semne și cuvinte, imagini și sunete, într-o ordine care contrariază obișnuințele, fără a izbuti să-și impună evident logica.

Sfera albă și luminoasă care ocupă scena fără a o umple — sferă care e lumea și, în același timp, „burtă, groapă, labirint, grotă, drum, spirală” (scenografia, Elena Sanchez) — definește spațiul virtual al interogațiilor înconjurate de tăcere ; Iona e condamnat la revoltă, dar revolta lui e condamnată la înfrîngere.

Eseul interesant din caietul-program se referă la sau îi citează pe Nietzsche, Grotowski, Julia Kristeva, Roland Barthes, Tadeusz Kantor, Jozef Szajna, Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Pierre Francastel, Antonin Artaud, într-un eclectic indice bibliografic al problemei. Spectacolul, conceput în intimă relație cu multiplele premise teoretice, construiește un sistem de semne, dar tragedia se fragmentează în strălucitoare demonstrații parțiale, alternînd cu numeroase momente neinteligibile, care nu transmit emoția cunoașterii, nici nu solicită participarea.

Dedublarea personajului principal creează sugestive trasee de construcție interioară — și poate că aceasta este partea cea mai izbutită a spectacolului : dialogul-monolog, înstrăinarea și identificarea —

Marian Râlea și Odalis Guillermo Perez



meditația despre ceea ce este și ceea ce se vede, despre evident și posibil.

Odalis Guillermo Perez este și interpretul rolului principal: „În spectacolele contemporane, actorul este uneori decor, spațiu de unde iese lumina, înțelepciunea și dezlănțuirea tuturor forțelor demonice” — afirmă el. În spațiul concret al scenei, unele dintre aceste elemente există, dar interpretarea nu le totalizează, ideile despre actor, ca și ideile despre spectacol, sînt mai atrăgătoare în expresia lor conceptuală, decît în cea figurativă.

Marian Râlea — dublul lui Iona — configurează în spiritul concepției regizorale ecoul calm al experienței tragice a protagonistului.

Stimulat de polisemia textului lui Marin Sorescu, un tînăr regizor, dublat de un abil teoretician, și-a asumat dificila sarcină de a oferi o versiune scenică, în care lectura teatrală e subordonată lecturii filosofice. Neîmplinirile acestui spectacol ambițios vin din preaplinul gândirii, dar ne permit să anticipăm formarea unei reale personalități artistice.

**Magdalena BOIANGIU**

**INSTITUTUL DE TEATRU  
„SZENTGYÖRGYI ISTVÁN”  
DIN TÎRGU MUREȘ**

**PRIVEȘTE ÎNAPOI  
CU MÎNIE**

**de John Osborne**

**Clasa lector ADRIAN MAZARACHE.**

Au trecut peste 25 de ani de la premiера mondială a piesei lui Osborne, și Jimmy Porter, încremenit parcă în furia tinereții, mai urcă din cînd în cînd pe scenă, ca să se certe cu blînda lui soție, să o înșele cu perfida ei prietenă, și să accepte, în cele din urmă, reintronarea ordinii conjugale. Trecerea timpului a dimenționat exact forța acelei contestații; generația care pornea să lupte cu viața, refuzînd, prin marginalizare, încadrarea în sistem, a cîștigat pariul artistic, dar nu a fost cîștigătoare în înfruntarea cu realitatea.

Spectacolul studenților de la secția română a Institutului de teatru „Szentgyörgyi István” din Tîrgu Mureș (clasa lector Adrian Mazarache, regia Ion Moisesescu și Kovaci Levente) marchează sfîrșitul de secol trecut de la data premierei. Trompeta lui Jimmy sună fals și spart, valuri de muzică disco inundă scena. Violența discursului dramatic este lipsită, din pornire, de orice șansă, nonconformismul eșuează mereu în cirteală, regizorii și interpretii privesc înapoi cu tristețe, la mînia tinerilor din anii cincizeci. Adevărul de atunci și adevărul de astăzi se împletesc totuși firesc în spectacol, tinerii actori adîncesc situația dramatică și creează un solid sistem de relații, care motivează și implică tensiunile.

În decorul care reprezintă o cameră suspendată, cu ciudate denivelări, traversată de frînghii de rufe și plină de obiecte bizare și desperecheate (scenografie: György Csaba), personajele își consumă drama, în zadarnice și molipsitoare crize de exasperare. Conflictul se macină în cuvinte, cuvintele macină sentimentele, tandrețea e tulbure și mai întotdeauna rău înțeleasă, mistificînd intențiile și răspunsurile partenerului. Consecință a unei lumi contestabile și contestate, violența personajelor nu izbutește să depășească spațiul intim, pentru a-și atinge ținta. Studenții-actori sesizează și traduc scenic aceste semnificații; înfățișînd izolarea eroilor, ei sugerează ostilitatea mediului înconjurător.

Marius Bodochi (Jimmy Porter) joacă datele temperamentale ale personajului, siguranța și vulnerabilitatea, iritarea și deruta; băiatul capricios acoperă și întunecă imaginea bărbatului, decis să-și asume toate consecințele atitudinii sale. Eugen Iosif (Cliff) este însăși întruchiparea prieteniei, a afecțiunii transformate în supunere. Tatiana Ionesi (Alison) își etalează condiția de victimă, singura ei certitudine este iubirea — dar o iubire inconsistentă, inadecvată; ea deplînge trecutul, nu înțelege prezentul, nu poate înfrunța viitorul. Nina Udrescu (Helena) joacă bine rolul de „străină”, ea introduce în dramă privirea „din afară”. Dar transformarea ei, identificarea cu Alison, pe care regia o subliniază (poate prea ostentativ) nu este susținută prin interpretare. George Gulie (Colonelul Redfern) își îndeplinește corect sarcina scenică, introducînd criteriul unei generații care și-a consumat și consolidat formal dezamăgirea.

Spectacolul dovedește buna pregătire a studenților de la Tîrgu Mureș. Probabil că celelalte titluri ale stagiunii 1981—1982 pun în evidență și alte fețe ale talentului și profesionalismului viitorilor actori.

**M. B.**



## VIITORUL ROL

### AIMÉE IACOBESCU

Elevă a profesorilor Beate Fredanov și Octavian Cotescu, Aimée Iacobescu, șefa promoției 1968, a fost repartizată direct la Teatrul Național, debutând cu rolul Silvia în piesa Sidoniei Drăgușanu, *Jocul adevărului*. Dar, tinăra actriță și-a croit destul de greu drumul în teatru, fiind distribuită mai ales în dubluri, sau în roluri de travesti... Disciplinată și înțeleaptă, ea a știut să folosească toate prilejurile pentru a acumula experiență, pentru a se face utilă colectivului. Din fișa ei de roluri, reținem: Valentina (*Surorile Boga*, de Horia Lovinescu); Aristița și Luluța (*Coana Chirița*); Decebal (*Titanic-vals*) de Tudor Mușatescu); Sheila (*Un fluture pe lampă*, de Paul Everac); Catrina (*Căruța cu paie*, de Mircea Ștefănescu); Ducele de York (*Richard al III-lea*, de Shakespeare); Odille (*Cavoul de familie*, de Pierre Chesnot). Ingenuă de comedie,

Aimée Iacobescu și-a păstrat nealterate prospețimea, capacitatea de comunicare, suplețea și grația. Ea și-a demonstrat calitățile mai ales pe ecran, filmul oferindu-i cu mai multă generozitate personaje prin care să se poată defini ca actriță. Emisiunile de varietăți și de versuri ale televiziunii i-au adus succes și popularitate. „Publicul care m-a văzut pe marele și pe micul ecran vine să mă vadă și la teatru — mărturisește Aimée Iacobescu —, dar, ori de câte ori am ocazia să mă recomand, îmi place să spun că sînt actriță la Teatrul Național, și nu vedetă de film“.

În *Vlaicu-Vodă*, de A. Davila, Aimée Iacobescu va interpreta rolul Ancăi. Regia: Mihai Berechet.

„Momentele mai importante, în evoluția mea, au fost și sînt întîlnirile cu regizorii Mihai Berechet și Horea Popescu; fiecare în felul său, mi-au oferit premisele pentru a înscrie ceea ce realizez în perspectiva unei cariere artistice.

În lectura regizorală a lui Mihai Berechet, Anca se va contura ca o personalitate surprinzătoare, vie, autentică din punct de vedere psihologic. Deși rolul, după cum se știe, nu se numără printre marile partituri, încerc să fructific toate sugestiile regizorului. Potrivit acestora, Anca mea va contrazice interpretările romantice: ea va manifesta capacitatea de a înțelege, în întreaga lor complexitate, relațiile de la Curtea domnească, și hotărîrea de a se opune unei puteri care nu cunoaște nici un fel de legi morale. Astfel, Anca este o voce distinctă, cu rezonanță proprie, în structura dramei; în locul copilei supuse, apare o tinăra femeie care luptă pentru dragostea ei, cu toate mijloacele, atîta vreme cît e convinsă că are de partea sa dreptatea și adevărul. Sacrificiul — renunțarea la Mircea — e cu atît mai dureros cu cît dilema tragică în care e pusă a fost rezolvată, în acest sens, în propria ei conștiință; deci, nu cedează unei presiuni din afară, ca victimă resemnată, ci refuză, cu prețul fericirii, compromisul.“

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

Un bărbat și mai multe femei va fi și ultima premieră a acestei stagiuni la Teatrul „Ion Vasilescu“, în regia lui Bogdan Berciu. ● Valeriu Anania este prezent în librării cu volumele de teatru „Greul pămîntului“, cuprinzînd piesele sale mai vechi sau mai noi. ● Ultimele spectacole ale a-

cestei stagiuni, aflate în pregătire la Teatrul Dramatic din Constanța: Miul turbat, de Aurel Baranga (regia, Ion Maximilian, scenografia, Aurel Florea); Între etaje, de Dumitru Solomon (regia, Romel Stănciugel, scenografia, Eugenia Tărășescu-Jianu); în premieră, Beția sfîntă, de Paul Everac (re-

gia, Dominic Dembinski, scenografia, Vasile Jurje). ● La Teatrul Național din Tîrgu Mureș se repetă Trei crai de la răsărit, de B. P. Hasdeu (regia, Constantin Săsăreanu, scenografia, Romulus Feneș), Căsătoria, de Gogol (regia, Dan Alecsandrescu, scenografia, Anna Tamas-Kele-



## VIITORUL ROL

### NICOLAE ILIESCU

În cei 14 ani de la absolvirea I.A.T.C., Nicolae Ilescu a interpretat peste 50 de roluri, variate, înregistrând succese importante, pe scenele a două Teatre Naționale (cel din Craiova și cel din Cluj-Napoca), la Teatrul Municipal din Ploiești, la Teatrul Mic. Reținem câteva din dramaturgia shakespeariană: Edgar (*Regele Lear*), Lysander (*Visul unei nopți de vară*), Bufonul Feste (*A 12-a noapte*), Malcolm (*Macbeth*); apoi Hermes (*Pacea*, de Aristofan); Dorante (*Jocul dragostei și-al întâmplării*, de Marivaux); Schweizerkas (*Mutter Courage*, de B. Brecht); Marat (*Bietul meu Marat*, de A. Arbuzov); rolurile titulare din piesele *Avram Iancu*, de Al. Voitin și *Cititorul de contor*, de Paul Everac; Honterius (*Evl mediu întâmplător*, de Romulus Guga); Ștefan Valeriu (în adaptarea cinematografică: după *Jocul de-a vacanța*,

de Mihail Sebastian). Partiturile citate conturează profilul artistic al lui Nicolae Ilescu, evidențiind înclinația lui spre un joc lucid, meticolos în elaborarea personajelor, în descifrarea lumii lor lăuntrice.

Viitorul rol: Timotei Cipariu din piesa *Nu pot să dorm*, de Ion Brad (apărută în revista „Teatrul” nr. 6/1978). Regia: Cristian Hadjiculea.

„Trebuie să mărturisesc că nu știu ce să spun despre viitorul meu rol. Așa mi se întâmplă de fiecare dată, căci fiecare nou personaj pe care urmează să-l întîlnesc îmi produce, la început, o frică îngrozitoare... Alteori, și pe parcursul «vieții» lui mă sperie, sau mă neliniștește... Nu știu, de pildă, nici azi, după atîta timp de la premieră, ce aş putea spune despre Nasty din *Diavolul și bunul Dumnezeu*; aflu cîte ceva, de fiecare dată, în seara spectacolului. Aștept să văd pe micul ecran cele două personaje întîlnite, nu de mult, în studiourile televiziunii: consilierul juridic Mihai Ruva din *Nedreapta singurătate*, de Gh. Robu, și secundul Slocum din piesa *Ulei*, de Eugene O'Neill. Cum am lucrat la aceste roluri? Ca-n mină. Sint curios să văd cu ce rezultat am muncit din greu...

Mă îndrept cu mari emoții spre personajul Timotei Cipariu, care mă face fericit și mă îngrijorează în egală măsură. Scriitorul Ion Brad ni-l prezintă în preajma anilor 1840, în marea febră a evenimentelor premergătoare revoluției de la 1848 din Transilvania, înconjurat și venerat de toți cei ce-l urmează, însetați de libertate, înflăcărați de lupta pentru adevăr și dreptate, pentru un stat al tuturor românilor. Cipariu este un patriot, un intelectual, împovărat de răspunderea istorică a luptătorului pentru unitatea națională și cultivarea limbii românești. E un personaj cu alese calități spirituale și sufletești; un rol substanțial, o meditație asupra istoriei și a condiției eroului. Chinuitoarea aventură a cunoașterii lui a început...”

Maria MARIN

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

men) și între patru ochi, de Aleksandr Ghelman (regia, Raluca Iorga-Mindrîlă, scenografia, Kemény Arpad). La secția maghiară a teatrului se află în repetiție *Mizerie* cu ifose, de Csiky Gergely, (regia, Hunyadi András, scenografia, Kemény Ar-

pad). ● Între 30 mai și 6 iunie a.c. s-a desfășurat, la Iași, a IX-a ediție a „Zilelor teatrului pentru copii”, manifestare complexă, care a cuprins spectacole și recitaluri, expoziții, întîlniri ale oamenilor de teatru cu copiii și un colocviu-dezbateri cu tema

„Teatrul pentru copii — un teatru pentru inimă și minte, pentru viață”. ● A plecat, către tipografia, Almanahul „GONG '83”, cu un conținut variat, demn de tot interesul și bogat ilustrat...

FAIMA

În colecția de documente a avocatului cărturar C. V., am găsit pagina îngălbenită a unei scrisori: scrisoarea unui actor către un critic de teatru. Actorul A. Pop-Marțian, stilp al vechiului Național, se adresează criticului Petru Manoliu, care, în gazetele epocii, iscălea cu pseudonimul Erasm... Consider această scrisoare un moment de civilizație. O reproduc.

Mihai GÎRNIȚĂ

Martie 1941

Dragă Domnule Manoliu,

N'aș vrea să judeci greșit scrisoarea mea. Știu, ca și D-ta, că un critic teatral, dacă vrea să-și tipărească impresiile cu sinceritate și convingere, are de supărat multă lume. Și mai știu că noi, actorii, trebuie să jucăm bine, ca să fim pe placul tuturor, iar dacă n'am reușit să facem acest lucru, n'are rost să ne supărăm pe cel care ne-o spune, cînd el este de bună credință, ba încă — dacă ne-am putea ridica pînă la acea seninătate desăvîrșită — ar trebui să mulțumim celui care este aspru cu greșelile noastre.

Știu că ești de bună credință față de mine; m'ai lăsat să cred chiar, cu anumite prilejuri, că-ți sint simpatic, ca om. Mai știu, de asemenea, că nu-ți plac, ca actor, fiindcă în nici o cronică n'ai alăturat numelui meu vre-un adjectiv bun. Din pricina aceasta, oricît ași vrea să te cred întotdeauna, îmi este cu neputință, fiindcă atunci ar trebui să ajung la convingerea că sunt un nechemat, și n'am ce căuta pe scenă, și că cei care afirmă contrariu, se înșală toți.

Iată de ce aprecierile D-tale, matematic prevăzute, mă deprimă, dar nu mă supără.

Fie-mi îngăduit deci, să-ți spun că, de rîndul acesta, ai avut perfectă dreptate,

## REVISTA REVISTELOR „Plays and players“

După aproape trei ani de întrerupere a apariției, una dintre cele mai importante publicații britanice de teatru, revista „Plays and Players“, a revăzut lumina tiparului. Numărul asupra căruia ne-am oprit (343, aprilie 1982) conține articole teoretice, interviuri, cronici ale premierelor lunii la Londra.

Reține atenția o pasionantă profesiune de credință semnată de Irving Wardle, cronicarul drama-

tic al ziarului „Times“ care pledează pentru implicare ideologică, pentru responsabilitate și receptivitate în exercitarea actului critic, pentru modestie și probitate

La rubrica „Intrarea actorilor“, un articol al lui Nicholas de Jongh analizează stadiul actual al artei spectacolului, în Marea Britanie. Alte titluri: „Două doamne de la Stratford“ de Christopher Edwards (comentariu asupra rolurilor realizate, în actuala stagiune, de actrițele Sara Kestelman și Sineed Cusack, la Stratford-upon-Avon); „Reacție la «frige» de John Rus-

și că în critica aspră ce ai făcut jocului meu din „Aimée“, am găsit propriile mele aprecieri. Într-un spectacol intervin însă o mulțime de factori care nu te lasă întotdeauna să faci ce-ai vrea să faci tu, ba chiar te induc în eroare. Am văzut din seara premierii, după răceala publicului, cu care nu m-am întîlnit decît rare ori — iartă-mi lipsa de modestie — că am dus rolul pe drum greșit. Poate că D-ta să fii sceptic în fața hotărîrii mele de a schimba linia rolului, dar eu o voi face totuși, fiindcă nu vreau să-mi alienez mult-puținul public care crede în jocul meu.

Iată de ce ți-am scris, dragă Domnule Manoliu. Fiindcă am socotit că datoria unui critic nefiind să pedepsească sau să jighească, ci să îndrepte, ți-ar fi agreabil să afli că severitatea nu ți-a fost de prisos. Am desprins lucrul acesta din activitatea critică a lui Sarcey, care — cu toată pornirea lui nedreaptă față de vre-o doi actori — a făcut mari servicii interpreților teatrului francez.

Încă odată te rog nu judeca greșit rîndurile mele, și în special nu le considera ca o încercare de captare a bunăvoinței D-tale — lucru pe care nu l'aș vrea cu nici un preț.

Cu vechile sentimente,  
ss. Pop Marțian

sell Taylor (prezentare a personalității și creației tinerilor dramaturgi Paul Kember și Michael Wilcox, proveniți din școala teatrului marginal, frige), „În spatele frige-ului“ de Christopher Edwards (disuție cu doi — de asemenea, tineri — reprezentanți ai teatrului marginal: Michael Batz, conducător al companiei „Yorick & Players“, preocupată de valorificarea unor texte clasice neglijate, și John Chapman, lider al grupului „Paine's Plough“, care promovează sistematic creația dramatică engleză actuală)

A. G.



FLORIN  
TORNEA

## 4. Spre Shakespeare

Nu cred că mă îndepărtez de Goethe dacă-l privesc prin grila eminesciană. Am mai degrabă impresia că Eminescu mă ajută, cel puțin aici, în sfera și din unghiul de vedere al „Cărților” lui, să string — ca într-un ghioc, vuietul unui ocean, sau, ca sub o lupă, razele soarelui — ceea ce Goethe a lăsat, risipit, să rodească la voia întimplării, de-a lungul unei vieți de om și de poet mărinimos dăruite și ocrotite de zei. Citindu-le cu răbdare și atenție, „Cărțile”, în adevăr (până la a vedea oglindindu-se în litera lor, spiritul și amintirea lui Goethe), mă întorc, hăt, la filele și zilele când încă adolescentul student din Strasbourg, cu firea lui, dispusă la juvenile răzvrătiri și divers orientate căutări, luase contact pentru prima oară, prin magistrul și viitorul său prieten Herder, cu Homer, cu Ossian-Macpherson, cu Rousseau, cu *knittelversul* — cu sprinteneala reavănă, naivă și sănătoasă a ritmului și limbii lirice populare, cu bucuria *noutății* ei libere de orice chingi prozodice somptuoase, de catedră... Stăruia în el, mai clocotitor vie decât, poate, bănuia el însuși, ambiția de a se afirma în câmpul poeziei. Până atunci, se încercase, parcă, doar cu „armele” fără foc, și în orice caz cu bătaie scurtă, ale rococo-ului franțuzit-salonard-și-la-modă, în fond desuet și artificial încercat. Își mărturisise această ambiție, încă la frageda vîrstă de 16 ani, cînd „imortalizase”, improvizînd pe albumul unui amic, în cîteva trăsături de penel/condei, imaginea caricată a leibnizianei „celeii mai bune dintre lumi”: „*Asta-i fața lumii care / cea mai bună mi se pare: / ca un cuib de ucigași, / ca-un iatac de fecioraș, / ca mințoșii-n zaiiafet, / ca tigvele de poeți, / ca zorzoanele de preț, / ca bănetul ce se-nhață; / așa-arată-a lumii față. // Cum ține autorul condeiul între dește, / un nu știi ce anume-l îmboldește. / Împunși de-un bold de-același soi / au fost și Alexandru și-alți atîți eroi. / Semnez aici de aceea, scurt și apăsător: / n-aș prea voi uitării să fiu dat.*”

Datase improvizația: Frankfurt, 28 august 1765. I se putea reproșa o anu-

me ostentație teribilistă, cu toate că nu-stătea rău, ba, în cercul său, poza trecea drept distincție. Dar nu i se putea tăgădui ascuțimea și dispersiunea observației, nici o anume juste ricanată în ce privește permanențele sociale, nici — în „imboldu” poetic, asimilat imboldului încercat de cuceritorii de lumi și de făuritorii de istorie — o anume, îndrăzneță (și pentru timpul, și pentru vîrsta lui), abilitare a actului poetic, ca act de luptă, nu de pur divertisment.

În anii cărunției va mărturisii: „*Căci am fost un om în viață, și-asta-nseamnă luptător*”. Nu-și va fi amintit, desigur, în acel moment, de misiunea cuceritoare, erocă, atribuită, la dibuitele dar inflăcărătele lui începuturi, și gestului creator de artă. La acea înaintată oră a maturității, Goethe s'fîrșise prin a scuti poezia de un scop extraneu sieși, modelator, meliorist față de lume și de alcătuirile ei; îi limita aspirațiile la perfectibilitatea propriei lui condiții. „Luptăm pentru desăvîrșirea operei de artă, în sine și pentru sine. Ceilalți se gîndesc la efectele ei înafară; adevăratului artist prea puțin îi pasă de ele, așa cum naturii prea puțin îi pasă dacă dă naștere unui leu sau unui colibri.” Nu e locul să discut aici filosofia estetică sau etica lui Goethe. Thomas Mann o atribuie statornicului atașament al poetului față de gîndirea lui Spinoza, de ideea „lumii” sale, liberă de cauze finale și de scopuri finale, în care răul și binele sînt deopotrivă îndreptățite. Creația artistică înstrăinată de scop — ca și creația naturii — îi era, prin urmare, poetului Goethe „maxima supremă”, notează autorul, saturat de spirit goethean. al „Doctorului Faustus”. El mai vede, apoi, în estetismul natural și antimoralismul poetului, „rădăcinile timpuriei sale însuflețiri pentru Shakespeare”.\*

E cam mult spus, și prea din caleafară peremptoriu. Chiar așa să fie? Însuflețirea lui Goethe pentru Shakespeare nu putea să-și afle, la vîrsta cînd ea s-a

\*J) Thomas Mann: Phantasie über Goethe, in Gesammelte Werke, IX, 1974, Fischer-V. — Frankfurt.

produs — frenetic și fanatic, dar nu nepregătit — alte rădăcini decât cele temperamentale ale generației lui, studioasă și mai puțin studioasă, din Frankfurt, Leipzig, Strasbourg; o generație a frondei și inapetenței la ceea ce îi strângula vocația și apetitul artistic și de viață: la închistare filistină, la prețiozitate conservatoare, la rigiditate dogmatică, formalistă, la valori impuse dar neaderente solului și duhului național. Pozițiile metafizice, vast și eterat pretențioase — și mai ales concluziile lor, bătute de vînturile armoniilor sterile, ale cumpănilor concesive, ale împăcărilor și renunțărilor — nu intrau în *stilul de viață* al acestei generații (zburdalnice, ca toate generațiile tinere, alergice la orice încorsetare), străbătute de un caracteristic „spirit provocator“, răscolitor de adevăruri puse sub obroc. Această generație avea să facă din veacul al XVIII-lea, „politicește și socialmente jalnic“, cum l-a pețeluit Engels, „marele veac al literaturii germane“. Apropierea de Spinoza se legitima, așa fiind, la Goethe, prin ceea ce, înainte de toate, era polemică în sistemul binecuvîntatului șlefuitor de lentile din Amsterdam: împotriviarea la fixațiile habotnic-ritualistice ale religiozilor; afirmarea, peste și contrariind pînă la scandalizare bisericică de tot felul, a îndreptării și capacității omului de a sparge, cu rațiunea, crusta umilitoare a necunoașterii; afirmarea, așadar, a omeneșului și a omului, osîndit a fi sclav al pasiunilor și nefericirilor, cîtă vreme nu îndrăznește și nu izbutește să-și deschidă ochii, să vadă, să cerceze, să pătrundă ceea ce-l înconjoară și ceea ce-l domină. Era o chemare la descoperirea și cuprinderea naturii, în infinit eterna ei măreție, frumusețe și putere, dar și la bucuria de a te descoperi, ca om, înlăuntrul ei, parte a naturii, și, ca parte, participant la virtutea ei demiurgică, prometeică — dumnezeiască. O asemenea bucurie, Goethe o resimțise oarecum în clipa în care Herder l-a inițiat în ușor idilic îndemn spre natură al lui Rousseau și în farmecul universului — prin excelență natural, nesiluit și neșlefuit, deci neartificializat de „civilizație“ — al „glasurilor popoarelor“.

Dar Spinoza îi încuraja cu precădere demonia (acel „so was Gewisses, das ihn treibt“, acel „nu știu ce anume-l îmboldește“), care nu era numai a vîrstei și care avea să-i pună în mișcare elanul și să-i dimensioneze statura titanică de mai — dar nu prea — tîrziu. În acest Spinoza, da, putem regăsi rădăcinile timpurii însuflețiri pentru Shakespeare, la Goethe. Poetul va avea însă să străbată ani buni de experiență pasională și civică, de cunoaștere și de creație, de cercetare, de participare ac-

tivă sau pur contemplatoare la crucialele, agitatele și nespus de coloratele întâmplări ale secolului său; va avea să vadă cum, pe toate planurile — politic, social, economic, științific, administrativ, artistic, moral —, acest secol devenea pragul unor radicale schimbări de structură, nici pînă în zilele noastre încheiate; va avea să străbată acești ani de avînt furtunos (nu o dată și ușurate), de amăgiri și dezamăgiri, de prietenii și inimizicii, de întrebări cu răspunsuri mai totdeauna incerte, de entuziasme și dezabuzări, pentru ca Spinoza să ajungă a-i vorbi și prin ceea ce avea esențial și concluziv, conciliator și dezarmant-înțelept în gîndirea sa: „non ridere, non lugere, necque detestari, sed intellegere“ — a nu rîde, a nu plînge, a nu huli, — a înțelege. Și încă...

De la poezia-mărturie, deschisă împrejurarilor nemijlocit trăite ori nemijlocit revelatoare (acea *Gelegenheitsdichtung*, pe care Eminescu, însușindu-și-o, o va traduce cu un termen astăzi compromis, devalorizant, „poezie de ocazie“), va bate — mai ales după ce va fi fost captat și de ponderea și rigorile calmului și ordinei, ale clasicității — drumul spre o poezie a mărturisirilor și a reflecțiilor pe seama și pe marginea experienței de viață acumulate. Va fi o poezie aforistică, gnostică, chiar paremiologică, ușor ironică și superior persiflantă, adesea tristă, în fond întristată de sentimentul zădărniceii, în care se înămolesc, pînă la urmă, istovite, cînd nu și mînjite și năpădite de meschin și searbăd, atîtea elanuri existențiale, atîtea deveniri ale existenței: „Căci în nimic cată să cadă totul / de vrea-n fîință să rămînă.“ E un drum care duce la izolarea, la interiorizare; e drumul spre ora bilanțurilor; în care tonalitatea îndurerată e firească: „întotdeauna un bătrîn e-un rege Lear“. E un drum către renunțare. Dar, în pofida oricăror sarcasme sau melancolii sceptice, nu e și un drum care duce la renegarea, necum la relegarea „luptei“: „tocmai de aceea tinerețea vine; / ar fi nechipăzuit să-i cer: / hai, vino, îmbătrînește lîngă mine“. E totuși o poezie stingherită de necruțătoarea dialectică a „dănuirii în schimbare“, ceea ce e una cu osînda la vremelnicie. De aceea, în substanțială măsură, ea apare opusă larg disponibilei *Gelegenheitsdichtung* din epoca vijelioasă a tinereții, neinteresată de soluții, ci numai de eliminarea falselor soluții dominante; apare ca o poezie strîmtoată de negăsirea vreunei soluții (*Verlegenheitsdichtung*), alta decît aceea de a lăsa, mai mult teoretic, „începutul și sfîrșitul să

se contracte / unul în celălalt...“ ; de „a te trece tu însuși mai repede / decât lucrurile...“. Și mai este apoi, ca o acoladă de supremă viziune totalizantă a senectuții, întrunirea „începutului și sfârșitului“ său poetic, prin preamărirea naturii din om și a omului în natură. Recitesc stihurile albe ale preacunoscutului poem închinat „Dumnezeiescului“, ca pe niște versete de scriptură biblică: „*Edel zei der Mensch / Hilfreich und gut...*“. Și nu mă pot opri să-l transcriu : „DUMNEZEIESCUL : Ales fie omul, / mărinimos și bun ! / Căci numai asta îl desparte / de orice vietate / cunoscută. // Slavă necunoscutelor / făpturi superioare / ce bănuim ! / Lor fie-le omul asemenea ; // prin pildă-nevețe-ne / în ele să credem. // Căci fără simțire-i / natura ; / Soarele-i lumină / și pentru răi și buni, / răufăcătorului-i lucește / cum binevoitorului / luna, stelele. // Vânt și puhoai, / tunete, grindini / își văd vînd de drum / și prind / în goana lor / pe unul după altul. // Așideri fericirea / dibuie în grămadă / și-apucă ba cirlionțata / neprihană de copil, / ba pleșuvia / creștetului păcătos. // După eterne, mari, / neîndurate legi / siliți cu toții sintem / să facem pin-la capăt ocolul / jîntării noastre. // Doar singur omul / poate ce nu e cu puțință : / el deosebește, / alege și îndreaptă ; / el poate împrumuta / clipeții dăinuire. // El singur e-n măsură / răsplată binelui, / pedeapsă răului să dea, / să-aline și să izbăvească, / tot ce-i greșeală, rătăcire / să-mbine cu folos. // Ci noi cinstim / pe cei nemuritori / ca și cînd ar fi oameni / și-ar făptui în mare / ce-nțiul dintre buni, în mic / ar făptui sau ar dori să facă. // Omul ales / fie mărinimos și bun ! / Neistovit dureze / folosul și dreptatea. / Ne fie un model / al acelor bănuite făpturi !“

E un imn adus omului și panteității sale. Dar e vorba de un om smuls indiferenței panteice, chemat, tocmai, să fie scut împotriva stihiei nepăsărilor. E un imn adus omului, ca unic element al naturii, înzestrat cu vocația „dumnezeiască“ a iubirii — a iubirii de om. Este aici, din plin, Spinoza. Un Spinoza de tîrzie meditație. Mai e și Shakespeare ; dar Shakespeare-Proserpo : cel ce-și încheie misiunea magică după liniștirea furtunii ; cel rămas, singur și sărac de puteri, să se sfîrșească, sleit de nădejdi, în voia înșelătoare a rugii (socotite în măsură „sănduplece îndurarea“ și „să mintuie de orișice greșeală“) și în bunăvoința uitucă și ingrată a acelor ce, „ei / înșiși grei de făr-de-legi, iertați dori-s-or de așa poavară“ : „As you from crimes would pardoned be / let your indulgence set me free“...

„Ales fie omul, mărinimos și bun...“

Un apel sfișietor la dragoste, la pace socială. Sfișietor prin desperata conștiință a neputinței cu care e vătuît. Foarte în adînc, simți în el, sugerată, acoperită de nepăsarea, de gheață, înfricoșătoare, a naturii, simți — fierbinte, deloc nepăsătoare, ca o înfruntare, damnată în schimb a nu se înțelege cu sine și, de aceea, nepătrunsă și proteică, în continuă vrajbă cu sine — cum se zbate natura omului. Este apelul unui om trecut prin „furtună“ (prin neuitata furtună a unor ani, parcă renegați, dar nici ei dați uitării, pentru ce a fost frumos, fecund, vital în ei) : e apelul unui om structurat el însuși, în afundul lui, furtunos, dar educat, disciplinat, în spiriul atmosferei potolite, ducînd acum și dorul liniștii, al ordinii odihnitoare (vechea, niciodată curmata lui aspirație spre împăcarea contrariilor, dacă lichidarea lor se arată imposibilă). Din acunsa conștiință a caracterului improbabil, iluzoriu și al unei asemenea ordini odihnitoare — establishment, cum am zice azi — (pentru care, curtean și, vrînd-nevrînd, om politic, va lua atitudine, și nu totdeauna spre cinstea lui), Goethe va ajunge să bată monedă pe fatalitatea celor trecătoare, pe inanitatea oricărui efort cheltuit pentru *alceva*, pentru alte așezări ale celor lumești. Va ajunge, îmbrățișînd tulburat, cu umilință, nemărginirea cosmică, să ofere omului, în gîfilita lui alergare după fericire, ca o îndreptățire la orgoliu, însuși faptul de a exista (*An Sein erhalte dich beglückt*), propria lui „nemărginire lăuntrică“ („*tendrechtă-ndată spre-năuntru / 'Năuntru afla-vei centrul / neîndoileii orișicărui suflet*“). Ii mai oferă însă și mintea trează, măsura, bunul-simț cu care să poată întîmpina „*viața bucuroasă de viață*“, prin care „*clipa devine eternitate*“... În acest cadru consolator — al fericirii de a exista și al șansei de a putea savura, în această fericire, clipa *ca-pe-o-eternitate* — se cuvin puse în lumină prețul și condiția lor. Le aflăm strecurate, printre alte înțelepciuni preluate ori atribuite poeților perși Hafiz și Firdusi, în șăgalnicele epistole de dragoste (o dragoste, de data aceasta, scaldată mai curînd de o tandrețe dulce ironică și de o amăgît-amăgitoare condescendență, decît înflăcărată de focul unei pasiuni efective), epistole schimbate — în *Divanul est-vestic* — de Hatem-Goethe (aproape septuagenar, dar „*Etnă mocnind sub zăpezi și torente-negurate*“) și „*primăvărată auroră*“ Suleica (Marianne Jung-Willemer), care-i răpise „*rămășița de iubire ce mai păstra în suflet*“... Aici dăm peste celebrul imn adus *personal-*

tății, citat de Schopenhauer în *Aforismele* lui, și tălmăcit, în parte, de Eminescu la cererea lui Maiorescu.\*

Eminescu traduce cel dintâi dintre cele două catrene ale „imnului” :

„Spun popoare, sclavii, regii  
Că din cite-n lume-avem,  
Numai personalitatea  
Este binele suprem.“

După Eminescu, mi-e tare greu, chiar cu smerenie, să mă încumet a întregi cuvântul Suleicăi. Al doilea catren al ei, însă, în contextul răcăirilor mele prin Goethe, mi se pare aici un luminis de neocolit. Cu cea mai stingherită și plecată sfiiciune, îndrăznesc de aceea, totuși, să transpun și să transcriu, lăsînd

prem“ lăsat „odraslelor pămîntului“ : iată prețul și iată condiția fericirii de a exista și a puținței de a strînge într-o clipă — în clipa prezentului — trecutul, viitorul, eternitatea.

O întorsătură horatiană, luminoasă, întăritoare, pe care o așază testamentar la temelia mesajului său poetic : „căci nu-i mai de dorit menire / decît pentru aleși, presimțitor să fii...“

„Desăvîrșirea în sine și pentru sine“ a operei de artă, indiferentă la efectele ei din afară, apare, așadar, ca o figură de stil. Mai ales la un poet care, pe de altă parte — ca om ce-și cunoștea *personalitatea* — s-a știut și s-a voit păstra, nu fără o vădită trufie, dacă nu totdeauna în iureșul, totdeauna în atenția lumii și timpului său.

*Suleică :*

*Holz und Fnecht und Überwinder  
Sie gastehazu jeder Zeit,  
Höchstes Glück der Erdens, in der  
Sey nur die Persönlichkeit*

*Jedes Leben seh zu führen  
Wenn man sich nicht selbst vermisst,  
Alles forme man verliere  
Wenn man bleibe was man ist*

Handschriftprobe aus Goethe's eigenhändiger Reinschrift des „West-östlichen Divan“.

Facsimilul manuscrisului goethean la „Cintecul Suleicăi“

loc deschis tuturor rezervelor, acest al doilea catren :

„Poți trăi orișice viață,  
Tu, de nu te părăsești ;  
Orice poți pierde din brață,  
Tu, de te păstrezi ce ești.“

A rezista, așadar, *in tine*, la intemperiiile vieții ; a nu te lăsa atins de alienare ; a trăi stăpîn pe tine însuși, conștient de tine — de ceea ce înseamnă unicitatea, *personalitatea* ta, „binele su-

I ar „rădăcinile timpuriei însuflețiri pentru Shakespeare“ se cer căutate independent de orice atașament filosofic. Un asemenea atașament, de ar fi să fie, le-ar explica, cel mult ; le-ar justifica, poate ; le-ar întări, la o adică. Cum, în bună, inițială, măsură, am văzut că este, în adevăr, cazul atașamentului față de Spinoza. Dar Shakespeare a *molipsit* nu doar pe Goethe, ci întreaga lui generație. Cu ceea ce aceasta socotea că este răs-turnător de idoli în opera lui ; cu ceea ce generația simțea eliberator, exemplar superior în verbul, în noutatea timbrului și a construcției verbului său ; în puterea poeziei lui „sălbatică“, de a umili canoa-

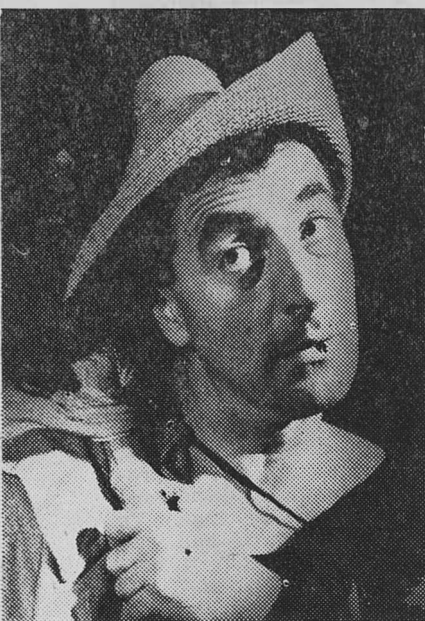
\* M. Eminescu, *Opere*, vol. IV, ediția Perpessicius.

nele și dogmele dominante, resimțite, mai ales de la el încolo, ca un morb sclerotic în osatura artelor și literelor vremii; cu ceea ce același verb părea să se înrudească, în tonalitate și zăvnet, cu natura leața degajată și suculentă a poeziei populare. Shakespeare mai venea apoi, Prometeu al poeziei, aducând în locul *ideilor* descărnată despre om, pe om în toată legea — plin de viață, divers, pățimaș, neprevăzut, vorbind, gesticulând, gândind, acționând și reacționând omeneste, descoperind astfel hemofilia abstracțiilor uniforme retorice și prozodice prin care umantul era mijlocit și minuit în producțiile curente. Venise Shakespeare oportun, ca un profet, în viața și cercul de încinare discuții, încercări și pozne înnoitoare de poezie ale tânărului Goethe. În amintirile lui, exagerează, poate, când afirmă că admirația pentru Shakespeare mergea (în lumea acestui cerc) până la adorația religioasă. Dar un cult pentru creatorul lui Hamlet, e cert, a existat. Lucrările lui erau citite, recitate, răs-citite, memorate, recitate; turnura versurilor lui, măsura și accentul lor iambic, clownii și spiritul clownesc din scrierile lui, erau ele reluate, imitate, mimate precum în modul de comportament al adoratorilor lui Shakespeare intrase străduința de a da replici, de a se purta după croiala lui Mercurio; o adevărată competiție în descoperirea a unui mereu nou Shakespeare în vechiul Shakespeare. Toate acestea făceau *substanța* unei auto-educări poetice a tinerilor din Strasbourgul lui Herder, și toate vorbesc despre acest cult.

Comparațiile, știu, schioapătă; dar, păstrând toate proporțiile și toate aspectele diferențiale, cultul shakespearean din Strasbourgul lui Goethe și Herder îmi amintește „cultul matein“, practicat cândva, în Bucureștii de altădată, pe când „oficia“ Ion Barbu, asistat zgomotos, pasionat și cu un zel de reciprocă stimulare, de Tașcu Gheorghiu, de Oscar Lemnaru, de Aurel Baranga, de câți alții, din câți nu mai sînt azi; peripatetizau, nopțile, și închinători la *Craii* lui Mateiu Caragiale, căutînd să descopere, ca să identifice locurile, casele, străzile pe unde au trecut și hălăduit „Craii“; nu pridideau să scoată din pagini și să consacra, dincolo de formulele exegetice și de apreciere critică, noutăți și invenții lexicale, structuri topice inedite, cadențe muzicale neprevăzute, sonorități și fluidități poetice — pe măsură, ba „depășind“ acel racinian „cel mai frumos și sugestiv din versurile în proză“

descoperit de Perpessicius: „*Visul galeș al Floridei și-al ostroavelor Antile...*“ Îmi amintesc de cultul matein, alimentat de verva și de insistența pasională a poetului „Jocului secund“, fiindcă el îmi poate sugera, cît de cît, imaginea a ceea ce a fost, la Strasbourg, cultul lui Shakespeare, al cărui animator a fost Goethe, cu toate că inițiatorul în răscolitoarea frumusețe shakespeareeană fusese Herder. Cultul s-a subțiat și apoi s-a stins odată cu încheierea „studiilor“ din Strasbourg; numele și opera Lebedei de pe Avon s-a răspîndit însă pe întreaga întindere a Germaniei, ca o flămură și ca o armă în bătălia Sturm-und-Drang-ului și a romantismului ce avea curînd să vină.

Shakespeare se arătase lui Goethe Sprecum natura, precum o altă natură; și ca pe o altă natură, la fel infinită, la fel copleșitoare și tulburătoare, la fel inaccesibilă în esență, și l-a apropiat, admirîndu-l, iubindu-l, integrîndu-și-l. Shakespeare îi intrase în sine. Va dăinui în el cu un permanent jînd, ce-l onorează, jînduînd permanent să-l ega-leze, niciodată încumetîndu-se să-l „coboare“, să nădăjduiască a-l vedea „caborit“ pînă la sine; și, aceasta, pînă la sfîrșitul tirziilor lui zile. Va dăinui în el, chiar și atunci cînd va lăsa impresia că l-a uitat, că alte ispite, nu mai puțin copleșitoare, l-au vizitat și acaparat: ispitele anticilor, de pildă. Jean-Paul era refractar la convingerile și la caracterul poeziei weimarianului. Totuși, după lectura lui *Faust*, nu s-a putut opri să-l numească pe autor un „postumus Shakespeare“. Goethe nu era insensibil la măguliri; ba chiar le și provoca. Cuvîntul lui Jean-Paul i-a deschis însă, desigur, un zîmbet lăuntric: „nici chiar așa. Lui «William» nu-i poți da de capăt“. Este, dealtfel, acesta și sensul studiului „*Shakespeare și nici un sfîrșit*“, prin care Goethe (mai la rece decît o făcuse cu prilejul festivității organizate de el și de sora lui, Cornelia, în cinstea „Zilei lui Shakespeare“ — 1771) încearcă să-l explice, să-l impună, să demonstreze forța lui prometeică, magică... Prospero e departe, într-un viitor înnegurat. Sîntem încă la filele și în zilele neastîmpărului juvenil ale adolescentului student din Strasbourg. Peripețiile pătrunderii lui Shakespeare în conștiința artistică a poetului, ca și în cea a conglomeratului germanic din vremea sa, ne stau încă în cale. Nici n-am atins, încă, grila „Cărților“ lui Eminescu...



**În rolul  
Bertoldo  
(„Bertoldo  
la Curte“  
de Massimo  
Dursi)**



**TOMA  
CARAGIU  
văzut de  
ION MICLEA**

---

*EXPOZIȚIE LA TEATRUL „BULANDRA“*

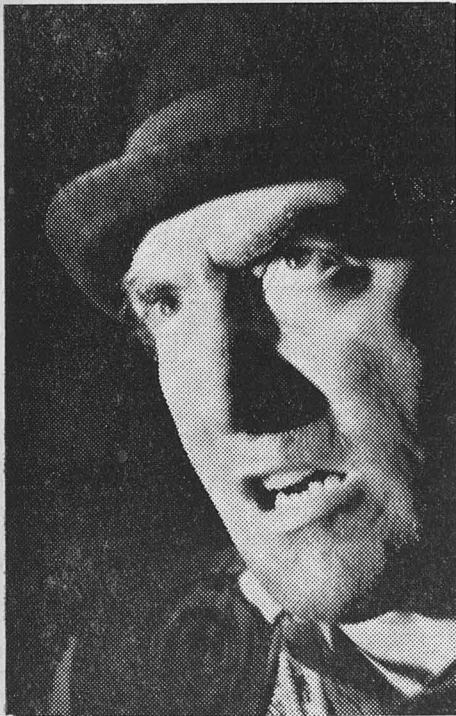
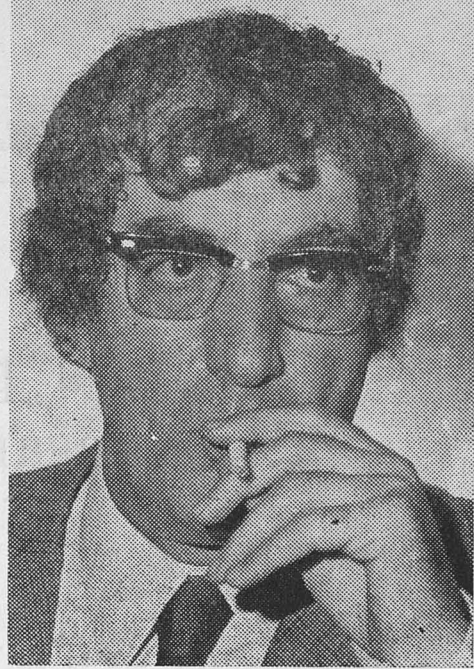
---



**DI. Doolittle  
(„Pygmalion“ de  
G. B. Shaw)**

**Mackie-Șiș  
(„Opera de trei  
parale“ de  
B. Brecht)**





În  
Iancu Pampon  
(„D-ale  
carnavalului“  
de I. L. Caragiale)

Satin  
(„Azilul  
de noapte“  
de Maxim  
Gorki)



GEORGE  
CHIRIȚĂ

## Cîteva probleme ale avangardei teatrale

Coexistența, în universul teatrului, a unor formule estetice contradictorii (teatrul psihologic și post-avangarda, de pildă) nu produce efectul pe care l-am putea presupune: aceasta, pentru că universul teatral nu evoluează unitar spre un scop care ar face ca, automat, vechiul să fie depășit de nou; aceasta, pentru că fenomenul contradicțiilor nu este suficient înregistrat teoretic, și pentru că, în fapt, nici nu este activ; aceasta, pentru că universul teatral este celular, fiecare entitate socială celebrîndu-și în transă propriile tabieturi teatrale. Media, în universul teatral, este dată astăzi de „supremația regiei“; această medie, care constă în „exegeza“ pe care o interpretare regizorală o face unui text, deseori clasic, trece uneori drept eveniment. Însă a concentra teatralitatea într-o interpretare regizorală dată unui text reprezintă o încercare nefericită de a spune (sau a pretinde că spui) ceva nou despre lume, cu cuvintele a ceea ce s-a spus deja. Iar dacă ceea ce spune regia nu seamănă cu ceea ce spune textul, atunci avem ocazia să asistăm la o „mimică regizorală“ prin care, în timp ce textul se declamă imperturbabil (sau cu inevitabile corecții), regizorul, în postură de surdo-mut, ne îndeamnă să înțelegem altceva decît „despre ceea ce e vorba în propoziție“. (Trebuie să precizăm aici că această ierarhie pe trei niveluri, pe care o utilizăm, funcționează mai exact doar în spațiul spectacolului; extinsă asupra dramaturgiei, ea devine insuficientă.) Extrema minimă este dată, în universul spectacolului teatral, de teatrul psihologic, fortificat imbatibil de credințe ale publicului și ale unei părți a criticii. Teatrul psihologic, orientat exclusiv către înțelegerea universului uman ca act de reacție la un stimul, este total lipsit de acea atitudine cognitivă care, dincolo de relativismul psihologizării, postulează relația fermă dintre subiect și obiect, ca

act de fondare a adevărului, și nu doar ca spațiu al unui răspuns dat de subiect sub constrîngerea, psihologică sau simbolică, a mediului. Teatrul psihologic, deși abuzînd, deseori, de realism și de naturalism, este în fond lipsit de simțul realului, pentru că nu are capacitatea de a-l percepe prin teoretizare. Ce se află, însă, la polul care tensionează, paradoxal fără efect, tot aparatul teatral? Avangarda (mai precis, post-avangarda): Robert Wilson, Richard Foreman, Jim Neu, David Gordon, Georges Aperghis, Memè Perlini, Giuliano Vasilicò, Mario Prosperi, Achille Perlini, Stuart Sherman, Linda Montano, Allan Kaprow, Winston Tong, Charles Ludlam, Spalding Gray, Aldo Rostagno etc.\* (Specificăm că interpretarea pe care o dăm aici problemelor avangardei teatrale utilizează, ca domeniu de referință, texte — articole teoretice, descrieri amănunțite de spectacole, manifeste teatrale — publicate, de-a lungul timpului, în revista americană „The Drama Review“, care rezervă majoritatea

\* Expunem aici cîteva date asupra reprezentanților avangardei teatrale citați (la care nu ne referim în mod special în articol):

● Georges Aperghis — fondator, în 1975, al trupei franceze ATEM (Atelier Théâtre et Musique) din Bagnolet, produce spectacole (Sans Paroles, La tête dans la valise) care codifică muzical gestualitatea cotidiană.

● Memè Perlini — italian, debut în 1973 cu Pirandello, chi?, spectacol bazat pe relația între lumină și obiecte; spectacolele sale ulterioare (Paesaggio n. 5, Tradimenti n. 1, Tarzan) dezvoltă o topologie fragmentaristă a spațiului.

● Giuliano Vasilicò — italian, debut în 1968, studiază corporalitatea



spațiului său, teatrului de avangardă.) Avangarda nu opune minime și mediei teatrale o anumită ideologie, ci doar o stare de fapt. Uneori întâlnim, în spațiul avangardei, aceeași suficiență empirică precum în zona minimei teatrale (e cazul, de pildă, al lui „Living Theatre“). Ceea ce unifică însă diversitatea valorică și formală a avangardei este în primul rând o situație perceptivă nouă în raport cu lumea. Numai în deformările sale (psihoza de la „Living“, naivitatea pedant-sociologizantă de la „Campesino“, calofilia lui Grotowski etc.), avangarda (sau fosta avangardă) își permitea să prelungească în spațiul său simbolistici de mult epuizate în alte contexte culturale. În esență, însă, avangarda este suficientă sieși. Ea deține o simplitate ireductibilă care este aceea a purei ființări în fața unui orizont empiric (și prin aceasta epistemologic) de o nouitate tăcută și neliniștitoare. Teatrul devine, în spațiul avangardei, o experiență autonomă a datului uman imediat, o epistemologie a empiricului eliberat din stagnarea fabulatorie în narațiuni etico-psihologico-simbolice-etc. Avangarda mizează totul pe o reducere (așa cum a făcut la vremea ei fenomenologia), obținând un univers concret, în care e posibilă o viziune corect construită asupra experienței imediate. Ieșit de sub controlul direct al contextelor culturale, universul concret obținut în avangardă pare, și uneori este, bizar și fără sens; importanța lui rezidă însă în acel cîmp minimal cognitiv pe care îl produce. Uneori, oamenii avangardei preferă să se rezume continuu la acest cîmp minimal, pe care îl prelungesc pînă și în atitudinea „teoretică“ față de propriile lor experimente. De pildă, Robert Wilson își permite (preferă), într-un interviu, luat în timpul organizării spectacolului *Ka Mountain and Guardiania Terrace*

*Terrace*, să rămînă în spațiul creației sale, oferind reporterului doar niște biblii și niște incoerențe. Alteori, atitudinea teoretică a avangardei rămîne activă doar ca situație, ca o prelungire a originalității producțiilor ei. Așa, de pildă, în manifestul teatrului său („*Ridiculous Theatre*“), Charles Ludlam introduce, ca primă axiomă, următoarele: „Ești o batjocură vie a propriilor tale idealuri. Dacă nu este așa, înseamnă că ți-ai pus idealurile prea jos“.

Bizareria și chiar (pentru unii) aberanța spectacolelor avangardei, este la fel de evidentă ca și severa atenuare, în standardul epistemologic al producțiilor avangardei, a posibilității de a reveni în universul tradițional al teatrului. Iată, de pildă, ce conțin cîteva dintre cele mai neobișnuite experimente teatrale ale avangardei. În *Manoeuvres*, un happening realizat de Allan Kaprow, participanții aflați în diferite locuri deschid uși și își cer unul altuia scuze, invitîndu-se reciproc și recurent să treacă. În *Routine*, produs tot de Kaprow, participanții aranjează diverse oglinzi în care se privesc, iar apoi, în diverse locuri, își telefonează reciproc. După ce, timp de mai multe zile, realizează, pe muntele Ka spectacolul *Ka Mountain and Guardiania Terrace*, Robert Wilson își propune (fără a reuși, căci i se refuză fondurile) să arunce în aer virful muntelui. Linda Montano produce un spectacol care durează o săptămînă și constă în a primi vizite la domiciliu; un alt spectacol al său consta în locuirea secretă într-un parc, iar un altul în retragerea pentru zece zile în deșert; un alt spectacol consta în prezentarea hainelor pe care le va purta într-o excursie. Stuart Sherman oferă, în *First Spectacle*, acțiuni derivate din manipularea unui toc, cu care scrie, examinîndu-l apoi cu atenție; recitește ce

teatrală; pune în scenă la „Beat '72“ (centrul postavangardei italiene): Proust, Misiune psihopolitică, Cele 120 de zile ale Sodomei.

● Achille Perlini — fondator, în 1973, al trupei „Altro“ din Roma, experimentează în spectacole precum *ICS codificări reciproce ale vizualității și ale limbajului*.

● Jim Neu — american, regizează la trupa „Squat Theatre“ din New York, în 1979, spectacolul *Him or me*, bazat pe reflexivități lingvistice, pe suprasaturări ale unor ogîndiri reciproce ale datelor comportamentului empiric.

● David Gordon — american, produce la „American Theatre Lab“ în 1978, spectacolul *What Happened*, preocupat de ambiguități rezultate din

suprapuneri ale structurilor teatrale.

● Winston Tong — american, practică solo-spectacole (A Rimbaud, The Wild Boys) cu păpuși fără sistem de comandă a mișcărilor, pe care le așază, în diverse poziții și relații, producînd un efect vizualist codificat senzual.

● Spadling Gray — american, produce la „Performance Group“ în 1978 trilogia *Three Places in Rhode Island*, bazată pe interferări spațiale, evocări autobiografice, mixaje de înregistrări sonore, finalizînd o oscilare între incertitudine și claritate.

● Aldo Rostagno — italian, fondator în 1975 al trupei „Cfr“, orientată spre o abordare structuralist-antropologică a mediului (în spectacolul *Ostal — locuința*).

a scris, cade de pe scaun, reia actul scrierii etc. În *Ermione*, Mario Prosperi se produce împreună cu maimuța sa, căreia îi citește propriile sale poezii autobiografice; spectacolul sfârșește prin urcarea maimuței în copacul montat în scenă, urmată îndeaproape de însuși Mario Prosperi. În *Sans Paroles*, al trupei ATEM, spectacolul derivă dintr-o coordonare strictă a sunetelor și cuvintelor pe care le emit actorii așezați la mesele unui restaurant cu autoservire la care iau prinzul. În *Street*, al trupei „The Theatre of Mistakes”, materia spectacolului se constituie din acțiunile spontane care rezultau din interacțiunea actorilor cu trecătorii de pe o stradă etc.

Cînd avangarda depășește nivelul necesar al cîmpului minimal cognitiv și își teoretizează propria complexitate, abia atunci devine, de fapt, întemeiată; acesta este cazul lui Richard Foreman, cu al său *Ontological-Hysteric Theatre* din New York. În contextul excentricităților enumerate mai sus, Foreman apare drept un clasic; în fapt, el este unul dintre cei mai radicali și mai justificați ideatic reprezentanți ai post-avangardei; spectacolele sale (*Vertical Mobility*, *Sophia = Wisdom*, *Pain(t)* etc.) sînt un happening al actului teatral însuși. Ideea de ontologie devine, în cazul lui, necesară, și nu rămîne doar un lux explicativ. Michael Kirby, teoretician și editor al influentei „The Drama Review” din New York, îl indică pe Foreman (căruia îi rezervă în paginile revistei sale un interes special) drept preocupat de „o ontologie a gîndirii”. Din fericire, spre deosebire de alte prezențe ale avangardei (și la fel cu cei de la trupa franceză „Signes”, care practică un teatru puternic semiotizat), Foreman are capacitatea teoretizării. Deși atît de concrete, spectacolele sale sînt, într-un fel, nimic mai mult decît o teoretizare. Să urmărim, în continuare, cîteva dintre tezele formulate de Foreman, în *Third Manifesto*, un manifest teatral publicat de „The Drama Review”, T68, din decembrie 1975.

După Foreman, esența creativității constă în dislocarea a „ceea ce se află în posesia mentală a cuiva, pentru a face loc noului”. Tipul de teatru la care se raportează critic Foreman produce contrariul, adică „dă privitorului SENTIMENTUL că într-un fel POSEDĂ aspectele vieții care sînt evocate”, căci el și le poate însuși prin memorie. Iar în spațiul memoriei, „experiența se diluează astfel încît RIGOAREA nu mai posedă date imediate și exacte asupra cărora să se aplice”. Scopul declarat al teatrului lui Foreman este altul decît această luare în posesie, prin memorie, și anume: „a înțelege și a vedea lucrurile, așa cum sînt ele, în modul lor instantaneu și unic de a fi prezente”. Foreman evită să se

raporteze la opera de artă, așa cum se face îndeobște, ca la un lucru aparținînd memoriei, adică într-o manieră „relaxată, receptivă”; dimpotrivă, el alege un „mod de percepție intențional, direcționat, organizat”.

Foreman respinge teatrul orientat spre a produce o experiență „izomorfică cu un ALT eveniment-experiență”, căci în acest caz experiența funcționează ca un tip de recunoaștere, în spațiul memoriei. Actul teatral teoretizat de Foreman este un act de comprehensiune, de înțelegere (*understanding*); el vizează ceea ce „stă sub” (*stands-under*) experiență. Acest *stands-under* sînt legile de constituire a lumii și a cunoașterii. Ceea ce stă sub experiență nu poate fi obiect al experienței, spune Foreman (iar noi ne putem întreba totuși: era nevoie aici de o reconstituire a filozofiei?...). Totuși, scopul teatrului lui Foreman este în continuare acela de „a face să funcționeze o structură izomorfică cu acele legi”. Remarcăm deci cursul argumentației lui Foreman: el respinge izomorfismul între experiența teatrală și o altă experiență, dar susține izomorfismul actului înțelegerii cu obiectul ei (poziție care, filozofic, prezintă unele limitări; nu e locul a le discuta aici). Efortul teoretic al lui Foreman continuă: ceea ce stă sub experiență, deci ceea ce teatrul său vizează să recupereze prin izomorfism, este un proces pe care Foreman îl indică printr-o teză sugerată de teoria fizică a lui Paul Dirac asupra antielectronului: transformarea instantanee a unei idei, apărute ca noutate în fluxul gîndirii, în element reprezentabil integrat acestui flux, care, asimilîndu-i noutatea, o anihilează, transformînd-o din act care se întîmplă în semn a ceea ce s-a întîmplat. Astfel, o piesă concepută în sistemul lui Foreman nu mai cere spectatorilor să recepteze o realitate „POSTULATĂ” și în același timp „să ignore și să treacă cu vederea partea reală a evenimentului”. Dimpotrivă, intenționalitatea teatrului lui Foreman este orientată tocmai spre însuși „efortul de a face piesă”, căci numai aici publicul intră în posesia șansei („o desperat de mică șansă”. exclamă Foreman) „de a opera cu o rigoare reală”, căci acest efort însuși este singurul lucru real care se întîmplă în actul teatral. Subiectul, conținutul unei piese este deci însuși actul de a face această piesă. Numai orientarea către acest subiect poate să evite, după Foreman, dezastrul limbajului care deformează accesul la obiectul la care se referă, pentru că îl evocă doar, fiind altceva decît el. Orientarea actului teatral asupra lui însuși oferă publicului posibilitatea unei clarificări a actului său perceptiv (receptiv) însuși.

Deși „ontologic”, teatrul lui Foreman este deopotrivă „epistemologic”. Mecanis-

mul generativ al spectacolelor sale este o recurență a actului cognitiv: tot ceea ce există „pe scenă” nu apare a fi real ca existând, ci ca fiind cunoscut ca existând. Actele „personajelor” nu sînt decît acte epistemologice pure: indicații, memorări, constatări, autoreflexivități ale actului cognitiv, puneri în paranteză ale datelor obținute despre real. Pe unul dintre multele panouri cu inscripții folosite în spectacolele lui Foreman scrie: „ceasul spune: nu mă poți vedea. Chiar dacă nu poți vedea ce oră este, privește-mă, oricum”. Aceasta este și condiția teatrului practicat de Foreman: realitatea pe care el o vizează poate fi cunoscută; paradoxal, însă, nu i se poate accorda și o semnificație.

Ce se ascunde, deci, sub acest amalgam

de empirism filozofic, cugetări artisanale, inventivitate discursivă și imaginativă? Același cîmp minimal specific avangardei. O reîntoarcere la punctul inițial? Paradoxal, da, căci pe măsură ce realitatea teatrală este supusă analizei, ea se îndepărtează, pentru a reveni ca obiect de drept investigației filozofice. Deci, nu un teatru ontologic, ci un teatru care trimite la ontologie (adică la filozofie). Meritul demersului avangardei este acela al emancipării de limitele fără șansă ale antropomorfismului promovat de viziunile clasice și pseudo-moderne; este acela al înscrierii teatrului sub axioma că sensul esteticului nu este exhibarea unui conținut antropomorfic dat spre a fi exprimat, ci un raport cognitiv cu lumea.

ALEXANDRU  
MARTIN

## O spectaculoasă întoarcere la realism

După ce, începînd cu deceniul al cincilea, și pînă nu de mult, în Occident, arta de avangardă, teatrul absurdului, teatrul cruzimii etc. erau ridicare în slăvi, în timp ce arta realistă era înmormîntată „pentru totdeauna”, asistăm, de vreo doi ani încoace, la o nouă răsturnare de valori, anunțînd reinvierea realismului în artă.

John Russel, unul dintre adepții modernismului, scrie într-un articol intitulat „Realismul (adevărat sau fals) e pretutindeni”, apărut în „New York Times”: „Realismul, așa cum a înflorit el în secolul al nouăsprezecelea și în prima parte a celui de-al douăzecilea a reintrat în grațiile artei internaționale”. Astfel, menționează el, una dintre expozițiile-cheie din ultimii cîțiva ani a fost aceea de plastică realistă din secolul al nouăsprezecelea, organizată la Muzeul de Artă din Cleveland. Pînă și Centrul Pompidou din Paris, recunoscut drept „cartierul general al artei europene de avangardă”, joacă, din anul 1980, rolul de gazdă a realismului.

Se pune însă întrebarea: ce i-a făcut pe unii dintre artiști și critici, ca, o perioadă, să privească cu dispreț realismul? Răspunsul ni-l dă tot John Russel: „Aceasta ar putea fi neliniștitor pentru cei crescuți, ca și mine, în credința că realismul a fost o falsă zeităte, povară

pentru artă. Veșnic nesigur de identitatea sa. Ceva destinat a-i năuci pe ambițioși, a face să lincezească orice conversație și a stîrni controverse lipsite de semnificație, menite doar a despărți prieten de prieten”. Și, ca să nu persiste vreun dubiu asupra a ceea ce a însemnat realismul pentru el, precizează: „Scrișnesc din dinți cînd sînt numite realiste realizări ce exprimă o viziune pompoasă asupra vieții, și cascade, cînd, tot în numele realismului, se formulează mari revendicări, în lucrări ce nu merită să fie citite, ascultate sau văzute. Dar (...) aceasta nu înseamnă că sînt indiferent la triumful adevăratului realism (...) Cînd lucrurile se spun pentru că e nevoie să fie spuse, și n-ar putea fi spuse în nici o altă modalitate, realismul nu numai că are o forță morală, ci este unul dintre multele elemente menite a coopera... Adevărata artă, prin însăși natura sa, depinde atît de existența contrariilor, cît și de armonizarea exclusivismelor (...). Realismul, izolat, nu va putea să producă niciodată o artă durabilă”. Dar, dacă realismul izolat este îngust, o artă care exclude realismul este, prin definiție, slabă și lipsită de substanță. Acest adevăr a fost formulat încă din secolul al nouăsprezecelea, de către Ralph Waldo Emerson: „Hai să înlocuim sentimentalismul prin realism, și să cute-

zăm a descoperi acele legi, pe cât de teribile, pe atât de simple, care, fie ele evidente sau ascunse, pătrund și conduc“. John Russel adaugă: „Definiția lui Emerson este piatra de temelie a artei realiste, iar noi sîntem îndreptățiți a o reformula, cînd numele realismului este uzurpat de lucrări monotone, lipsite de duh și plictisitoare (...) Edward Hopper, de exemplu, este un nume mare. Dar... realismul său a fost un fel de miopie; un realism pătînit, cîruia termenul de «sentimentalism», al lui Emerson, e singurul ce i se potrivește. Nu poate fi vorba de realism adevărat, cînd viața este, în asemenea măsură, epurată“.

„Fiecare generație, consideră John Russel, trebuie să-și creeze realismul ei. Anul acesta, de exemplu, sărbătorim o sută cincizeci de ani de la nașterea a doi mari romancieri, George Eliot și Gustave Flaubert, care adesea sînt trecuți în categoria realiștilor. Dar arta din *Middlemarch* și *Madame Bovary* este o artă combinată, în care precizia este strîns legată de o completă și nedogmatică apropiere de viață. Realismul de mai tîrziu — romancierii ca Emile Zola — sau produsele amabile ale secolului nostru, de genul *Forsyte Saga* a lui Galsworthy, cu construcțiile sale stilistice elaborate, sînt unidimensionale. În vreme ce la George Eliot, Gustave Flaubert, ca și la Tolstoi, realismul este în slujba unei forțe morale luminoase, imparțiale și multidirecționale“.

Adevăratele capodopere ale artei realiste au fost realizate în timpuri și locuri cînd nimeni nu s-a gîndit a le da vreun nume. Ele au fost expresia unei sincere, directe și pătrunzătoare nevoi de comunicare a unei ființe umane. Așa s-au născut sculptura portretistică romană, portretele executate de Memling, Holbein, de pictorii elizabetani, de miniaturiştilor din perioada iacobită, de frații Le Nain și George De la Tour, în Franța secolului al șaptesprezecelea, operele lui Velázquez și Goya, în Spania, Thomas Eakins în Statele Unite. Cine a văzut portretul lui George Washington, de Houdon, aflat în Capitoliu, nu-l va putea uita, probabil, niciodată.

Cînd a apărut, *Ulysses* de James Joyce a fost considerată de nedescifrat... deși, de fapt, este o capodoperă a adevăratului realism. Niciodată, spune John Russel, n-a existat o carte mai densă, mai pătrunzătoare și mai exactă în referințele sale obiective. *Procesul*, *Castelul* și *Colonia penitenciară* de Franz Kafka păreau să fie opere de pură introspecție, dar astăzi, cum știm, ele sînt veritabile îndreptare în descifrarea complicațiilor existenței.

Exemple ca acestea, continuă John Russel, ne amintesc afirmațiile făcute,

nu de mult, de criticul, istoricul și povestitorul Guy Favenport: „Visul brut, neexplicat, își are încă puterea sa. Visul cu simboluri lizibile este o risipă de forțe“. În artă, „visul brut și neexplicat“ acționează, adesea, ca un vehicul, cu ajutorul cîruia adevăratul realism își croiește drumul său.

Cît despre întrebarea: unde își va face realismul apariția în viitor? răspunsul ar putea fi: „Acolo unde e mai puțin așteptat...“

Cum stau însă lucrurile în teatru?

Walter Keer, unul dintre cei mai cunoscuți critici de teatru din S.U.A., abordează, în articolul intitulat „Doi pe scenă — mult prea adesea“ („New York Times“, 10 ianuarie a.c.), consecințele modernismului asupra literaturii dramatice: „Doi într-un confesional, e cum nu se poate mai potrivit, dar doi pe scenă, începe să fie chinuitor. Nu obositor, chinuitor (...) Cu cîtva timp în urmă... am stat de vorbă cu mai mulți iubitori de teatru; cu toții erau conștienți de faptul că în ultima vreme cheltuiesc prea mult din timpul lor asistînd la montări de piese cu două personaje. Știu și ei atîta lucru, că există piese bune și piese rele, atît cu două cît și cu șapte personaje. Ceea ce-i deconcertează este însă frecvența unor astfel de piese în scenă (...) Există în mod sigur, la noi, un regres... Cei mai mulți dintre iubitorii de teatru cu care am stat de vorbă îl pun pe seama economiilor determinate de costul prea ridicat al decorului și al salariilor. Iubitorul de teatru și-l imaginează pe dramaturg stînd, înspăimîntat, la mașina lui de scris, excitat, dar extrem de prudent, gata să-și reorienteze imaginația și, la nevoie, chiar să-și reducă la jumătate intriga, numai pentru a corespunde cerințelor de ordin economic“. Walter Kerr nu împărtășește însă această părere. Pentru el, rațiunile de ordin economic, în materie de teatru, sînt străine de subiect. „A fărâmița o intrigă sau a reduce numărul personajelor unei piese, numai pentru ca ea să se potrivească oricărui teatru... e o prostie (...) Numai Dumnezeu știe de unde vine ideea unei piese de teatru, dar, odată ce ea dă ghes unui om, trebuie respectată. Ea se va dezvolta, atît ca lungime cît și ca număr de personaje, așa cum îi dictează cerințele sale firești. Scriitorul care, din rațiuni nesemnificative — și rațiunile de ordin economic sînt aici nesemnificative — ar forța-o să încapă într-un loc strîmt, ar da dovadă de opacitate, iar piesa rezultată ar fi neonestă“.

Ceea ce-l frămîntă însă în mod deosebit pe Walter Kerr este seriozitatea tematicii abordate: „Cînd ați văzut ultima dată o piesă contemporană despre politică, politică de orice fel?“ Tot el dă cîteva mostre de tematică măruntă:

„Cît despre altfel de preocupări, de-ale noastre, le căutăm în liniștea și întunericul cabinetelor de psihanaliză (*Duet peniru unul*), sau în camere de motel (*Ai jumulit-o!*). În zilele noastre, dormitoarele sînt spațioase; aci se desfășoară acum acțiunea. Dar, de preferință, doar în două personaje“. Walter Kerr își incheie articolul cu o întrebare, mai degrabă un apel la ceea ce ar trebui să fie dramaturgia: „Ce s-a întîmplat cu toată acea lume preocupată de relațiile sociale, pe care dramaturgii obișnuiau să o aducă în scenă? În noul nostru conservatorism, să ne fi retras noi intratît în zona «vieții intime» încît nu ne mai putem imagina conflicte profunde, cu rezonanță puternică? Dramaturgul, pe care obișnuim să ni-l închipuim manevrînd nenumăratele comutatoare ale unui pupitru de comandă, ale cărui vaste circuite integrează marile orașe, pare a se fi refugiat într-o cămăruță, cu privirea ațintită spre telefon, așteptînd ca cineva să-l sune“.

Sub titlul „Wally și Andre disecă teatrul“, New York Times publică un dialog între dramaturgul Wallace Shawn și regizorul Andre Gregory.

Întrebat dacă, înainte de a se fi apucat de meseria de regizor, avea o idee, cît de vagă, despre felul cum arată un teatru, Andre Gregory răspunde: „A merge la teatru pe Broadway însemna, pe atunci, să vezi o piesă de Shakespeare în interpretarea lui Olivier, sau piese de Christopher Fry, T. S. Eliot, Noel Coward, William Inge, Tennessee Williams, Arthur Miller, puse în scenă de Kazan. A face parte din comunitatea teatrului era considerat pe cît de romantic, pe atît de nobil (...). În zilele noastre, teatrul nu mai este decît o treaptă pentru a ajunge în cinematografie...“ Wallace Shawn împărtășește și el părerea că teatrul american nu mai asigură existența oamenilor săi, deoarece și-a îndepărtat spectatorii, prin proasta calitate a pieselor reprezentate: „La Londra, ai sentimentul că teatrul face parte din viață — actorii, scriitorii și publicul stau de vorbă despre lumea în care trăiesc, iar orice londonez care merge la filme, concerte sau muzee merge, de asemenea, și la teatru. Dar, aici, lucrurile nu stau așa. Cei care merg la teatru nu sînt oameni normali. Oamenii normali au abandonat de multă vreme teatrul: ei sînt în situația șobolanilor din experiențele lui Pavlov, care, fiindcă au suferit prea multe șocuri electrice, refuză să mai intre pe ușița respectivă. Hai să spunem lucrurilor pe nume: cei care vin, seară de seară, să vadă aceste piese îngrozitoare, și chiar le place, sînt așa-numiții «îndrăgostiți» de teatru...“

„Nu crezi că ar trebui să arăți ceva mai multă simpatie acestor oameni?“ — îl întreabă Gregory. „Da, desigur. Nu știu... — răspunde Shawn. Poate că sînt eu însumi descurajat (...) Ca să scrii o piesă, trebuie să simți impulsul, plăcerea... Și, cine-l mai poate simți, azi? Prințul ce se dădea copiilor la școală a fost suprimat; oamenilor bătrîni nu li se mai dau medicamentele gratuite, ca pînă acum... Am impresia că trăim într-o țară necruțătoare, ce s-a consacrat fabricării de arme teribile. Cum ar mai putea fi cineva dispus să scrie piese?“ „Totuși, Brecht și Weill, îl contrazice interlocutorul său, au creat *Opera de trei parale* în cele mai cumplite timpuri ale istoriei... (...) Hai să ne gîndim însă la acei spectatori din New York, care, acum, la ora opt seara... umblă îngroziți și cu sufletul pustiit, căutînd o piesă tulburătoare (...) Săptămîna trecută am trăit o experiență interesantă. Am văzut, Off Broadway, două piese. Într-una, care se voia o comedie, niște oameni, bine îmbrăcați, în jur de treizeci de ani, se aflau într-o presupusă căutare a iubirii, sau a altceva semnificativ în viață, dar, de fapt, nu păreau prea interesați cu cine vor ajunge, pînă la urmă, în pat sau cu cine se vor căsători. Dacă unul s-a îndrăgostit de o persoană și aceasta l-a părăsit, pagubă-n ciuperci! Iar dacă nu l-a părăsit, idem. Nici unul nu era preocupat să știe ceva despre celălalt... (...) A doua, care se pretindea un studiu serios al vieții contemporane... prezenta un fel de roboți, în stare doar să discute pe tema sexualității... Personajele se distrug reciproc. Unul, literalmente, vomită pînă cînd moare, iar celălalt se sinucide, virîndu-se cu capul într-un cuptor cu gaze. Ei bine, lucru interesant, ambele piese au avut asupra mea, ca spectator, efecte identice: am ieșit simțîndu-mă ca mort, absolut fără nici o speranță. Comedia spunea că o viață lipsită de speranță e amuzantă, iar drama, că singura soluție posibilă, în această lume, este să te sinucizi...“

După alte și alte exemple, Wallace Shawn remarcă: „Cînd te-am întîlnit prima oară, erai preocupat de un teatru care i-ar putea purta pe oameni într-o lume de vis. Vorbeai despre actori care ar putea să zboare. Acum îmi vorbești despre O'Neill, Albee și Mickey Rooney“. Iar Gregory răspunde: „Ei bine, da, astăzi nu mai simt nevoia iluziei. Lumea este prea irațională. Într-o casă de nebuni, n-ai nevoie de Teatrul Nebuniei. Acum, avem nevoie să vedem ceva real, să simțim ceva real. E minunat să privești lupta unei ființe umane pentru ca în lume să fie cît de cît mai bine, o luptă care te îndeamnă să acționezi la rîndul tău, să faci ceva...“ ■



DUMITRU RADU

---

## Rezervația de

dramă în

---

# ACTUL I

TIMOFEI (*intră*): Priviți, trece un nor negru pe cer, ca un cormoran!

TULIU (*îl urmează. Pilit, lui Timofei*): Odicolon, cu cine vorbești?

TIMOFEI: Cu tine.

TULIU: Adică mă vezi dublu! De cînd ai băut, cînd erai mic, tot odicolonul actriței ăleia... venită în Deltă... cum pui ceva pe limbă, cum se-nmulțesc oamenii pe care-i vezi.

TIMOFEI (*fără să-l asculte*): Priviți, oameni, trece un nor negru ca un cormoran uriaș!

TULIU: Cine să privească, doar sînt numai eu aici?! Sînt unu' singur!...

TIMOFEI: Prostule, eu te respect, îți zic domnule... Domnule, priviți norul!...

TULIU: Domnule, eu nu văd nici un nor! Văd doar că ni s-a-mpuținat vodca!

TIMOFEI: Auzi, latră cîinele! (*Iese.*)

TULIU (*bînd*): Nu latră nici un cîine! (*Intră Pelaghia. Către ea.*) Sau latră în capul lui...

PELAGHIA: Cine ești?

TULIU (*arătînd în direcția în care a plecat Timofei*): El știe cine sînt.

PELAGHIA: Dar el cine e?

TULIU: Îți spun eu: prietenul meu, ne-am cunoscut astăzi la Sulina, vinzînd știucă afumată...

FELAGHIA: E Timofei?

TULIU: E Odicolon!

PELAGHIA: Timofei!

TULIU: Nu-i el, e altul... Bărbat frumos, dar cam bețiv... Cum dă de vodcă, gata, vede cormorani!... Adică, pardon! Nori!... Ceva amestecat...

PELAGHIA: Cine sinteți, oameni buni?

TULIU: El știe precis cine sîntem...

**DECCRUL** : un prund, între un braț al Dunării și începutul unui canal obscur, ducător spre locuri și lacuri fără nume din Deltă. O casă. Curte. Gard. Trestii. O salcie-două. Din cînd în cînd, se aud vapoare trecînd. Cu uruitul lor, cu muzica de pe covertă... etc. Vară. Păsări.

**PRIMA PARTE A PIESEI** : Jocul vieții.

**A DOUA PARTE** (petrecîndu-se după un an) : Jocul morții.

**A TREIA PARTE** : Măreția și Blestemul.

**ACTIUNEA**, evident, se petrece în zilele noastre.

## pelicani

trei acte

### PERSONAJELE

PELAGHIA  
TIMOFEI  
ANA  
SANDA  
MICH  
TULIU  
GABRIELA  
BUDIȚA  
FIRA  
OLCICA

PELAGHIA : Nu-i destul !...

TULIU : Pentru el e destul.

PELAGHIA : Doar n-oți fi niște hoți...

TULIU : Nu, hoți nu sîntem, dar o să fim peste cîteva ceasuri : trece un vapor de la Sulina și vrem să-l zăbrălim... Poate are tutun ! Kent !

PELAGHIA : Vezi să se-ntoarcă bărbatu-meu acasă și să vă găsească aici, că vă frînge oasele !

TULIU : E chiar așa de țapăn ?

PELAGHIA : E foarte țapăn. (Iese.)

TULIU : Ei, atunci trebuie să spălăm puțina ! Dar ce căutăm noi în casa asta ? Odiocolon, de ce-am intrat noi în casa asta ?...

TIMOFEI (intră) : Să bem apă... Vodca ne omorîse de sete !...

TULIU (îi dă apă) : Bea.

TIMOFEI : Nu. Că-mi vine să borăsc. Îmi face rău.

PELAGHIA (din cameră) : Timofei !

TULIU : O cunoști ? (Timofei zice „da“.) Cine e ?

TIMOFEI : Guvernul... (Tuliu nu înțelege.) Regele meu... Nevastă-mea. (Intră Pelaghia.)

TULIU : Sărut mîna, majestate...

PELAGHIA (lui Timofei) : Iar te-ai îmbăt.

TIMOFEI : Iar...

TULIU : Ce să-i faci, ceasul rău... Noi n-am vrut, dar vodca asta n-are minte și ți se urcă la cap !

PELAGHIA : Să vă dau ciorbă de crap... (Iese.)

TULIU (se așază pe un scaun de nuiel) : Să-mi mai adun oșsele...

TIMOFEI (îi dă alt scaun. Tuliu se așază pe acesta) : Timofei Policarpovici, bunicul meu, a murit... În timpul unei eclipse de soare... Bînd vodcă și mîncînd ciorbă de pește, pe scaunul său de nuiel, ca un împărat...

TULIU : Văd că pe-aici pe la tine toți sînt regi... împărați... (Intră Pelaghia și le aduce mîncarea.) Eu... ca să fiu sincer, toată viața m-am zbatut să nu fiu nici rege, nici împărat !...

PELAGHIA : Ia și mîncă...

TULIU : Mă scuzați, doamnă... Dar nu e bine să fii ștab ! Te înjură lumea... Eu m-am făcut subaltern, ca să-mi pot înjura șefii... și ca să fiu liber cînd

vreau, c-o viață are omul, nu o ședință... Vă dau cuvîntul meu de onoare că lupt din răspuțeri să nu mă promoveze nici măcar ceva șefuleț de echipă... De ce să mă injure ei pe mine de mamă, și să nu-i injur eu ?...

PELAGHIA : Și răzbești să nu te ungi mare mahăr ?...

TULIU : Cum de nu ? ! Chiar acuma am luat-o brambura prin Deltă... și pină mi-o trece, uită c-au vrut să mă promoveze, și mă sancționează !... Și ies exact unde vreau eu !... Păi de ce să sughită mama mea și să nu sughită mama lor ? !...

TIMOFEEI : Priviți !... A scripit pe cer ceva... așa... ca un păianjen uriaș !...

TULIU (*bea vodcă*) : Te pomenești că se deschid cerurile... și se coboară Dumnezeu, sau cine ?... Of, de-ar fi Dumnezeu, să-i văd și eu picioarele... călcăiele... Și să-i pup tâlpile, să mă ierte pe mine, păcătosul... (*Se, închină, cade în genunchi, sărută pămîntul.*) De-o fi în cămașă de noapte, cu șpițuri, îi pup și curu'... (*Intră Gabriela, desculță, înaltă, suplă, în rochie largă, de vară. Tului se trezește, ridicîndu-și fruntea de la pămînt... cu fruntea lîngă picioarele ei.*) Doamne, iartă-mă ! (*fi sărută picioarele, fără să privească în sus.*) Sînt un blestemat... un mincinos !... Am vrut să fiu în armată sergent-major ! Dar m-am îmbătat cu vodcă și m-au băgat la carceră șapte zile !

GABRIELA (*îl prinde ușor de păr și-l ridică în picioare*) : Ridică-te, pușorule !...

TULIU (*sare în picioare*) : Gabriela, îți jur că n-am fugit din Sulina, de tine ! Am plecat... cu prietenul meu, Odicolon... M-a invitat să văd rezervația de pelicani !

GABRIELA : Tu, să vezi rezervația de pelicani ? !

TULIU : Da, eu ! N-am văzut în viața mea ouă de pelicani... Poftim ! N-am văzut ouă de pelicani !

GABRIELA : Ouă de drac ai văzut ? N-ai văzut ! Draci ai văzut ? N-ai văzut. Mă vezi pe mine, acuma. Șterge-te pe genunchi de praf, și plecăm... Am o șalupă, nu-ți fă griji...

TULIU : Nu-mi fac griji... însă...

GABRIELA : Gura, imbecilule !

TIMOFEEI (*strigă*) : Cine a pus frunza pe tavan ? !

PELAGHIA (*privind tavanul*) : Care frunză ?

TIMOFEEI : De pe tavan ! (*Toți se uită în sus.*) Cine-a pus-o ?

GABRIELA (*căci pe ea a întrebat-o*) : Nu știu...

PELAGHIA : Atunci ?...

TIMOFEEI : Păi aici e întrebarea : cine-a pus-o ? (*Ele se uită în tavan. Timofei începe să ridă.*)

GABRIELA : De ce rizi ?

TIMOFEEI : Pentru că te uiți în tavan... (*A intrat, ca o umbră, Ana.*)

GABRIELA : De ce să nu mă uit în tavan ? !

TIMOFEEI : Pentru că nu există nici o frunză.

GABRIELA : N-am înțeles... (*Timofei ride. Ea bagă de seamă că Tului s-a făcut nevăzut.*) Aha, a întins-o !... (*Lui Timofei.*) E unu-zero pentru dumneata. Dar te asigur c-am să egalez ! (*Iese.*)

PELAGHIA (*lui Timofei*) : Ce-i cu tine, în ultima vreme ?... Faci tot felul de boacăne, te aduni cu tot felul de... Și cam bei !...

TIMOFEEI : Cine-a pus frunza pe tavan ? (*Ea se uită, o clipă, în sus — el o șterge.*)

ANA : E o glumă veche de-a lui bunicu-său...

PELAGHIA : Eu am nervi de fier.

ANA : Vezi să nu-ți ruginească.

GABRIELA (*revine*) : Unde-au fugit tovarășii ?

PELAGHIA : Ăla... era tovarășul tău de muncă ?

GABRIELA : Da, tovarășul meu de luptă și de muncă. Tului îl cheamă. (*Anei.*) Dumneavoastră sînteți mama sau soacra ?

ANA : Soacra.

GABRIELA (*nu se așteaptă*) : Da... O să-l aștept aici... Vai, ce frumos e în Deltă ! Vai, cum cresc nuferii !

ANA : Nu sînt nuferi.

GABRIELA : Nu ?

ANA : Nu.

GABRIELA : Credeam că sînt nuferi. Ori-cum, seamănă. Și cine se aseamănă se adună. Sper că ei... nu s-au adunat să fure ! Căci există miliție în țara noastră. Ia tot pasul ! (*Ele nu-i răspund.*) Vai, ce frumos cîntă pitpalacul !

PELAGHIA : Nu e pitpalac.

GABRIELA : Nu ?

PELAGHIA : Nu.

GABRIELA : Nici nu seamănă ? (*Pelaghia : nu.*) Se vede că-mi cunosc bine păsările patriei... E cumva un stîrc ? Dar stîrcul nu cîntă ! Sau cîntă ? Ori-cum, orice-ar fi, cîntă superb. Beethoven de-ar fi fost în Delta noastră minunată și l-ar fi auzit, scotea o simfonie a Deltei... Ce simfonie ! Aici să vină compozitorii să cunoască viața și cîntecul, nu să stea în cofetării !... (*Liniște.*) La cafele și coniac... Și cu ochii după pațachine... Lasă, c-am cunoscut și eu unu', la Constanța... Jean ! Jean Constantin, sau așa ceva... Grec, de origine. Brunetel. (*Liniște.*) Muncitor. (*Liniște.*) Ah ! (*Ele o privesc.*) Ah, ce frumoasă e viața aici ! Aerul e superb ! Apa — o grozăvie ! Trestia — un poem ! Aici să vină scriitorii să cunoască viața și trestia... Nu în cofetării... Iarba — o melodie !



PELAGHIA : Știuca — o poezie !

GABRIELA : Știuca, o poezie ? ! Păi știuca nu e răpitoare ? Da, poate fi ! Curăță apa de fauna bolnavă. Are și iore ! Ador icrele !

ANA : Se vede ! (Iese.)

GABRIELA : Vreau să spun că icrele de pește fac bine la...

PELAGHIA : Și la...

GABRIELA : La ten.

PELAGHIA : Și la inteligență. Au fosfor.

GABRIELA : Au fosfor ? Nu știm compoziția lor chimică. Oricum, icrele sînt o minune a naturii. Sînt visul meu...

PELAGHIA : Visezi mereu icre ?

GABRIELA : Icre negre, icre roșii, albe... tot felul... Icre să fie. Fac bine la ten, mi-a spus o croitoreasă din Tulcea, care are o verișoară la Babadag, farmacistă, soră cu machioza de la baletul din Constanța, „Fantasio“.

PELAGHIA : Icrofage ?

GABRIELA : Cum ai spus ? Da, toate ! Și eu sînt o icrofață, ha, ha, ha ! (Iese.)

PELAGHIA : Nu ești așa proastă cum vrei să arăți, ha, ha, ha... (Trece un cîrd de pelicanii.) Pelicanii, pelicanii, plutesc lin pe ape, așteptînd răsăritul soarelui, să devină albi... Delta e singurul lor refugiu pe pămînt, aici ouăle lor se vād lucind în soare, aici e locul vieții lor adevărate... al vieții adevărate... Dar sînt convinsă că de s-ar ridica într-o zi să pornească spre cer în zbor, albul lor, bătaia aripilor lor, căldura dragostei lor ar putea să topească și bălțile înghețate dintre stele, și-ar trece dincolo de stele, dincolo de dincolo, poate în timpurile dintii, poate dincolo chiar de eocen, de cînd sînt rămași pe pămînt, poate spre timpurile de miine, în împărăția vieții de miine... (nu, nu a morții)... în...

ANA (intră) : A plecat păsărica ?... Timofei...

PELAGHIA : Se scoală noaptea din pat, pleacă prin Delta... ca un somnambul... Și-o fi găsit vreo ibovnică, ce e cu el ?...

ANA : Nu știu... Îl vād și eu... da, parcă sufletul i s-a rupt de trup... Și el parcă s-a rupt de tot ce e pe-aici, de casă, de pești, de stof, de pelicanii... Nimic nu-l mai ține pe-aici !... (Iese.)

PELAGHIA : De ce plîngi ? (Se aud pelicanii. Privește peste zări.) Vin pelicanii, în zbor, acoperă pămîntul cu aripile lor albe... aduc soarele primăverii, cîntecul privighetorilor, vîntul cald dinspre mare, primenesc aerul... timpul...

GABRIELA (intră) : Și mă aduc și pe mine... Ce făceai aici, parcă le cîntai o slujbă păsărilor... Cîntă-mi și mie, și eu sînt o păsărică ! O păsărică mitică !

PELAGHIA : Aici, în Delta Dunării, sînt tot felul de păsări și de păsărici ! Unele-și aleg loc de cuibărit... clocesc... Alte neamuri trec din ținuturile îndepărtate ale Nordului spre Africa...

GABRIELA : M-am interesat... te ocupi de vietățile de aici... Și el, de pești, mai ales... Sînteți tehnicieni ?... sau ați terminat piscicultura la Galați ?... (Pelaghia vrea să plece.) Eu sînt o... ghinionistă ! Cînd m-am măritat... a doua zi după nuntă am vrut să trec granița, și-am fost prinsă !... Și ne-au condamnat la închisoare... așa că eu luna de miere mi-am petrecut-o la pirnaie !... (Sobru.) Sînt și păsări care ierneză în Delta, oaspeți din Siberia ! ? De la pol ? !...

PELAGHIA (să scape de ea) : Da, gîsca git-roșu, ploierul argintiu, sitarul de mal, girlița mare, fugaciul, cocorul, hurezul mare, rața catifelată, rața sunătoare, rața șuierătoare, fluierașul picior-verde...

GABRIELA (ea vrea să mai rămînă) : Nu mai spune, și fluierașul picior-verde ? !

PELAGHIA : ...sturzul de iarnă, cufundacul de iarnă, lebăda de iarnă, cinghița de iarnă...

GABRIELA : Tot ce-mi spui n-are nici un rost... știi foarte bine asta, vorbești doar ca să-ți ascunzi singurul lucru care te cutremură, frica din tine...

PELAGHIA : Ce-ți veni, dragă ? De unde mă cunoști tu pe mine ?... Mai bine ascultă ce păsări mai trăiesc în această țară a apelor... pescărușul argintiu, cormoranul pitic, rața moțată, lopătarul, țigănușul, călifarul alb, călifarul roșu... !

GABRIELA (aproape tipînd) : O să-l condamnăm pe dumnealui, în baza plîngerii soției sale, la o amendă substanțială, pentru că n-a avut relații sexuale cu ea...

PELAGHIA (mai moale) : ...Aici e împărăția păsărilor, raiul lor...

GABRIELA : Al lor, dar nu al tău. De cîte luni nu te-ai mai culcat cu el într-un pat ?...

PELAGHIA : Pot să te poftesc să ieși din casa mea...

GABRIELA : Știu tot... ha, ha, ha... m-am interesat. Înainte era un soț bun, care făcea totul...

PELAGHIA : Și acum ? !...

GABRIELA : Acuma, ca să întrețină bune relații de familie, face aproape totul, ca înainte, în afară de ceea ce înseamnă patul conjugal.

PELAGHIA : Marea, că e mare, și încă are fund, dar inima omului ! dar răbdarea mea !...

GABRIELA : La pirnaie am aflat, de la o evreică, ce spune Talmudul : zice că soțul trebuie să aibă relații sexuale succesive, în afară de cazuri de forță majoră...

PELAGHIA : Mă iubește !...  
GABRIELA : Omul, cînd e să se inece,  
se agată și de un pai.  
PELAGHIA : Cine ești ? Și ce vrei ? Și  
care sînt sensurile (*sensurile adînci ale  
faptelor tale ?*) ...vorbelor tale ?  
GABRIELA : Vreau să te scap de el...

(*A intrat, tiptil, Tului.*)

PELAGHIA : A, mulțumesc...  
GABRIELA : N-ai pentru ce... Îl iau cu  
mine.

(*Tului bea vodcă.*)

PELAGHIA : Ești generoasă...  
GABRIELA : Mulțumesc. Și tu ești foarte  
amabilă cu mine.  
PELAGHIA : Toate victimele sînt pline  
de simpatie față de politețea falsă a...  
gidelui lor...

GABRIELA : Mă faci... ? ! (*Ride cu ho-  
hote.*) Gîde, ai spus ? M-ai criticat ? !  
(*Ride.*) Bravo ! Mă critici, deci exist !  
(*Ride, nebună.*)

TULIU : Nu mai ride ca proasta în tîrg !  
Nu e nici o amabilitate față de tine  
— nu te umfla în pene ! —, e pur, și  
simplu paralizată...

GABRIELA : ...de cruzimea mea suriză-  
toare !

TULIU : Bunătatea ta... o s-o bage în spi-  
tal !

GABRIELA (*pune mina pe el*) : Bine  
c-am pus laba pe tine ! Unde-ai fost ?

TULIU : La furat ! Am făcut și noi... pu-  
țin... pe piratii... Uite-l pe Odicolon,  
vine cu marfa...

(*Timofei intră, ducînd în spinare doi  
saci.*)

GABRIELA : Borfași, năicută...

PELAGHIA : Poate s-au distrat și ei...

GABRIELA (*lui Timofei*) : Vrei să te  
măriți cu mine ? Dăresc...

TIMOFEI (*ride*) : Pe ce-ți bazezi... do-  
rința ?

GABRIELA : Poftim ?... A... Sînt frumoa-  
să... ca un înger...

TULIU : Îngerul morții... (*Lor.*) Așa i se  
mai spune... Pe cine pune laba, la  
groapă cu el !

TIMOFEI : Tu d-ai fugi de ea ? (*Gabri-  
elei.*) Ești frumoasă... Și ?...

GABRIELA : ...puternică ! Poți să mă pui  
la încercare. Pot să fac și-o sută de  
copii !

TULIU : Orice mamifer poate să nască  
pui vii, pe care să-i alăpteze.

GABRIELA (*lui Tului*) : Dacă te crezi  
mai tare ca mine, demonstrează-mi.

TULIU : Așa vorbești despre dragoste, de  
parc-ar fi vorba de lupte greco-ro-  
mane.

TIMOFEI (*îi e rău. Se așază pe scaunul  
de nuiele*) : Au... amețesc...

ANA (*intră și-l ia de pe scaun și-l ajută  
să se așeze pe o pătură*) : Te-a amețit  
coțofana asta, cu prostiile ei...

GABRIELA : A amețit cărînd sacii ăștia  
furați. Măcar să-i desfacă, să vedem  
ce procopseală e în ei...

TIMOFEI : Umblă o durere prin oasele  
mele...

ANA (*în timp ce Pelaghia îi dă apă lui  
Timofei*) : Lasă, mamă, că mi-a spus  
mie un doctor, în 1916 ! mumă, mi-a  
zis, cît timp durerea umblă prin oase  
de colo colo. cît se mută durerea de  
colo colo prin tine, nu e nimic, doar  
cînd durerea stă într-un loc și se înte-  
țește, înseamnă că e boală...

(*Apar Sanda și Michi, cu un cuib de  
pasăre în mîini. Îi dau cuibul lui Timofei.  
El se simte mai bine.*)

TIMOFEI : Chiar de-o să plec... pițigoiful  
pungar, boicușul, cuib tot o să-și facă,  
din fire de urzică și de papură, din  
păr de cal, din mițșori de salcie și din  
lîna oilor, tot o să-și urzească zile în  
șir cuibul... și-o să-l agate într-o  
creangă, peste ape curgătoare...

SANDA : Ți-am mai găsit unul, l-am  
adus și l-am legat într-o salcie, lîngă  
casă... O să ne poarte noroc, tată !

GABRIELA (*îțfnoasă, lui Tului*) : De-l  
duci în casă, nu te mai certî cu ne-  
vasta ? !

TULIU : Nu, nu, iar afară... tot împre-  
jurul să fie plin de noroc.

GABRIELA (*lui Tului*) : A băut prea  
mult... Tu ești îngerul morții... Cu cine  
bei, îl bagi în mormînt !... (*Timofei își  
revine.*) A înviat !

TIMOFEI (*dezlegînd un sac*) : Ce afacere  
teribilă ! (*Ana îi scoate pe copii afară,  
cu blîndețe, desigur.*) Haine ! (*Le pi-  
păie, fără să le scoată din sac.*) Cred  
că sînt militare... Uniforme de gene-  
rali ! (*Scoate niște haine : sînt cu dun-  
gi, de pușcăriași.*) Să fie într-un ceas  
bun ! De le îmbrăcăm noi, nu ne îm-  
bracă ele... (*Incepe să se îmbrace în-  
tr-o uniformă vărgată. Lui Tului.*) Ce  
mai aștepti ? Să vedem cum ne stă !  
(*Pelaghiei.*) Adă aparatul de fotogra-  
fiat... (*Pelaghia intră în casă.*) E bine  
să aibă omul amintiri !...

GABRIEL : Și eu vreau o amintire... (*Se  
îmbracă și ea.*)

TULIU : Să nu fie într-un ceas rău !  
Ptiu ! Ptiu ! Ptiu ! (*Se îmbracă. Între  
timp, Ana a apărut și dispărut, nevă-  
zută de protagoniști.*)

TIMOFEI : Mergem... imediat !... să scoa-  
tem virșele... Să-ncingem un chef, ca  
între pușcăriași !... Stop ! (*Pelaghia  
vine cu aparatul. Îi fotografiază.*) Zim-  
biți, vă rog ! Amintiri din tinerețe...

Pește avem, băutură avem, o săptămână facem pe deținuții!... (Aruncă cei doi saci în podul casei.)

TULIU : Mîine e joi !

PELAGHIA (amuzată cumva) : Toată ziua.

GABRIELA (amintindu-și) : Zi de salariu !

TULIU : La prînz. Și de șprîțuri, pînă dimineața. Zi foarte grea, de 24 de ore !

PELAGHIA : Te duci acasă cu butunarele goale.

(Apare Olcică, pîndindu-i.)

TULIU : Și cu burta plină.

GABRIELA : Și cu căpățîna ! Și a doua zi, vai, burta mea, vai, căpățîna mea !

TULIU : Trebuie să te vâieți, ca să ai motiv să bei din nou, să te dregi...

TIMOFEI (care a adus o serie de ustensile pentru pescuit) : Gata, după pește, că m-a lovit foamea...

PELAGHIA (fericită) : Vin și eu.

GABRIELA : Eu fac focul...

(Cei trei pleacă.)

TULIU : Tu totdeauna pui paie pe foc...

Noroc ! (Iese.)

GABRIELA : Pa ! Pa, puiule... (Singură.)

Ce loc minunat... de prăsilă... Loc de prăsilă al păsărilor.

OLCICĂ : Și al peștilor. (Cum ea ațîță focul, el a venit tiptil, neobservat, și i-a răsucit mîinile la spate.)

GABRIELA : Cine e ?

OLCICĂ (astupîndu-î gura) : Miliția. Gu-

ra ! Cine ești ? Cum ai ajuns aici ?... în locul ăsta de prăsilă ?... Pațachină ?

GABRIELA : Nu. Îl iubesc pe soțul meu, sînt curată la suflet, n-am depășit în relație cu alți bărbați doza bunei-cuviințe...

OLCICĂ : Ce înseamnă doza bunei-cuviințe ?...

GABRIELA : Adică... bună ziua, bună ziua, sărut mîna, bună ziua, la revedere... Eu n-am dat nici unui bărbat decît bună ziua...

OLCICĂ : Și mai înainte ? Că deținutul 4523 nu-ți este bărbat ! Acuma, cu el, n-ai depășit doza ?...

GABRIELA : Într-adevăr, cu Tului s-a-nțîmplat ceva... ca un miracol... I-am spus : Pa !

OLCICĂ : Pa ?

GABRIELA : Da. Adică, nu. Pa, puiule... Cînd a zis... Noroc !... eu... Pa, puiule..!

OLCICĂ : Pe pui îl cheamă, va să zică, Tului. Tului și mai cum ?

GABRIELA : Să mor dacă știu.

OLCICĂ : Deci... Pa, puiule... Deci !...

GABRIELA : Deci am depășit pragul. Bunei-cuviințe. (Plînge.) Pentru mine e ceva inimaginabil !

OLCICĂ : S-a dus dracului doza ! Ce-o fi ? (Știu.) Te-ai îndrăgostit ? !

GABRIELA : Brusc ? Și fără să-mi dau seama ? Fără să raționez ? Eu, care sînt o raționalistă ? Imposibil !

OLCICĂ : Atunci, ce să fie ?

GABRIELA : Aceasta-î întrebarea !

OLCICĂ : Dar cum rămîne cu soțul tău ?...

GABRIELA : Cu cine ?... A... Bine... Soțul meu e o persoană imaginară... (El îi dă drumul. Gabriela îi sare de gît.) Dragul meu milițian...

OLCICĂ : Nu umbra cu prostii... Dacă ne vede cineva ?

GABRIELA : Nu ne vede decît Dumnezeu.

OLCICĂ : Cu el n-aș avea probleme, sînt ateu... Eu mă refeream la... diverși tovarăși...

GABRIELA : Au plecat la pește... În tăcerea verde, nimeni nu ne vede... Nu simți lumina teilor de la Luncavița ?... Lumina lor parfumată și dulce ? (Îi sărută.)

OLCICĂ (sobru) : Joci tare ! Dar nu ține !

GABRIELA : Nu-ți place Delta ? Aici, încă demult... se zămisleau începuturile vieții pe pămînt...

OLCICĂ : Lasă vrăjeala ! Crezi că mă cumperi cu un pupat ? Și ziceai că n-ai depășit doza... De unde-ați evadat ?

GABRIELA : Din Siberia.

OLCICĂ : Imposibil ! Nu umbra cu prostii... Vă urmăresc de cîteva zile... A trebuit și adineauri să-mi las uniforma... ca să pot inota...

GABRIELA : Minți ! De frică ți-ai lăsat uniforma... Să nu te atîrnăm de-o salcie ! Ah ! dar nici pistol n-ai ? (Îi face o figură de judo, îl pune jos.) Praf te fac ! Teucid ! (Îa un cuțit.) Te legași de mine, hai, care sînt buricul pămîntului ? !

OLCICĂ : Draga mea, să ne-nțelegem... Și eu sînt hoț...

GABRIELA : Ce ești ?

OLCICĂ : Hoț ! Și-am fost adus în Delta să tai stuf... Și-acum o oră... am evadat... Cînd v-am văzut, m-a apucat bucuria... Dar nu mi-am manifestat-o, din prudență, nu vă cunoșteam personal. Olcică ! (Se prezintă din nou, cu mîna întinsă.) Olcică...

GABRIELA : Nu te mișca, băiete, că-ți frîng gîtul ! (Îi dă haina ei vîrgată.) Echipează-te ! (Olcică îmbracă haina. Gabriela rămîne în pantalonii vîrgați.) Și să nu încerci s-o ștergi, c-am fost campioană de judo !... La junioare.

OLCICĂ : Da, parcă ți-am văzut poza în ziare !

GABRIELA : Minți ! Vrei să te pui bine cu mine ? (El schițează un gest : că nu minte.) Minți, am spus !

OLCICĂ : Mint. Totuși... în ziarul din Tulcea...

GABRIELA : Nu sînt din Tulcea. Totuși... să vedem ce prostie vrei să spui...

- OLCICĂ : Nu-i prostie... Dacă nu mă înșală memoria... poza. (*Ea se uită urît la el.*) Da, ai dreptate. Totuși... Da ! Te-am văzut la Sulina, jucînd, la Casa de cultură, într-o piesă grecească...
- GABRIELA : Tu ești om să intre la o piesă de teatru ?
- OLCICĂ : M-am dus că era iarnă, ger, să mă mai încălzesc... Aveați și program de teatru... Scria în el... „Piesa să fie o recoltă de lacrimi !“
- GABRIELA : Fis !
- OLCICĂ : N-am terminat. „Și o cascadă de ris“. Ca în viață... Așa e, zău, am acasă programul... De-aș fi fost la mai multe piese, nu l-aș mai fi ținut... Dar la una... am și eu ținere de minte ! „Echilibrul pieselor grecești“..., așa în-țepea.
- GABRIELA : Olcică, minți ! Se simte din glas... Tu crezi că te-am crezut că ești milițian ? Cînd mi-ai răsucit mîinile, puteam, cu figura 8 B să-ți răsucesc gîtul ! Dar mi-am zis : de ce să te omor eu, cu mîinile mele... Un bărbat nu-i bine să-ți moară în mîini, e bine să-ți moară în brațe.
- OLCICĂ (*sigur pe el*) : Și cum să fac eu să-ți mor în brațe ?
- GABRIELA : A, rîzi ? Cascadă de ris, ai ? Ia te rog să plîngi ! (*El rîde cu hohote. Ea îi răsucește o mîină.*) Hai, hai, dă-i cu plînsul !
- OLCICĂ : Nu pot.
- GABRIELA : Poți. Plîngi !
- OLCICĂ (*mușcîndu-și buzele*) : Nu plîng !
- GABRIELA : Faci pe-al dracului ?... Hai, bagă recolta de lacrimi... (*El chirăie ușor.*) Mai convingător !
- OLCICĂ : Nu ! Și nu ! Și nu !
- GABRIELA : A, deci vrei să te doară ! Eu credeam că nu ești un animal, să trebuiască să simți durerea... credeam că-ți ajunge cuvîntul, bre ! (*Îl strînge. Olcică plînge.*) Cu hohote ! (*Olcică plînge cu hohote. Intră Tului, încărcat cu doi saci plini cu pește.*) Cu mai multă sinceritate !
- TULIU : Cine-i asta ? !
- GABRIELA : Un hoț adevărat. (*Lui Olcică.*) N-am reținut : ce fel de hoț ?...
- OLCICĂ : Hoț de pește... sînt din zonă... Am venit pe la cunoșcuți... la mătușa Ana... Au ! Nu mai plîng !
- GABRIELA : Atunci, rîzi ! Sau, nu, cîntă ! (*El dă din cap că nu.*) Cîntă, pițigoiu-le... (*Olcică lălaie un cîntec sau chiar îl cîntă.*) În gîșă lui stă toată fala zilei... !
- TIMOFEI (*intră, urmat de Pelaghia*) : A, Olcică !... Nu te-am auzit în viața mea cîntînd !...
- GABRIELA (*îi dă drumul*) : Deci, îl cunoașteți... (*Lui.*) Deci, n-ai mințit că-i cunoști...
- OLCICĂ : Nici cu teatrul n-am mințit... Piesa se chema...
- GABRIELA : Nu m-am urcat pe scenă în viața mea. Nu crezi ?
- OLCICĂ (*cum să nu !*) : Ba da, ba da...
- FELAGHIA : Curățați peștele... Olcică, adă piinea din casă... (*Pregătiri pentru masă.*)
- TULIU (*Pelaghiei*) : Ai intrat în jocul ăsta... cu pușcăriașii... pentru c-ai văzut că-l înveselește pe Timofei... Este ?...
- PELAGHIA : Voi ai un vin roșu... E în pivniță, după scară... !
- (*Tului pleacă, sigur că el are dreptate.*)
- BUDIȚĂ (*intră, cam obosit*) : Bună ziua, tovarăși...
- PELAGHIA : Ia loc, omule... Obosit de drum ?...
- BUDIȚĂ : Ceac-pac !
- TULIU : Ești nou pe-aici ?
- BUDIȚĂ : Ceac-pac !
- OLCICĂ : Ți-e foame ?
- GABRIELA (*în locul lui Budiță*) : Ceac-pac.
- BUDIȚĂ : De foame... mor de foame ! Vai... ce frumos cîntă păsărele în minunata noastră Deltă a Dunării ! Cum se cheltuiesc ele în cîntece...
- GABRIELA : Cum se cheltuiesc ele în dragoste...
- BUDIȚĂ : Așa-i ?
- GABRIELA : Dacă ți-e foame, ia treci matală și curăță peștele... muncește ! Noi cu munca, și tu cu vorba ? (*El în-țepe să curețe pește etc. Gabriela vrea să-și aprindă o țigară.*)
- BUDIȚĂ : Blestemat să fie tutunul, cu foile și rădăcinile sale, căci el dă boli de plămîni și moarte...
- GABRIELA : Zît ! Tu nu fumezi, tu nu bei... tu ce faci ?... (*Îi întinde o sticlă cu vin.*)
- BUDIȚĂ : Blestemat să fie rachiul și vinul, dau învinetirea ficatului și moarte... !
- TULIU : De băutură nu te lega, că în-seamnă că te legi de mine personal !...
- BUDIȚĂ : Tu ți-ai da viața pentru patrie ?
- TULIU : De ce mă-ntrebi ?
- BUDIȚĂ : Asta e întrebarea capitală. Ți-ai da viața pentru patrie ?
- TIMOFEI (*fiindcă e întreat*) : Măi, mai bine ai curăța mai bine peștele ăsta... decît să torni vorbe înfricoșătoare...
- BUDIȚĂ : Eu mi-aș da-o !
- PELAGHIA : Ei, fiecare la locul lui de muncă... e mai mult decît vorbele dumitale, omule... (*Îi dă un pește fript, să mănînce.*)
- BUDIȚĂ : Păi locul meu de muncă e peste tot... și aici, acuma...
- GABRIELA : Atunci mănîncă și taci !
- BUDIȚĂ : Mănînc, dar nu tac...
- GABRIELA : Cu mine să nu te-ncontrezi că nu mi-ai văzut încă buricul !

BUDIȚĂ: Blestemată să fie și dragostea, căci ea ne aduce în casă divorțul și blenoragia.

GABRIELA (*îi ia peștele din mâini și-l aruncă*): Să nu blestemi dragostea, po-taie! Că-mi veni o idee... să te-arunc în Dunăre!

BUDIȚĂ: Blestemate să fie ideile și gin-durile, că ele te duc cu gîtul în ștreang. Blestemată și Dunărea, că e plină de putori!...

GABRIELA: Ce înțelegi prin putori?... (*îi răsucește o mînă la spate.*)

BUDIȚĂ: Mă refer la impuritățile din apă... (*Ea îi dă drumul.*) Bletemat să fie și aerul și pămîntul... și viața, căci a trăi e un blestem!...

TULIU: Măi omule, ce te-a apucat?!

BUDIȚĂ: Păi, de n-ar fi viața așa, zic eu, ați fi ajuns voi în salopetele as-tea?...

GABRIELA: Dar ce-ți pasă ție de cum ne îmbrăcăm noi?

BUDIȚĂ: Cum să nu-mi pese? Sînt de la poliție...

OLCICĂ: Civil?!

BUDIȚĂ: Păi, de la poliția civilă.

TIMOFEI: Și-atunci de ce nu ne ares-tezi?

BUDIȚĂ: Ce să fac cu voi?!... Să scriu zeci de rapoarte?...

GABRIELA: Scrie-le!

BUDIȚĂ: De ce? Pur și simplu nu v-am văzut. (*Pelaghiei.*) Dumneata ești mai cu cap, dă-mi și mie un pește... (*Mă-nîncă.*) Mănînc și plec, vă descurcați cum vreți! Nu m-ați văzut, nu v-am văzut! Vai, ce frumos cîntă păsăre-lele... De ce-or cînta oare păsărelele?

GABRIELA: În orice caz, nu ca să-ți faci ție plăcere.

BUDIȚĂ: Ascultă, nu fi obraznică! Oda-tă întorc fila! Pe tine te cunosc... Ești un manechin!

GABRIELA: Eu? N-am fost niciodată la parada modei...

BUDIȚĂ: Pardon! Vreau să spun că ești... manechin de vinătoare. La Constanța, la București... Cunosc proble-ma! Dar nu mă interesează... Privești ce sublim este galbenul stufului vechi... și verdele celui nou!... și albastrul în-desit al cerului...

GABRIELA: Ascultă, tătuțele!... Pe mine nu mă lua cu albastrul îndesit... că si-tuația a devenit cam albastră! Eu nu sînt ce crezi tu... (*Își dă jos pantalonii.*) Și nici ce arăt că sînt, în pantalonii... Eu sînt...!

BUDIȚĂ: Ha, ha, ha... Cine? Sfinxul?

GABRIELA: Cine?!

BUDIȚĂ: Cine?

GABRIELA (*aducîndu-și aminte*): N-am jucat teatru la Sulina, n-am cîntat la Constanța și la București în formația „Sfinx“!

BUDIȚĂ: Nu i-ai spus tu lu' ăsta... (*Ol-cică*)...am tras cu urechea! scuză-mă... Că ești buricul pămîntului!

GABRIELA: Am spus... poate!... Ei și?!

BUDIȚĂ: Păi cine se află în buricul pămîntului?... Află că eu sînt și un om de știință și artă... Cine dă Viața și Moartea?

GABRIELA: Oi fi spus... cine-mi vede buricul, moare!

OLCICĂ: A glumit și ea, tovarășe loco-tenent... E tînără și iubește viața. Ti-neretul nostru nu iubește și el viața? O glumă, acolo, o cafeluță...

BUDIȚĂ: Da, o cafea n-ar strica!

TIMOTEI (*care se distrează*): Cum e cu vinătoarea cu manechine?

BUDIȚĂ: Se practică în U.R.S.S. Citez dintr-un tratat de specialitate... Citez din memorie, evident... Manechinele sînt niște animale viii... sau împăiate, sau proaspăt împușcate... puse de către vînător ca momeală... pentru a atrage vînatul... La giște, pui giște, normal! Înțelegeți? Citez mai departe, evident din memorie... În timpul împerecherii, cad victimă acestei metode mai ales bărbătușii, dornici de noi aventuri... La giște, evident, vin giscanii, crezînd că-i rost de-un nou ospăț... Pentru bărbății aflați în deplasare de serviciu, cu di-urnă...

GABRIELA (*apropiîndu-se de Budiță*): Deci eu aș fi... (*Olcică o oprește.*) La-să-mă să-l fac să ridă!

OLCICĂ: Nu, zău, că ne ia pe toți... El o să ridă, și eu o să fiu cu lacrimile... Dă-l dracului!

GABRIELA: Poate nici nu e polițist!

OLCICĂ: Ei... poate e numai voluntar... Sau involuntar... Lasă-l! Tovarășe, eu aș vrea să mă retrag... (*Să-i facă plă-cere.*) Așa-i că sînteți de la cinemato-grafie?... Numai cineaștii noștri au atî-ta umor...

BUDIȚĂ: Dar eu n-am nici un pic de umor! Bună, cafeaua! (*Îi mulțumește Pelaghiei.*) Concepția mea de viață este că în viață omul trebuie să facă plu-ta... Uite-așa! Nu dai din mîini, nici din picioare, nu te bucuri, nici de-ai cîștigat la Loto, căci e zero, nu te în-tristezi nici de-ți moare... mă rog, ci-neva apropiat, nu plîngi de-ți arde casa — faci pluta! Să nu faci nici bine, nici rău, să nu te-atingă nici bi-nele, nici răul, căci și una și alta, la adunare, dau tot zero, tot nimic — faci mai departe pluta, nemișcat... Și su-praviețuiești, apa te duce mai departe...

GABRIELA: Ca pe-o mortăciune împie-trită în propria ei putoare... Asta-i o... concepție de ins învins... Or, dumneata halești pește, bei cafea... Și rizi!

BUDIȚĂ: Nu rid.

GABRIELA: Ba rizi. (*Îi sucește mîna.*) Rizi! (*Budiță ride strîmb.*) Mai con-

vingător... Ia să vedem cum rîde o... plută !

BUDIȚĂ : Rid forțat, evident... Dar rid, în fond, mă supun... (Rîde.)

FELAGHIA : Lasă-l... (Gabriela îi dă drumul lui Budiță. Lui.) Dacă ei sînt... de ce nu-i legi ? De ce nu faci dreptate, ordine, scăpînd lumea de niște derbedei ?

GABRIELA : Și de manechine...

TULIU : Nu manechine, pațachine !...

PELAGHIA : De-i lași în pace, înseamnă că faci pluta, că ți-e egal... că între dreptate și nedreptate, între ordine și dezordine, între bine și rău... Ceapac !

BUDIȚĂ : Tovarășa... să nu dramatizăm, zău... Pur și simplu, eu mă spăl pe mâini, ca străbunul nostru latin Pilițius din Pont... Pont !

PELAGHIA : Păi nu-i chiar așa nici cu Pilat... Oricît s-a spălat el pe mâini... Căci de nu l-a arestuit — să zic și eu tăt ardelenește... sau nu-i ardelenește ? — nu înseamnă că n-a ales... A ales ! A ales scandalul, harababura, tulburarea apelor... a lumii...

BUDIȚĂ : Vai, dar și dumneavoastră sînteți un om de știință și cultură... Ce surpriză ! Tocmai în Deltă, să întilnesti... Ori sînteți baptistă ?

GABRIELA (îi răsucește din nou mîna la spate) : Insuți o muiere ? Ia mai cîntă... (Budiță cîntă.) Marșurile-mi plac !...

ANA (intră. Lui Olcică, furioasă) : Ți-am mai spus, și i-am spus și Firei... mamei tale... că n-ai ce căuta pe-aici !

OLCICĂ : Credeam că-i o glumă... Cum să te iei matală după un vis ? Ce-am eu cu Timofei, să-l omor ? Ce-s prost, să-mi infund oasele în pușcărie pentru el ?

(Budiță cîntă de zor.)

ANA : Du-te, omule !...

OLCICĂ : Mai degrabă mă alungi ca să nu mă leg de nevastă-sa... (Rîde.)

ANA : O să ajungi un mîlog, de n-o întinzi chiar acum...

OLCICĂ : O, ho ! mătușă ! nu mă blăste-ma. că plec !... Am dat și eu pe-aici, zicîndu-mi că găsesc o bucată de piine... Am fugit din... de la tăiatul stufului, să beau și eu o litră de vin...

ANA : N-o să mănînci piine aici și n-o să bei nimic...

OLCICĂ : De ce ? Ca să nu dați socoteală milițienilor, de-or veni să mă caute ? De-o să mă-mbăt și n-o să mai plec îndată ?... Uite, plec... (Lui Budiță.) Plec, tovarășe, mă duc la locul meu de muncă. (Iese.)

BUDIȚĂ (Gabrielei) : Am răgușit. Aș putea și eu să mă retrag ?

GABRIELA : Du-te. Sătul ești... Vin ai băut... :

BUDIȚĂ : De înveselit m-am înveselit, am cîntat... (Ea se uită la el.) Plec ! (Pleacă.)

GABRIELA : Nu știu cum se-ntîmplă, că pe unde mă duc, nu trec neremarcată !

ANA : Căteaua !... (Iese.)

GABRIELA (Pelaghiei) : A spus ceva ?

PELAGHIA : A spus că te crezi buricul pămîntului.

GABRIELA : Păi asta și sînt ! (Lui Timofei.) Aici, sub bluzișoara asta, e buricul pămîntului. (Rîde.) Cine-l vede, se prăpădește după mine... (Tuliu sforăie.)

TIMOFEI : Ai niște idei !...

GABRIELA : Idei ai spus ? Cum să nu ? ! Toată lumea are... În tramvai, alaltăieri, la București, îmi zice o babă : „Sînteți bună să mergeți cu o idee mai în față ?” M-am dus ! Ieri, la o circumă în Sulina, un burtoș îi spune ospătarului, privindu-mă cum mîncam ciorbă de burtă : „Tovarășu’, dă-mi și mie o ciorbă de burtă, n-am mîncat niciodată, să-mi fac și eu o idee despre cum e burtă...” (Pelaghiei.) Ce zici ? (Pelaghia pune rufele la uscat.) La fotbal, la Constanța, unu’ urla : „Cămătarule, mută jocul c-o idee mai pe stînga !” (Lui Timofei, care bea, surizînd.) Ce țară — în care ideile sînt pe toate gardurile ! (Anei, care intră urmată de Michi și de Sanda.) Ce-a ajuns ideea, mătușă, un bun comun... Ciorbă de burtă !...

TIMOFEI : N-ai o idee ?

ANA : Căteaua... (Iese cu copiii.)

GABRIELA : O idee ? Grozavă ! Să plecăm amîndoi pînă în Turcia... Sau pînă în Egipt ! Să vedem faraonii... (Pelaghiei.) Vreau să spun : mormintele lor !...

TIMOFEI (Pelaghiei) : Ei, ce zici ? !

PELAGHIA : Du-te. Cu cît pleci mai repede...

TIMOFEI : Cu atît mă apropii mai repede de propriul meu... mormînt ! Ha, ha, ha ! Exact ! Sînt un faraon... Mai lipsește celălalt... Tuliu !

(Apare Tuliu, somnoros.)

TULIU : Eu nu merg în Egipt !

TIMOFEI : Viața... ritmul ei... ne obligă să vedem mai multe, apusuri de soare decît răsărituri... Vom pleca ! (Începe să cînte și să joace. Lui Tuliu.) Bea !

TULIU : De băut, beau, dar în Egipt tot nu merg.

(Apar copiii, aproape neobservați.)

PELAGHIA : Timofei, unde pleci ? Înainte, ai plecat să furi... Din plăcerea de

a fura, de-o clipă... Să vezi ce plăcere mai e și asta... Ai plecat la Sulina, ieri, să bei... Ai început să urăști singurătatea... La Sulina...

GABRIELA : La Sulina ? Omul trebuie să circule, să-și cunoască patria...

PELAGHIA : Nu ți-am zis nimic... nici când ai furat... nici când ai înjurat peste măsură... Că bei ca niciodată...

GABRIELA : Că se îndrăgostește... O, nu de mine ! În general...

PELAGHIA : Ceva se-ntimplă cu tine... Ceva rău...

GABRIELA : Ceva bun !... Hai cu mine... (Îl ia de mână.)

PELAGHIA : Vrei să fugi de-acasă ?

TIMOFEI : Vreau să văd și eu nițelul Egiptul...

PELAGHIA : Nu asta e... tu fugi de tine...

GABRIELA (Pelaghiei) : De tine.

PELAGHIA : De mine ! Da ! Care sînt muieria lui, oglinda lui... omule, la nimic n-o să-ți folosească fuga... (Îl prinde de mîini.) Nu ești făcut pentru asta... (el se zbate) ...pentru furt, nu... nici o bucurie nu ți-a adus... Și toate astea, nebunia asta... doar o amăreală de fiere în gură...

GABRIELA : Nu te lăsa dus de nas, ești bărbat !

PELAGHIA : Omule, stai... (Timofei se răsuțește, scapă de ea... Dar cum ea revine, o palmuiește.) Ce faci ? Niciodată... (Intră copiii.) Nu în fața fetei

mele ! (El o palmuiește. Intră Ana.) Nu în fața mamei !... (Palmuită, cade.)

GABRIELA (Îl ia de mână) : Hai, ai spart oglinjoara... Și nu-mi plac scenele penibile de familie... (Iese, împreună cu Timofei.)

TULIU : Doamne, m-am trezit ! De vreo... sută de ani... nu-mi mai aduc aminte să fi fost treaz !...

PELAGHIA : Timofei !...

TIMOFEI (înainte de a ieși) : Dacă nu-ți scriu, să nu-mi răspunzi !

ANA : Fato, e bolnav... în sufletul lui e ceva... de te-a lovit el, de-a vrut el să strice în ochii muierii lui lumina aia care-i arăta putreziciunea ce-a intrat în el...

TULIU : Asta, Gabriela asta... îngerașul ăsta, e dracu' gol ! (Bea.) Dacă eram treaz, poate-mi sucea mințile !... A mai nenorocit doi timonieri și-un popă... O să-i auziți lacrimile lui Timofei... (Bea virtos. Femeile și copiii intră în casă.) O să-i auziți lacrimile curgînd... Dar și el... și el... (Începe să cînte încet, privind spre rochia albă a Pelaghiei, pusă la uscat.)

Da-ntr-o zi de vară lungă

Dorul meu... adică al ei...

Dorul meu o să te-ajungă,

Lacrimi multe o să-ți curgă,

Dar nimeni n-o să te-audă...

## ACTUL al II-lea

BUDIȚĂ (e dimineată. Frig. Vînt) : M-am dus la Ion — Purcel —, și i-am spus : „Mă, Purcele, ce-ți face nevasta ?” (Rîde.)

TULIU : Și pe ea cum o chema ? Ioana — Purceloana — ? Ești vesel...

BUDIȚĂ : Mi-a venit o idee : să mă în-sor.

TULIU : Și tu ai idei ? ! Cu cine ?

BUDIȚĂ : Cu Pelaghia. Ea e singură, eu sînt singur. Ne unim singurătățile. Ha, ha, ha... Și salariile... Am făcut facultatea la fără frecvență.

TULIU : Și la fără grijă.

BUDIȚĂ : Într-adevăr, fără bătaie de cap.

TULIU : Și fără să-ți bagi ceva în cap, ca să te doară capul...

BUDIȚĂ : Ba da, în perioada aia am început să beau rom... și se urca la bilă... (Rîde.) O facultate fără probleme, fără frecvență.

TULIU : Doar copilul ți-a făcut ceva probleme, că atunci l-ai făcut...

BUDIȚĂ : Ei ! A rămas la maică-sa, în Arad...

TULIU : Și Pelaghia... de ce te vrea de bărbat ?...

BUDIȚĂ : De un... amant tot trebuie să aibă nevoie, ha, ha, ha... Timofei, un zurbagiu, și-a luat lumea în cap, a părăsit-o... El era mai frumos, dar eu sînt mai cult. Crezi c-o să prefere un om de cultură ? Tot m-am gîndit : este Timofei un erou ? Nu, căci el nu știe ce vrea în această odisee a sa... Odi-seea, de la Odiseu, pricepi ? Nu știe, domnule ! În călătoria asta, aventura asta...

TULIU : Parcă păsările știi ?...

BUDIȚĂ (văzînd-o pe Pelaghia că se apropie) : Oare dacă o să-i spun pe șleau, bărbătește, c-o iubesc, o să mă creadă un sentimental ?...

TULIU : Vezi să nu-ți spargă capul...  
BUDIȚĂ : De ce ? Trebuie să rostim răspicat...

PELAGHIA : Despre ce-i vorba ?  
BUDIȚĂ : Vorbeam de emoții... Trebuie să ne întorcem (*omenirea !*) la *marile sentimente* — subliniez ! —, ele sînt cele mai adevărate lucruri din această lume...

PELAGHIA : Dar nu pentru tine.  
BUDIȚĂ : Și pentru mine... Dragostea...  
PELAGHIA : Tu faci pluta... Supraviețuiești... (*Iese.*)

BUDIȚĂ : N-am înțeles-o !  
TULIU : Adică... ar' fi zis... Dragostea o faci... tot la fără frecvență ?

BUDIȚĂ (*apare și Olcică*) : Domnilor, e foarte greu să înfrîngi această femeie : ea și-a construit singură, și cu hotărîre, o singură destinație... a vieții : ea vrea, cînd sosesc pelicanii în Deltă, televiziunea română să bubue !... Ziarele să anunțe cu coloane mari evenimentul ! „Extraordinar ! a sosit primăvara !” — să se spună la radio. În trenuri, în școli, în fabrici, dimineața, toți oamenii să discute : au sosit berzele, au venit rîndunicele, e primăvară, oameni, bucurați-vă ! Încă de cînd era mică, în timpul războiului, a descoperit un adevăr pe care lumea-l uitase, l-a redescoperit ea... și-a devenit adevărul vieții ei : că există un instinct al păsărilor, extraordinar : cînd le vine vremea cuibăritului, orice s-ar întîmpla, ele își fac cuiburi oriunde, în orice condiții, și scot pui ! Păsările nu mai fac nazuri, nu mai aleg, viața nu mai are timp să aleagă !... În clopotul bisericii din Caraula și-au făcut unele cuib, și-au scos pui... în bidoane goale de benzină, în turelele tancurilor sfărîmate, în țevile tunurilor părăsite, în cosciuge scoase din pămînt de obuze, în coșurile caselor arse... Oriunde ! Bubiiau tunurile — și păsărilor nu le păsa : scoteau pui ! Vieții nu-i păsa, mergea înainte ! Iată un adevăr pentru care ea trăiește, și pentru care o să moară ! Păsările, păsările Deltei ! Păsările ! Viața ! Viața ! Viața !... Și ce dacă zboară rîndunelele pînă în valea Nilului, și ce dacă trec berzele peste piramide spre pămîntul făgăduit, și ce dacă pelicanii pleacă iarna în colțurile de rai din Africa ? Tara lor natală e tot aici, unde-și fac cuibul, unde-și scot puii, unde-i învață să zboare, unde au avut nunta... Delta Dunării, iată un adevăr pentru care ea trăiește... Așa că ea nu-l judecă pe Timofei după legile exacte și searbede ale datoriei sale de soț și de angajat al întreprinderii piscicole... Și nici după legile Credinței în Dumnezeu, ale babelor, goale... Nici după conștiința lui, ce-ar trebui să-i spună că are o fetiță, că are plan de știuci, că o să vină șefii de la Tul-

cea în control... Ea e împotriva oricărui control, și al celor de la Tulcea, și al lui Dumnezeu, viața nu-i o minăștire, să te rogi, să te temi, să stai în genunchi ; pentru ea, viața e o răbufnire de energii, o erupție vulcanică, un zbor de pelicani, un cîntec de ciocirlii, illogic, o Dorință furioasă de a cunoaște totul, chiar înfrîngerea, o Dragoste nebună... oarbă... chiar cînd este înșelată, sau... Un cuib făcut chiar în gura tunului ! O uitare de sine, ca a cocoșului de munte care poate să cadă sub foc de armă cînd singele arde în el de dragoste...

TULIU : Deci, o lași în pace, nu-i mai vorbești, ca un prost, de înșurătoare...

OLCICĂ : Cine ? Tu vrei să te-nșori cu ea ? Budiță, nu te uiți și tu măcar o dată pe lună în oglindă ?

BUDIȚĂ : De-un an... el n-a mai dat nici un semn de viață... Gabriela, care a venit... crede c-o fi murit...

TULIU : Mușcă-ți limba ! (*Văzînd că se apropie copiii, dispar.*)

MICHI (*intră urmat de Sanda. Fiecare ține în mînă cite un ou*) : Au ouat rațele... (*Scrie cu un creion chimic pe coaja ouălor.*) Joi, douăzeci...

SANDA : Nu mi-ai spus cum a fost la nunta Ioanei...

MICHI (*scriind mai departe*) : Ba ți-am spus, dar ai uitat.

SANDA : N-am uitat, dar mai spune-mi o dată.

MICHI : Ne-am dus la Babadag, Ioana avea o rochie lungă, albă... Și el, cumnatu-meu, avea haine ca de cărbune... și papion la gît. E tractorist.

SANDA : Și ? (*Începe să curețe niște morcovi.*)

MICHI : Ți-am mai spus : cel mai mult mi-a plăcut cînd au trecut pe sub un gutui... S-au scuturat flori de gutui peste ei, pe umeri, în păr... (*Privește cum ea, efectiv, muncește.*) Curăță-i bine, altfel nu-i mîncîcă.

SANDA : Cine ?

MICHI : Cum, cine ? Canarul. (*Aduce de lingă casă un canar într-o cușcă. O pune pe masă.*) Salata verde îi place... și morcovii... Și ouă fierte...

SANDA : Bunica zice că asta ne mai trebuia în Deltă : canar !

MICHI : Nu trebuie să te iei după tot ce spun bătrîni.

(*Apare, ca o umbră, Ana.*)

SANDA : Și ? (*El o privește.*) Și după florile de gutui ?...

MICHI : Ți-am mai spus.

SANDA : Mai spune-mi o dată eu n-am văzut niciodată o nuntă.

MICHI : O să vezi.

(*Ana iese.*)



SANDA : N-am văzut niciodată o mireasă.  
MICHI : O să vezi. (*Scoate din buzunar o cutiuță.*) Uite ce mi-a adus, ieri, Ioana, de la Babadag : scoci... De lipit! Poți să lipești orice cu el... (*Ea nu crede.*) Pe cuvânt !

SANDA : Cumnatu-tău avea mustăți ?

MICHI : Da. Toți tractoriștii din Babadag poartă mustăți. (*Îi vine o idee : își lipește „mustăți“... din fire de iarbă etc. — stînd cu spatele spre Sanda. Se întoarce spre ea.*) Bună ziua...

SANDA : Bună ziua... (*Rid. Întră Pelaghia, cu un coș cu colaci. Îi pune pe masă. În fiecare aprinde o luminare.*) Mamă; n-o să înceapă școala anul ăsta pînă n-o să vină tata... L-am visat prinzind o bufniță... (*Pelaghia intră în casă.*)

MICHI : S-a mplinit un an de cînd s-a dus... La nunta Ioanei ziceau că e pe la piramide...

SANDA : Pe unde?... (*Revine Pelaghia. Michi tace.*) Mamă, ce-s alea piramide ?...

PELAGHIA : Taică-tău n-o să mai vină, e prin străinătățuri, departe...

SANDA : Vine, cunoaște toate japșele, trestiiile... N-o să se rătăcească.

MICHI (*mai mare, știe el ce știe. Vine în ajutor*) : Numai să nu-l muște vreun lup, vreun ciine...

(*Intră Ana.*)

SANDA : Poate a adormit pe-un prund... legat cu cămașa la locul mușcăturii ! O să mergem să-l căutăm... Luăm și pușca lui...

PELAGHIA : Sanda, tatăl tău a murit. (*Îi dă un colac cu o luminare aprinsă.*) Să fie pentru numele lui... (*Îi dă și lui Michi un colac.*)

ANA (*privind spre Dunăre, de unde se aude niște oameni jeliind un mort*) : Îl duc pe Igor la cimitir... Duc mortul în barcă... (*copiii se duc spre Dunăre*) ...și ei, în bărci, în urma lui, cu luminări aprinse în miini... Îi duc și crucea într-o barcă... Au vopsit-o... albastră, cu vopsea de vapor, să nu putrezească... Ploile și umezeala mănîncă în cimitir crucele... (*Se aude scăzînd cîntecul celor din bărci.*) S-au dus...

PELAGHIA (*văzînd că Ana se așază pe scaunul de nuiele*) : Să chem preotul?... (*Ana face semn cu degetul cîu nu. E îmbătrînită.*) Să-l chem ?...

ANA : Pentru ce ? (*Pelaghia nu-i răspunde.*) Să facă o slujbă pentru Timofei ? El... el n-a murit... Sau chiar dacă... Nu e nevoie de popă...

PELAGHIA : Pentru liniștea dumitale...

ANA : Sint liniștită... (*Surizînd, ca o explicație pentru Pelaghia.*) Atîtea capete luminate — nu ca mine, o proastă ! — s-au întreat... și-au zis că nu e nimic, dîncolo... Nu-l chema.

PELAGHIA : Totuși...

ANA : De ce să mă prefac ? N-am crezut niciodată, nu cred nici acuma... Am pățimit destul !... Nu mi-e frică, știu... Cînd mi-o veni vremea, n-o să mai mînînc nimic, să mor curată...

PELAGHIA : Totuși... Spovedania...

ANA : N-am ce păcate să-i spun... Ce să-mi ierte ? Cine ? Dacă nu e nimeni în cer... Doar așa, să vină popa, pentru liniștea lui ?... Nu... Mă duc în casă. (*Se ridică de pe scaunul de nuiele.*) Aș fi vrut să mai văd o dată zăpada... Mi-ar fi plăcut să fiu îngropată iarna, cînd e pămîntul înghețat, să îngheț și eu în el, să nu mă mînînce prea de vreme viermii și umezeala. (*Intră în casă.*)

PELAGHIA (*pune la poartă cîrpă neagră*) : Omule, omule...

GABRIELA (*intră, aproape alunecînd*) : Pui steag la poartă, să arăți că înăuntrul a intrat moartea...

(*Apare Olcică.*)

PELAGHIA : Trebuia să pun de cînd ai intrat tu în curtea noastră...

GABRIELA (*îl privește pe Olcică*) : Eu m-am despărțit de el la Istanbul... Am plecat cu un vas grecesc... Înebunise ! Nu-i mai făcea nimic nici o plăcere...

PELAGHIA : De ce-ai venit ? Să te convingi c-am auzit și eu de moartea lui ?

GABRIELA : Am venit să văd cine e ăsta... (*Îl arată pe Olcică.*)

PELAGHIA : Poți să-l iei și pe el, nu-i al meu.

GABRIELA : Doar n-o să adorm lîngă un țap, cînd dormeam mai acum un an lîngă un taur.

PELAGHIA (*totuși o înțelege*) : Deși... Vorbele tale sint pline de vijelia singelui tău... (*barbar, drăcesc.*)...

GABRIELA : Sint pline de dragoste și de ură... (*Olcică ?*) Un țap tînăr, atît ! Pe el... (*Timofei !*) Nu l-ai înțeles !

OLCICĂ : Bine că l-ai înțeles tu.

GABRIELA : Nu pentru mine a fugit. Nu m-am atins de el... Nici el...

OLCICĂ : Ah, ca porumbelii... doar aerul a luat foc între voi...

GABRIELA : Cînd n-a mai fost sigur pe pașii lui... pe bucuriile lui... pe carnea lui... A fugit ! De-acasă. Cînd nu poți fugi, lupti, încerci să distrugi... răul ce s-a pus la temelia vieții tale. N-a mai putut lupta, d-aia a putut să fugă... La Constantinopole n-a mai putut nici să lupte, nici să fugă... S-a crispat, s-a mohorit...

OLCICĂ : Acolo a murit ?

GABRIELA : Poate că da... (*Iese.*)

PELAGHIA (*lui Olcică. El a luat-o de mînă*) : Unde mă duci ? !...

OLCICĂ : Cu mine...

PELAGHIA (*dîndu-și jos pufoaica*) : Așteaptă... Vreau întii să mă privești...

Am patruzeci de ani... și... (*Suride.*)  
Trupul meu îți mai spune ceva? Sau  
vrei... doar ca prin asta să rizi de bărbatul meu?...

OLCICĂ: Eu te... (*Te iubesc? dar nu îndrăznește.*)

PELAGHIA: Spui vorbe... Dar nu mă privești. Ieși!

OLCICĂ: O să avem copii...

PELAGHIA: Nu. Patru zile am bolit, între viață și moarte, când era să am primul copil... L-am făcut mort... Soacră-mea l-a îngropat în cimitir, într-o dimineață, și i-a pus cruce de lemn. Era să mor eu... și poate n-ar fi fost mai bine?

OLCICĂ: Vorbești prostii... Dacă murea maică-mea, eu aș mai fi putut trăi?... Taică-meu, marinar la Constanța, a lăsat-o înainte de-a veni eu pe lume... De-atunci cutreieră mărire, nici ea nu l-a mai întâlnit... Fiecare om e făcut să trăiască în locul lui, nu în locul altuia, eu, pentru mine, nu pentru taică-meu, tu, pentru tine...

ANA (*intră*): Iar ai venit?

OLCICĂ: Iar, dar acum n-aș mai avea pe cine omori... Așa că visul tău a fost o...

VOCEA SANDEI (*de afară*): Mamă... Mamă...

(*Pelaghia iese.*)

ANA: Ia-ți calabalicul și pleacă...

OLCICĂ: De ce? Doar n-ai visat c-o să mă incurc cu Pelaghia?...

ANA: N-am visat, dar pleacă!...

OLCICĂ: Ești furioasă c-a murit Timofei?... Dar muierea asta n-o să rămână, de dragul tău... Chiar de nu eu o să...

ANA: Ieși!

(*El pleacă.*)

PELAGHIA (*intră*): Să trimit după un doctor?...

(*Intră Tului.*)

ANA: Ce am eu, nu-i în puterea doctorilor...

(*Pelaghia iese.*)

TULIU: Oamenii nu vă vor decît binele... Eu cunosc un vraci...

ANA: Eu vă înțeleg, că-mi vreți binele... Dar voi de ce nu mă pricepeți pe mine, să n-am pentru ce trăi?...

TULIU: Vă înțeleg, dar... Fără copii, fără părinți, n-are rost să trăim?... Sînteți supărată... De ce să nu?... Pe lumea asta!... (*Dar nu găsește argumente.*)

ANA: Nici pe... asta... nici pe lumea cealaltă... Căci nu vreau să mor, ca să mă duc la Dumnezeu... fiindcă el nu există... Simplu, nu mai vreau... (*să tră-*

*iesc.*) M-am săturat. De-ar fi fost Dumnezeu, nu m-ar fi chinuit atîta...

TULIU: Ascultați!

ANA (*se aude o trompetă cîntînd furios*): Cine e smintitul care sperie păsările?

(*Tului o ajută să intre în casă.*)

TIMOFEI (*intră, după un timp, cu o coroană de flori pe cap, cîntînd la trompetă*): Nu e nimeni aici?

OLCICĂ (*iese de după o salcie*): Vă doresc multă sănătate!

TIMOFEI: Tenks! (*Bea dintr-o sticlă.*)  
Grație!

(*Olcică tot nu înțelege.*)

OLCICĂ: Vă doresc din suflet multă sănătate!

TIMOFEI: Spasiva. (*Îi întinde sticla.*)  
Mersi, dar să știi că dorința mea cea mai fierbinte este să mor cît mai repede!

OLCICĂ (*iși face o cruce*): Doamne fereste!

TIMOFEI (*cîntă din nou la trompetă. Apoi, brusc*): Dar tu ce cauți pe-aici?

OLCICĂ: I-am adus... tovarășei... niște mere... Și piersici. de Mangalia!

TIMOFEI: Da?! (*Cîntă.*)

OLCICĂ: Ce cîntec e ăsta?!

TIMOFEI: Cîntecul Judecării de apoi.

OLCICĂ: Nu l-am mai auzit.

TIMOFEI: Compoziție personală. (*Cîntă.*)

ANA (*intră*): Tu erai?

TIMOFEI (*se oprește din cîntat*): Nu te bucuri?

ANA (*neclintită*): Zburătăcești păsările.

TIMOFEI (*cîntă. O vede pe Pelaghia intrînd*): Nu vă bucurați?

OLCICĂ: Te credeam mort...

ANA: Eu nu-l credeam mort.

PELAGHIA: Pe unde-ai fost?

TIMOFEI (*bea, rîde*): Am... am păscut vîntul...

ANA: Omul cu cap ușor, se-nvirtește ca un mosor.

TIMOFEI: Nimeni nu se bucură?! (*Dă cu trompeta în trestii.*) O, Timofei, să n-ai parte de pămînt cînd o să mori, să nu-ți ajungă pămîntul, să n-ai în ce intra! să n-ai cu ce te acoperi! Pulberea și fumul... (*Plînge. iese.*)

ANA (*Pelaghie*): Dă-i să mănînce borș...

TIMOFEI (*se întoarce din drum*): Nu mi-e foame!... Eu sînt un strigoi aici, un nepofit?!...

PELAGHIA: Tu ai plecat, Timofei, tu te-ai îndoit de noi... tu n-ai avut încredere în noi...

TIMOFEI: În voi, în dragostea voastră, eu n-am avut încredere în mama mea, în muierea mea, în fata mea, în oameni, în păsări, în nimeni, în viață, în borș!... Eu, da, eu?!...

ANA : Tu. Și ce vrei acum, să-ți ascultăm cântecul ăla?... (*la trompeta dintre trestii, i-o dă.*) Cîntă... Ce cîntai ?

OLCICĂ (*ride timp*) : Judecata... Judecata de apoi... universală, ha, ha !...

ANA : Nu pe tine te-am întrebat.

OLCICĂ : Nu pe mine m-ați întrebat.

TIMOFEI : Vă uitați la mine ca la un vierme, ca la o piatră, ca la un spin, ca la o !...

ANA : Mă ut la tine cum te cuprinde sminteala ! N-am văzut în viața mea cum într-o clipă... te-apucă nebunia !... Nu mai urla ! Timofei ! Cu ce te-ai ales din drumul tău ? Cu coroana asta de flori pe cap ?

OLCICĂ : Dolarii îi are în buzunar.

ANA : Nu te-am întrebat.

OLCICĂ : Sau la bancă, în Elveția. (*Ana îl privește.*) Da, nu m-ați întrebat.

ANA : Cu trompeta... și cu coroana de flori de păpădie și de nuferi...

OLCICĂ : Coroana nebunului. Da, nu m-ați întrebat. Ies. (*Dar nu țese.*)

ANA : Ai plecat cu năroada aia cu cizme negre...

PELAGHIA : Te-ai îndepărtat de noi, Timofei... Te-ai despărțit de noi...

TIMOFEI : Acuma-mi faceți procesul, mă judecați ?

PELAGHIA : Te-ai despărțit de tine, Timofei, amăgit de zulfii ei negri...

OLCICĂ : Și de buricul ei alb. Ies. (*Face doi pași. Nu iese.*)

ANA : Ieși ! (*Olcică stă pe loc.*) Ieși ! (*Olcică iese.*) Mîntea și s-a-ntunecat, de-ai plecat cu ea... Unde, în Franța ?

OLCICĂ (*revine*) : Întii în Egipt, la piramide. (*Iese.*) Coarda aia i-a amăgit judecățile minții, rațiunea...

ANA (*dă cu trompeta după Olcică. Se aude un vaiet*) : Mă întreb ce s-a-n-tîmplat cu tine, băiete ?... Ce, eu te-am făcut un vierme, un spin, ce, eu am adus pe lume o piatră ? Eu n-am fătat pietre... De ce-ai crezut tu că ești un nimic... și că aia, Gabriela... Ce e dragostea, o zbenguială... ?

OLCICĂ (*intră*) : O frecare ?... (*Și-a pus un prosop pe frunte.*) Mi-ați spart capul, mătușă... Plec, mai vreau să trăiesc. (*Lui Timotei.*) Înțeleg de ce-ai fugit de-acasă... Mama și nevasta — ca două soacre. Am ieșit ! (*Iese. Ana se așază pe scaunul de nuiele. Timofei și Tului încep să repare barca lui Timofei.*)

TULIU : Maică-ta stă la soare... În scaunul de nuiele... E bătrînă, e bolnavă, dar parcă n-a îndrăznit să moară, fără să te mai vadă... Presimțea că n-ai murit ? !

TIMOFEI : A suferit mult ?...

TULIU : Nu se știe cît... A gătit, a spălat... a așteptat toate vapoarele, a sperat... (*Ca o concluzie.*) A rămas cre-

dincioasă Pămîntului... Deltei... (*vieții de aici*)... Parc-ar fi vrut să-ți arate... că în cer nu sînt decît stele, pelicanii, stîrci și cocori... Altfel, Cerul e gol ! (*Fără Dumnezeu !*) Himere... vedenii, Timofei, dincolo de pămînt nu e nimic... (*Împrăștierea utopiilor.*) Nimic... Și maică-ta, și în boală... și în bătrînețea ei adîncă... și în fiecare zi murind cîte o clipă, n-a fost o cîrpă... (*Omule, mă auzi ?*) Suferințele ei sînt ale... (*Ale cui ? ale unui zeu ? Dacă Dumnezeu nu este, și el oricum n-ar fi atins de dureri...*) Nenorocurile ei... (*Bea, nu știe cu ale cui te-ar putea asemui.*) În sănătatea ei !

ANA : Tului, cu cine vorbești ? ! Cu ?...

TULIU (*se apropie de ea*) : Se vede în ochii dumitale că... Timofei, vino...

TIMOFEI (*se apropie. Liniste*) : După luni și zile... de ridicat case prin străinătăți... Barca lui Igor... ce-i cu ea ? (*Liniste. El ride cam prea forțat.*) Am venit... Și mi-am găsit lotca... pîngărită de furnici ! (*Ca o explicație : de ce-a venit ?*) Casele acelea de ciment... Mă cuprindea amețea cînd ajungeam pe acoperișurile lor... (*Nu ține. Liniste.*) Am purtat cu mine un cuib de pițigoii... (*Îl arată.*) Și mi-a purtat noroc. M-am întors la timp... să-mi ung cu păcură barca, să nu putrezească... (*Arată cuibul, din nou : el m-a chemat, datorită lui am învins depărtările... Nu ține. Ani.*) Nu mi-ai spus cînd eram mic că el (*cuibul de pițigoii*) te face mai puternic ?...

(*Tului iese.*)

ANA : Știi de ce-ai plecat.

TIMOFEI : De ce ? !

ANA : Știi tu de ce.

TIMOFEI : Eu ? ! Da, știu.

ANA : Și eu știu.

TIMOFEI : Eu nu știu.

ANA : Tului a băgat întii de seamă... cu petrecerea aia... cu hainele vîrgate... Era petrecerea de rămas-bun. Ca o ultimă zi cu bucurie, pe care voiai s-o lași... Pelaghiei, fetei, nouă... Ca ultima ta zi luminoasă... Pe urmă i-ai dat... cîte palme ?... Să te uite !

TIMOFEI : Ea... ce face ?

ANA : Bine... Ai fugit în lume. (*Ai părăsit-o, pe ea, pe Sanda...*) Ca să-și poată începe viața de la început... Să te urască ! Să nu te plîngă !... (*Suride.*) Ce mîndrie... (*Ce caraghios, ce prost !*) O prostie, Timofei... Să te uite... și tu să mori în alte țări... ca pelicanii, neștiut...

TIMOFEI : Am vrut să merg să văd... unde se duc pelicanii peste mări...

ANA (*fermă*) : Și știu și de ce te-ai întors.

TIMOFEI : De ce ?

ANA : N-ai mai putut (*rezista*)... Voi ai să ne vezi. S-o vezi pe ea. Înainte de-a muri...

TIMOFEI : Cine ? !

ANA : Tu. Ești bolnav, Timofei...

TIMOFEI : Nu...

ANA : Am fost... singură... pe la toți doctorii care te-au văzut... Știu. Boală fără...

TIMOFEI : Nu ! Nu ! Nu ! (*Urlă, iese.*)

PELAGHIA (*intră*) : Ce-i ?

ANA : Nimic, nimic... (*Iese.*)

TULIU (*care a lucrat în spatele casei, la reparatul bărcii, intră*) : Ce s-a-ntîmplat ?

PELAGHIA : Nimic, nimic...

OLCICĂ (*intră, încărcat cu păsări împușcate. Pelaghiiei*) : Nu mă simt păsările... Nici pelicanii... (*Timofei și Tului intră. Se opresc.*) Mă apropii cu barca de turmele de pelicani, de stoluri... Și le cînt din fluier, și ei nu se sperie, nu-și iau zborul... Mă privesc cu uimire, de parc-aș fi tatăl lor, Întîiul Pelican...

TULIU : Pelicanul creșc... (*Pelaghia intră în casă.*) Cerul și paștele lui taică-tău !...

TIMOFEI (*apare*) : Porcul ăsta ce caută aici ?

TULIU : Deci, o mai... (*iubești*)...

TIMOFEI : Cine ?

TULIU : Tu.

TIMOFEI : Ce te interesează ?

TULIU : Atunci de ce te interesează ce face ăsta... ea... Ce, ești proprietarul ei ?

(*Pelaghia o aduce de umeri pe Ana din casă, o așază în scaunul de nuiele.*)

ANA (*văzîndu-l pe Olcică*) : Să pleci de-aici !

TIMOFEI (*lui Tului*) : Să iasă afară din casa mea !...

TULIU : E și casa ei...

(*Olcică pleacă.*)

ANA (*Pelaghiiei*) : Te mai doare în gît ?... (*Pelaghia : da și nu.*) Te duci după făină ?

TIMOFEI (*lui Tului*) : Ce are ?

TULIU : Nimic, o răceală ușoară. Nu intri ?...

TIMOFEI : Vreau să mă întîlnesc doar cu mama... Să plece... (*Pelaghia*).

TULIU (*ți-e frică de ea ?*) : Pleacă.

PELAGHIA : O să te-mbeți !

TIMOFEI : Eu ? !

PELAGHIA : Torni în tine cu găleata !

TIMOFEI : Risipesc alcoolul ! Asta și vreau ! Pentru asta lupt, am și-o credință : să fac lucrurile să curgă, să nu se-mpută stînd pe loc.

PELAGHIA : Ai plecat de-acasă ca să nu te-mpuți ! ?

TIMOTEI : Azi sîrim de pe-o planetă pe alta... să nu putem trece dintr-o țară în alta ? Sintem în secolul douăzeci ! Nu se mai poate să...

PELAGHIA : Deci... vrei să se deschidă granițele.

TIMOFEI : Să le deschidem de tot ! E un vis vechi al omenirii !

PELAGHIA : Asta-i tot un soi de publicitate. Pentru cine-ai mai lucrat ? Pentru un magazin de blănuri, știu. I-ai scris mamei : „În acest an, blănurile vor face din femeii staruri“.

TIMOFEI : Exact. Pentru femeii, publicitatea arată doar împlinirea imposibilului : „Vreți să ajungeți o vedetă de cinema ? Folosiți săpunul «Febra», ca Gina Lollobrigida“.

PELAGHIA : Puteai să găsești și tu o actriță mai tină. Eu nu vreau să ajung Lollobrigida. Tu te crezi Alain Delon ?

TIMOFEI : Eu ? ! Află că pentru bărbați reclama... nu cere decît posibilul, cotidianul... Nu utopii ! Nu vise !

PELAGHIA : Te umpli de vin !

TIMOFEI : Da, dar se golește sticla ! Așa că tot se realizează ceva : materia curge prin gura mea în burta mea. Și se mai adeverește legea vaselor comunicate : cît scade nivelul în sticlă, crește în mine...

PELAGHIA : Tu ești imaginea... pentru vinul roșu ! „Fertilatti !“

TIMOFEI : Ți-a arătat mama pozele ?

PELAGHIA : Doar i le-ai trimis ca să mi le arate ! Să văd cît de bine-ți merge ! Însă ai uitat să spui pe fotografiile... că nu era cîrciuma ta, ci doar făcea reclamă pentru ea.

TIMOFEI : Era un restaurant... Cu hotel, cu motel.

PELAGHIA : Cu cătel, cu purcel !... Bine îmbrăcat, simțindu-se bine în pielea lui... imaginea fericită a insului de vîrsta ta !...

TIMOFEI : Cu chelia respectivă...

PELAGHIA : Chelie cum de-au reușit să-ți facă ?

TIMOFEI : M-au ras...

PELAGHIA : Te-au ras ! Bravo ! Dar pentru mine de ce nu vrei să faci reclamă... la pește ? Să te rad și eu ? (*Surîde.*)

TIMOFEI : Rade-mă.

PELAGHIA : Un manechin cu chelie... care să le arate chelilor că pot fi fericiți, de beau vinul... Fornicelli !

TIMOFEI : Frascați !

PELAGHIA : Că acești inși pot fi... fără complexe în fața damelor... că e și o damă în fotografie ! Gina Lollobrigida ?

TIMOFEI : Nu, nu... Pentru bărbați, publicitatea propune... modele... alți oameni, care-ți seamănă... Femeile însă... trebuie să fie... vaporeose...

PELAGHIA : În reclame, nu la bucătărie... Și nici la muncă...

TIMOFEI : Trebuie să fie seducătoare...

PELAGHIA : Vampe...

TIMOFEI : Vampe. Mai mult o femeie-obiect...

PELAGHIA : Te-mbeți văzînd cu ochii !

TIMOFEI : Te-nșeli ! Crește nivelul alcoolului în mațe, ajunge pînă la cap... și... (nu știe ce se mai întîmplă).

PELAGHIA : Și... vai de picioarele care n-au cap !

TIMOFEI : Nu mă mai iubești ?

PELAGHIA : Ce-ți veni ? Nu te-am iubit niciodată !

TIMOFEI : Asta ți-am spus-o eu !... Ca să scap de tine...

PELAGHIA : Ai scăpat, ești liber !

TIMOFEI : Smerit... îți cer iertare...

PELAGHIA : Ești beat ! Mîine n-o să-ți amintești ce-am spus... Ești...

TIMOFEI : O epavă ! (Ea face semn că n-a spus asta.) Află că sint încă un bărbat grozav... De mă uit în ochii unei chelnerițe...

PELAGHIA : Cade jos !

TIMOFEI : Da. La picioarele mele ! De-întînd o țigară unei blonde... mă ocroteste...

PELAGHIA : Ca trăsniță ! Toate muierile de sub cerul ăsta, de le privești, îți stau în genunchi, iar de le mîngîi părul, adorm în brațele tale și-ți sint slave.

TIMOFEI : Nu ride !

PELAGHIA : Nu rid ! Așa m-ai privit și pe mine... în gară la Constanța...

TIMOFEI : Îți mai amintești ? !

PELAGHIA : Doar n-oi fi timpîiat, să uit... Ce, m-am ramolit ? Te-am așteptat în întuneric... în întunericul sălii de cinematograf... la „Tomis“... Și în noaptea aia, după ce m-ai mîngîiat pe păr... toți sorii și toate stelele au strălucit pentru mine pe cer !...

TIMOFEI : Rizi de mine, Pelaghia.

PELAGHIA : Prostule, bine c-ai venit... Altfel, lumea parcă se sfîrșea pentru mine, marginea cerului se apropia... Parcă mă rătăceam, în beznă...

TIMOFEI : Rizi ! rizi ! (Dă cu sticla de pămînt. Iese furios.)

PELAGHIA : O, pelicani albi, pelicani albi, eu de ce m-am născut ?

(Intră Tuliu, Gabriela, Budiță.)

TULIU : Să mă bată Dumnezeu de nu vă spun ce mă îngrozește : priviți ! dinspre răsărit vin stîrcii albi, ca un nor de zăpadă, vin spre mine, dinspre apus, cormoranii negri, ca un nor de cărbune, pițigoii trec peste noi ca o ploaie de vară, numărul nemăsurat al păsărilor umple văzduhul de deasupra apelor și pămîntului, o neliniște mă cuprinde în fața Numărului... Și tre-

buie să mai beau un gît, să nu mă pierd ! Să mă bată Dumnezeu de nu vă spun ce cred : cît pot eu cuprinde cu lumina ochilor mele, cîrduri de pelicani... stoluri de păsărele mărunte, ca un curcubeu călător prin cer, ca un curcubeu cîntător prin cer... și în fața acestui număr fără de sfîrșit, în fața acestei răbufniri de viață... Viața ei de viață, trebuie să mai trag un gît ! Din zare în zare, păsările-și petrec, natura asta afurisită și grozavă a făcut explozie !... Și ca să nu mă înghită, trebuie să mai înghit un strop de vin roșu ! Are tanin, mă conservă pe dinăuntru ! Mă tăbăcește prin mațe ! Să mă ia dracu' dacă nu vă spun ce cred : priviți ! Pelicanul are, cu aripile desfăcute, trei metri ! Priviți cocorii cum se unduiesc în zare, de rămii mic sub zborul lor înalt... Gloate de rațe dorm pe ape... se trezesc... Cocostirici, lișițe, pescăruși — de parcă te afli față în față cu un izvor de viață... Așa că trebuie și eu să mai trag un gît din izvorul meu... ca să nu mă covîrșească numărul lor... Căci eu sint, vreți sau nu vreți — și să mă ia dracu' de mint ! —, unic pe pămînt, bre ! Ca mine nu se mai află nimeni în nemărginirea asta a păsăretului, a știucilor, a lumii, bre ! Așa că închin sticla în cinstea mea și mai trag o dușcă de vin roșu ! Care are tanin, și mă argăsește pe dinăuntru... să nu intre moartea în mine, ha, ha, ha... V-am dus ? ! Nu ! Mai am o sticlă ! Priviți ! Puhoaiele astea de păsări trec peste noi, nenumărate... Ele trec, dar eu stau și beau, căci cît stau eu și beau pe pămînt, timpul ce-l stau e numai al meu, de neînclocuit, singurul... Cum și eu sint singurel, altul ca mine nu mai există ! În cinstea ta, Tuliu ! (Bea.)

GABRIELA : Mai bine ne-ai cînta ceva...

TULIU : Cirip-cirip... Cirip-cirip ! Și păsările sint fericite... Cirip-cirip !... Și eu ! Cirip-cirip... (Iese cu Gabriela și Budiță.)

TIMOFEI (intră) : E un ciine care urlă ziua și noaptea în Deltă...

PELAGHIA : Din cauza lui ai plecat ?...

TIMOFEI : Mă urmărea oriunde mergeam, orice făceam... îi auzeam lătratul... un ciine putred, îi simțeam mirosul...

PELAGHIA : Din cauza lui ai plecat ?

TIMOFEI : Nu știam cum să scap de el !

PELAGHIA : Te-ai apucat să bei, ca să nu-l mai auzi...

TIMOFEI : Da...

PELAGHIA : Și să furi... (El aprobă : da.) Și să te iei cu Gabriela.

TIMOFEI : De ce să mint ?... Mă băgam noaptea cu capul sub pătură și-l auzeam.

PELAGHIA : Sub pătura ei...

această problemă. Deci : o problemă a dus la rezolvarea problemei...

SANDA : Dumneavoastră aveți canari ?  
(*El zice că nu.*) Nici papagali ?

BUDIȚĂ : Nici.

TIMOFEI : Îi ajunge un papagal...

BUDIȚĂ (*copiilor, încercînd să-i îndepărteze*) : Și încă ceva : marele Pasteur, rezolvînd problema bolii viermilor de mătase, a ajuns la teoria microbilor, ca agenți patogeni... (*A ieșit cu copiii.*)

OLCICĂ (*vine lingă Pelaghia, care-l șterge pe Timofei pe cap cu un prosop*) : Mie să nu-mi jucați teatru d-ăsta... Nu-mi plac basmele timpite ! El... mi-a spus și Gabriela... de cîțiva ani, cu tine... Sau cel puțin de un an... A fost o fantomă ! Să nu-mi spui mie, muiere, că iubirea ta pentru o stafie învinge toate loviturile soartei ! Ciuciu-muciu-buciu ! (*Timofei îi dă două palme. Olcică ride. Budiță reapare. Timofei mai lovește. Olcică, puternic, ride.*) Acum o să te iau și eu de toartă... (*apar copiii*) ...și să mergem pe malul Dunării... Să văd, ai curaj ? !

(*Timofei intră în casă.*)

MICHI : Nene, ia pușca !

OLCICĂ : S-o ia !

PELAGHIA (*lui Olcică*) : Ai înnebunit ?

OLCICĂ : Îl omor ! M-a pus să-mi suflu muci în batistă !

BUDIȚĂ (*reamintindu-i ce crede el că e principalul*) : Și te-a băgat...

TIMOFEI (*vine din casă, îmbrăcîndu-se cu o pufoaică. Pelaghia îi iese în cale. El o privește scurt. Surizător*) : Acuma pot să și mor...

OLCICĂ : De ce-ți iei pufoaica, afară e cald...

TIMOFEI : Mi-e frig...

OLCICĂ : A, ha, ha, ha... presimți moartea...

TIMOFEI (*surizînd*) : Da, da, ha, ha, ha... Dar nu vreau să răcesc, să-mi curgă nasul...

BUDIȚĂ (*atent, lui Olcică*) : Poate are un pistol !... Vreun cosor !... Și te cosorăște !

OLCICĂ : Eh ! (*Lui Timofei.*) Nu mai contează dac-o să-ți curgă muci...

TIMOFEI : Dac-o să crăp, nu vreau să mai iau o boală, pe lingă aia de-o am... (*Lui Michi.*) Ține-mi pumnii... (*Sandei, plecînd printre ea și Michi.*) Nu vreau să par slab... (*Pelaghiei.*) ...Nici măcar acum...

BUDIȚĂ (*Pelaghiei, conciliator*) : Ei, își trag și ei vreo doi pumni în măsele și se-mpacă...

OLCICĂ (*furios*) : Nu, așa... cu copii... cu martori... Nu ! Găsim noi altă ocazie. Pe mine nimeni nu m-a băgat !... (*Iese furios.*)

BUDIȚĂ (*Pelaghiei, închinîndu-se în urma lui Olcică : adică, e nebun !*) : Scrintit !... Tocmai vorbeam despre știință... (*Se apropie Timofei.*) Da, am ceva muci... (*Își suflă muci în batistă.*) O răceală de vară... (*Michi și Sanda intră în fugă în casă.*) Tocmai îi povesteam cum Faraday... savantul !... și-a pus primul problema : „cum să descopere legăturile dintre diferite forțe din natură”... Da, citatul este exact. (*Michi vine cu pușca lui Timofei.*) Cu pușca nu-i frumos să umbli...

MICHI : Vreau să mă-nvețe nenea Timofei să trag...

TIMOFEI (*lui Budiță*) : I-am promis. Și ? (*Budiță nu înțelege.*) Și ?

SANDA : Și ?

BUDIȚĂ : A, da !... Care sînt legăturile ? subliniez, dintre diverse forțe din natură... legăturile dintre lumină, căldură, electricitate și magnetism ? ! (*Timofei iese urmat de copii. Pelaghiei.*) Bag-samă și între sentimente, doamnă, există niscaiva legături... (*Se închină.*) Altfel, ce să-l fi apucat pe Olcică ? De ce s-a umflat ? Ei, parcă toate pe lume trebuie să-ți placă ?... Parcă toate sînt la locul lor ? Cine e perfect ? Cine ? Pămîntul e perfect ? Cerul e perfect ? (*Se aude un foc de armă. Budiță se închină.*) Da, da, da, cerul e perfect... (*Alt foc de armă.*) Mă duc. că m-apucă ploaia... (*Pelaghia iese.*) Se joacă puștii cu arma...

GABRIELA (*intră*) : Trage Michi după ciori...

BUDIȚĂ : Sărut mîna, domnișoară... desi nu știu dacă e cazul, în Deltă, să spui sărut mîna...

GABRIELA : Să-ți lași barbă !

BUDIȚĂ : Eu ?

GABRIELA : Tu, ca să pari mai bărbat. Așa pari... inocent ! Și nu-mi plac inocenții. Și nici doctor docenții.

BUDIȚĂ : Aveți umor... Culmea..., în Deltă, umor ? ! Nu știu dacă m-am prezentat : Budiță...

GABRIELA : ...fiul lui Beniamin Budiță, care...

BUDIȚĂ : Ne-am mai cunoscut ? !

GABRIELA : Bancul ăsta nu l-ai mai făcut...

BUDIȚĂ : Să fi fost eu beat ? Te pome-nești c-am și făcut dragoste împreună, ha, ha, ha...

GABRIELA : Ha, ha, ha, n-am făcut !

BUDIȚĂ : Păcat !

GABRIELA : Păcat, da, căci de se-ntîmpla, nu mai erai acum viu... Ha, ha, ha...

BUDIȚĂ : Ha, ha, ha... Ce umor ! Mă fermecați... Știți, eu sînt corespondent voluntar...

GABRIELA : ...milițian voluntar...

BUDIȚĂ : ...fotograf voluntar...

GABRIELA : ...turnător...

BUDIȚĂ : Poftim ?...

GABRIELA : ..voluntar... Chestiile astea țin, în afară de dragoste... Ce-i aia ?... iubit voluntar, mire voluntar, amant voluntar... Ori ești de profesie, ori paști caprele !

BUDIȚĂ : Da, da... iubirea nu-i... așa ceva... un nimic... fără o lumină dumnezeiască !... Chiar vreau să scriu o teză... despre mitul rezistenței în fața timpului devorant...

GABRIELA : Nu-i o informare...

BUDIȚĂ : Ha, ha, ha, de data asta nu... Aveți un umor !...

GABRIELA : Dat dracului !...

BUDIȚĂ : Exact, Delta... știți... e locul, spațiul... unde lumea reală e copleșită de irațional...

GABRIELA : N-am știut...

BUDIȚĂ : O, sînt întîmplări, legende, obiceiuri... Dar chiar și chestia asta cu Timofei nu e perfect logică... A fugit cu dumneavoastră ! în lume... Ha, ha, ha, știu tot... A fugit de-ai lui... de umanitatea lor, nu ?... Ca să facă amor cu dumneavoastră ! Vă rog să mă iertați că v-o spun pe șleau. A aruncat peste bord... ha, ha, ha, starea umană... ca să devină un... instrument... de făcut dragoste... Un făcăleț ! Un falus, mă iertați, un instrument al oarbelor adîncuri... Știți, genele, cromozomii, insectele... Un obiect al întinericului din el, spus pe șleau.

GABRIELA : Și ?

BUDIȚĂ : Și n-a ținut calimera... Iubirea... s-a dovedit mai tare ca moartea... Căci... dacă-mi duc raționamentul pînă la capăt... omul nu-i nici un animal, doar negură... așa cum crezuse el...

GABRIELA : ...aruncînd peste bord rațiunea, familia... care-i deveniseră ca o cămașă de foc...

BUDIȚĂ : Stop ! Nu-i rău spus : rațiunea, ca o cămașă de foc !... (*Își notează.*) Să nu uit... Și familia, ați spus ?... Asta n-o bag, nu se publică... Da... Venit din străinătăți... de la piramide... ca dintre morți... Soția, Delta, fiica, mama... Iubirea, ca un spațiu... Stop ! Nu-i rău spus... (*Își notează.*) E foarte importantă obsesia eroului... Căci omul este un amestec de... Oricît a căutat Timofei să rămînă pe dinăuntru gol, să fie un animal, un instrument...

GABRIELA : Stop ! Budiță, du-te la budă !

BUDIȚĂ : Ha, ha, ha... De ce ?

GABRIELA : Puți ! Nu scrie despre ce nu cunoști... Nu scrie despre păsări...

BUDIȚĂ : Scriu doar despre oameni...

GABRIELA : Du-te la budă !

BUDIȚĂ : Conștiința mea...

GABRIELA : Du-o la budă.

BUDIȚĂ : Mă dezamăgiți, scumpă domnișoară... Nu-mi place limbajul ardelesc...

GABRIELA (*lui Budiță, arătîndu-l pe Timofei, care vine urmat de Pelaghia*) : Timofei părăsi lumea dragostei sale... și fugi cu mine la piramide !... (*Pelaghia se depărtează. spre casă. Timofei vine pînă lângă Gabriela.*) De te apropii de mine, nu te mai temi de mine ?...

BUDIȚĂ : S-o fi lecuit de tine...

GABRIELA (*lui Timofei*) : Eu, nu... Tu ai putut fugi în Egipt ? ! Privește-te în apa asta stătută... (*El se privește.*) Te cutremuri, nu ? ca înaintea unui diavol ce iese din adîncurile Deltei...

BUDIȚĂ (*lui Timofei, privind în apă*) : Fă-ți cruce, parcă ești dracu' !... Ai înviat din morți... (*Gabrielei.*) Sînt și teorii... Ehe ! Eterna reîncarnare !... minunata reîntoarcere a celor de viță nobilă !...

GABRIELA : Viță nobilă ! Zaubăr ! Mama mea... a făcut yoga ! Pentru a fi într-un echilibru cu forțele cosmice.

BUDIȚĂ : Și uite ce-a ieșit din ea...

GABRIELA : Pentru a fi într-un echilibru cu ea însăși, imbecilule ! Și află că pe mine nu mă tulburi tu cu zeflemeaua ta... Pe mine cîinii nu mă latră, află ! simt ei că nu mă tem de ei, că sînt echilibrată...

TIMOFEI : Ce mai vrei, Gabriela ?

GABRIELA : Pe tine te vreau.

TIMOFEI : Ți se pare... Doamne, Dumnezeule, trăim între atîtea năluciri... (*Lui Budiță.*) Tu nu te-ai întrebat niciodată... dacă trestia care se îndoie sub vînt, nu-i o părere ?

BUDIȚĂ : Nu m-am întrebat, fiindcă nu-i o părere, e o realitate. Trestia e trestie. Nu e nici o altă chestie...

TIMOFEI (*suride*) : Poate... Dar sfîrcul acela ce trece în zbor e o pasăre adevărată ?

BUDIȚĂ : Da, e adevărată, ca și ziua asta pe care o trăim...

TIMOFEI : De ce vrei să fii neapărat stupid... și fără umor ?

GABRIELA : Eu sînt o părere ?... și Pelaghia este cu adevărat ?... Miștocarule ! Totul e mișto pe lume, numai cînd ți se aruncă în cap o grămadă de pămînt... cînd te bagă în groapă... cînd te leagă cu pămînt...

BUDIȚĂ : De ce ești stupidă... și n-ai umor ?

GABRIELA (*cu ale ei*) : ...atunci se vede chixul, băiețaș... De miere... (*mai poți fugi*). Dar de asta nu poți fugi, de lo-pata cu pămînt... Amin ! În vecii vecilor ești dus, miștocarule, omule... Nu mă lua de sus, că în viața mea nu mi-am pierdut vremea cu prietenii minore, interesate... Cu amoruri mărunte... pe bani...

BUDIȚĂ : Totuși, ai fost manechin la Constanța.

GABRIELA : O singură dată, și din curiozitate... Și tu erai patronul meu... (Lui Timofei.) Dar nu amantul meu ! Mi-a fost naș... El m-a botezat, lua-l-ar dracu' ! Dar pe urmă... toți prietenii mei au fost... și sint mai deștepti decât mine... ca să am ce învăța de la ei.

TIMOFEI : Și-atunci cum ai vrut să te măriți cu mine, dacă acum nu mă iei în serios ?

BUDIȚĂ : Căsătoria înseamnă iubire ? (Tot el își răspunde.) Ceac-pac.

TIMOFEI : La revedere... N-am ce-ți da, Gabriela... Iarba asta nu este a mea... Nici steaua polară, nici umezeala ploii, nici ceața...

GABRIELA : Dar nu vreau iarba, nici ceața...

TIMOFEI : Nimic nu-i al meu... (Trece un cîrd de pelicani.) Nici pelicanii, nici crapul, nici floarea de pipirig... (Suri-de.)

GABRIELA (furioasă) : Numai pe tine te am, stricăciune a singelui... (ca și cum ea ar fi Timofei) ...numai pe tine te am, stăpină a mea, moarte afurisită !

PELAGHIA (vine, în timp ce Timofei se îndepărtează posomorît) : Răutatea asta n-o să-ți folosească la nimic... Nu e bolnav...

GABRIELA : Este...

BUDIȚĂ (împăciuitor, Gabrielei) : Cînd el vorbea de iarbă, se gîdea la rai...

GABRIELA : Da, poate... (La moarte ? ! ) Hai, cară-te, fă pluta ! (Pelaghiei.) Este bolnav.

PELAGHIA : Cine nu este ?

GABRIELA : Să nu-mi spui că în lumea asta de păsări și de pești... (în raiul ăsta ! ) în afară de el, omul, vreau să zic... Să nu-mi spui că nimeni nu știe că va muri, și că asta e Măreția omului asupra Universului... Măreția și Blestemul lui... Să nu-mi spui asta, că turb ! (Pleacă plîngînd, furioasă.)

BUDIȚĂ : A turbat.

PELAGHIA : Nu ride, frumusețea ei este Bucuria și Deșertul lumii... Toți ați dorit-o, toți ați părăsit-o... Iar noi, muierile, o urîm și-o iertăm, fiindcă ea a fost și este ce noi n-am fost și nu vom fi niciodată, frumusețea sălbatică, neună... care va pieri (muri), zgudu-ită de plîns, fără să rodească nimic...

SANDA (intră, cu Michi) : Tată, cînd te-ai înhăitat cu... Gabriela, chiar ai vrut să ne părăsești ?

TIMOFEI (a intrat în urma lor) : În primul rînd, nu m-am înhăitat cu ea.

SANDA : Cînd te-ai îndrăgostit de ea, ai vrut să nu mai dai niciodată pe-acasă ?

(Pelaghia îi ia pe copii, să-i ducă în casă.)

TIMOFEI (incurcat) : Nu știu...

SANDA (fiica lui taică-său) : La ce te-ai gîndit ?

TIMOFEI : La nimic...

SANDA (fiica lui taică-său) : Și ?

TIMOFEI : Am vrut s-o șterg, pur și simplu...

PELAGHIA : Hai, hai...

(Pleacă în casă cu copiii. Intră Tului.)

BUDIȚĂ : Voi ai să ajungi la piramide ? Ai ajuns ! De ce ? Și la Mecca ? De ce ? Să te cureți de păcate ? Și prin Iran ? Să te închini unor zei păgîni ? — căci în Dumnezeu nu crezi ! ? Ei ar fi trebuit să te vindece de boală... Eu am dus-o pe maică-ta la doctori... și-a aflat că ai cancer... Nu te-au vindecat de boală momiile alea păgîne... Și te-ai dus la piramidă să-l înfrunți pe Dumnezeu ? Inchinîndu-te altor păgînați ? Minciună ! Nu crezi nici în zei păgîni, nici în piramide... Te-ai dus să admiri frumusețea lumii ! Singurul zeu la care te închini ! Frumusețea lumii — e tot în ce crezi ! Dragostea — e tot în ce crezi ! Și pentru asta te-ai întors acasă... (O arată pe Pelaghia.) Ea e frumusețea lumii — pentru tine ! Singurul zeu în care crezi...

TULIU : Și pelicanii... și Delta...

BUDIȚĂ : Și tu, prietenul lui... (Tu — prietenia ! ha, ha, ha.)

TIMOFEI : Aici e pămîntul cel dintîi al lumii... (Aici e raiul, aici e iadul.) Aici se destramă sub tine pămîntul, aici simți cum apele îl macină... îl înghit... dar aici simți cum pămîntul se alcătuieste din nou... Rizomii plutitori prind țărînă... Rădăcinile... Plaurii, pămînt plutitor... Vezi sub ochii tăi cum se naște pămîntul... (cum se naște viața, cum se naște frumusețea lumii) în fiecare zi... Dar voi știați că eu sint bolnav ? Nu sint !... Și v-ați purtat cu mine bine... din milă ? (Nu că sînteți buni, ha, ha...) De unde atîta bunătate la tine, Budiță ? (Care-ai vrut să-mi iei nevasta ?...) Pelaghia ! (Ea se apropie de ei. Budiță pleacă.) De unde ai tu atîta încredere că voi trăi ?

PELAGHIA : Fiindcă mănînci usturoi și ceapă...

TIMOFEI : Și ?

PELAGHIA : Și cine mănîncă rădăci-noase... Au uraniu ! Distrug orice boală !

TULIU : Ca și carnea de pește... Ca și vinul roșu...

PELAGHIA (lui Timofei) : Du-te și adă lemne de foc... Să fierbem apa... Vreau să mănînc mămăligă...

TIMOFEI (nu s-a întîmplat nimic ? Nu-l ceartă ? Ce-i asta ?... E dragoste ? Prostie) : Nu mă duc !



PELAGHIA : Atunci mă duc eu.  
TULIU : Atunci mă duc eu. (Iese.)  
PELAGHIA (mă iubești fiindcă...): Nu vrei să mă înțelegi... (Căci nu înțelegi de ce te-am așteptat...)  
TIMOFEI (înțelege : într-adevăr...): ...De ce nu m-ai părăsit ?  
PELAGHIA : Fiindcă tu... (M-ai părăsit...)  
TIMOFEI : Eu am plecat... (Mi-am luat boii lui Dumnezeu în cap !...)  
PELAGHIA : ...dar ai rămas aici... (Gîndurile tale au rămas aici.) N-ai întrebat... (mi-a spus mama) ...de-a putez-tiz lotca lui Igor ?...  
TIMOFEI : Prostii !...  
PELAGHIA : O... (dragul meu...) înțeleg ce se-ntîmplă cu tine !  
TIMOFEI : Ce ?  
PELAGHIA : Tu încă...  
TIMOFEI : Eu ? !  
PELAGHIA : Ca în ziua cînd mi-ai dat puiul de pelican ! Și atunci îți luceau la fel ochii... umiliți și bucuroși, învingători și fricoși... că ai descoperit o taină...  
TIMOFEI : Puiul de pelican ?  
PELAGHIA : Nu. Că mă iubeai ! Asta era descoperirea... și bucuria ta... Puiul de pelican era doar întîmplarea care ți-a dat curajul să te apropii de mine și să te văd cum tremuri.  
TIMOFEI : Ca un pui de pelican părăsit...  
PELAGHIA : Prostii... Puii de pelicani nu sînt părăsiți... (Decît pentru scurt timp... Știi asta !...)  
TIMOFEI : Un vis, un vis m-a adus acasă... Nu visam decît pelicani, nu mă visam decît în Deltă... Era cald, erau muște... Și eu am groază de ele... Ah, micuțele, drăguțele, neputincioase... Aici nu sînt. Muștele, ce forță, Doamne ! Căci puterea lor e Numărul ! Am citit într-o carte că dacă doar cinci luni urmașii unei singure muște ar trăi — tot globul pămîntesc ar fi acoperit de un strat de muște înalt de paisprezece metri ! Mă urmărești ?  
PELAGHIA : Te-ascult... Mă visai... Și eu te-am visat. Te aflai lingă salcia cu trei cuiburși de pițigoi, de unde începe rezervația de pelicani. Era o noapte cu lună, aveai aripi albe, uriașe, de pelican, și strigai...  
TIMOFEI : Vreau să trăiesc ! Vreau să trăiesc ! să trăiesc !...  
PELAGHIA : Nu...  
TIMOFEI : O dorință cumplită de viață m-a făcut să urlu așa într-o noapte, în vis, cînd parcă mă acopereau muștele... și doar o zare plină de nuferi se arăta, la marginea cerului...  
PELAGHIA : Strigai : „Cine-a lipit frunza de tavan?” Sus, nu era decît cerul... Strigai : „Cine-a lipit frunza de cer ?” Eram lingă rezervația de pelicani, într-o noapte cu lună...

ANA (vine, se așază în scaunul de nuiele) : Ai venit în Deltă, Timofei, prin-de pește, ai grijă de pelicani, să nu-i zădărescă afurisitul de ciine, bea vodcă și cîntă... (Pelaghia duce niște cămăși spre Dunăre.) Dormi pe iarbă, afară, să te umple roua...  
BUDIȚĂ (intră cu Tului. Șoptindu-i) : Ca pe un zeu...  
TULIU : Vezi că-ți dau eu două, de nu mai vezi nici un zeu ! Ce ești așa de mistic, bre ?  
ANA : Cine-i acolo ?  
TULIU : Noi, nepoftății...  
ANA : Veniți... Timofei, mîncă ciorbă de crap și privește-o pe Pelaghia cum spală cămășile în Dunăre... Strigă ! Înjură ! (Apar Sanda și Michi.) Și se va cutremura Delta... Ca taică-tu ! Vîntul va înceta să urle... (Ride.) Apele se vor încălzi. (Ride.) Și dragostea... te va umple din nou, ca pe un stup... (Ride cu hohote, bucuroasă.)  
BUDIȚĂ : Ce limbă, domnule, limba română ! Rîs cu hohote, plîns cu hohote !...  
ANA (văzîndu-l pe Olcică apropiindu-se) : Piei, mă... Tațoșule !... (Lui Budiță, șoptit.) E ca o lumină neagră... Ca o floare neagră...  
BUDIȚĂ : Mișto ! Mi-o notez. (Și-o notează. Olcică iese. Se aud pelicanii zburînd.) Priviți !  
ANA (se ridică) : Cine e mai puternic decît un cîrd de pelicani ? (Pelaghia se înapoiază de la Dunăre.) Ei dacă trec prin curcubeu, îl destramă... (Toți se duc spre stînga, de unde se văd mai bine pelicanii. Ea rămîne în scaun.) Cine e mai puternic decît un cîrd de pelicani ? Ei dacă zboară spre locul unde stă soarele în amiază, vine iar-na... (Mai puternic, rîzînd.) Cine e mai puternic decît un stol de pelicani ? Ei dacă vin din alte zări, pămîntul înverzește, pămîntul întinerește... (Rîzînd : ha, ha, ha.) Pelicani, pelicani, vouă mă rog... Stăpîni peste ape, peste ceruri... Dați-mi aripile voastre puternice... Penele albe...  
BUDIȚĂ (cu spatele la ea, continuînd, pe liniștea ei, rîzînd cu hohote) : Tinerețea voastră gălăgioasă, semeția voastră nemfricoșată de moarte...  
(Ana a rămas în scaunul de nuiele, nemîscată, poate ca o regină. Apare Fira, în negru. Îi inchide Anei ochii. Încep să facă pregătirile de înmormîntare. Lumînări. Timofei face o cruce. Cu Tului, un cosciug. Tot monologul Pelaghiei, ce va urma, va fi spus pe aceste pregătiri de înmormîntare... Băutura, în sticle. Fira face colaci. Treptat, pregătirile vor trece în casă, în spațiul din spatele casei.)  
PELAGHIA : De la soacră-mea am învățat, de mică, fiind aproape vecini, fi-

indu-mi ea ca o mamă, văduvă cum era... că omul este o pasăre făcută să piară! Vezi, îmi spunea, pleacă păsările, vine toamna, cele mai puternice zboară prin înălțimi, cocorii, berzele, pelicanii; graurii, mai pe jos, iar bietele păsărele cîntătoare, mai pe lingă pămînt, pe unde vîntul nu prea are putere... Se călătoresc! Viața lor, o călătorie... Furtunile nu le iartă, le izbesc pe multe de pămînt, ceața le încurcă drumurile, le ameteșc, le încurcă... Și nu se lasă, se duc, se întorc... Dacă le e scris să moară, măcar să facă ce vor... zboară, le împușcă oamenii, le prind în plase, le îngheață gerul... Și nu se lasă! Măcar arată că moartea asta, soarta asta a lor, nu e dreaptă! Nu i se-nchină! Păsările nu se-nchină!... Pelicanii, greoi, vînați... Nu se lasă... Păsările pleacă și vin, neburne, nu le pasă de ce le așteaptă, zboară, chiar de știu că nu toate vor ajunge aici, zboară... fără să creadă în victoria lor! Cam asta-mi spunea (cu vorbele ei) soacră-mea... Mai tirziu am aflat din cărți despre masacrul păsărilor... Sînt mii de vînători!... de pericole! Și ea, chiar de știa că moare, și-a privit și ultimele zile cu măriștea puterii ei, care știa că se bate cu puteri mai grozave decît ale ei, nu s-a îngrozit! că va fi învinsă, nici vorbă! Doamne, ce curaj, ce forță, într-o plăpîndă miere din Delta Dunării... Doamne, ce biruință a ei, asupra ei, asupra lumii! Ce pasăre măiastră ai fost, miere! Din ce neam de pelicanii!... Oamenii... (omenirea) ...această grozavă rezervație de pelicanii... (A adus din casă o ladă cu hainele de înmormîntare ale Anei. I le-a ales... I-a pieptănat părul, încet, încet...)

OLCICĂ : Mătușa Ana m-a urît... Cînd mă vedea, striga la mine să plec de-aici... Dumnezeu s-o ierte, dar mă privea ca pe un dușman... (Ana stă în scaunul de nuiele, dreaptă, de parcă ar dormi. Olcică îi pune o pătură pe picioare.) De-ai fi putut, m-ai fi omorît!

FIRA : Nu vorbi blestemății... De voia, te-arunca în Dunăre, de mic... Ea mi te-a adus mie, învelit într-un cojoc de miel... Copilul meu murise, aveam lapte... Mi te-a adus să te-alăptez... Mai-că-ta era pe moarte, și Ana mi te-a dat mie... Și-a zis că dacă maică-ta o să trăiască, să fii al meu!... că ea o să-și mai poată face alți copii... Mi te-a dat de pomană... Pentru sufletul mamei tale... Și ea... n-a murit, maică-ta...

OLCICĂ : Cine este?... (Întră Pelaghia.) Minți... V-ați înțeles să-mi spuneți o poveste timpicită, ca să nu mă leg de muiera nebunului care a plecat prin străinătățuri... Minți!

PELAGHIA : Ce-i, omule ?

OLCICĂ (furios, iese) : Nimic...

PELAGHIA (o duc pe Ana în casă) : O să doarmă în patul ei... (Bărbaților.) Mergeți după pește... (Ei se pregătesc să plece. Pelaghia intră în casă. Apare Gabriela. Ea pricepe ce s-a-ntîmplat.)

BUDIȚĂ (intră) : De ce-i atîta liniște aici ?

GABRIELA : Scoate-ți șapca...

BUDIȚĂ : Ce-i?... (N-are cu cine vorbe.)

GABRIELA : Ajută-i să prindă pește...

BUDIȚĂ : Cum de-ai mai venit?...?

GABRIELA : Du-te cu ei...

BUDIȚĂ : Salutare, Forfecuță! (Tuliu nu-l ia în seamă. Coboară spre Dunăre cu unelte de pescuit... Sanda îl ajută. Michi duce pușca.) La vînațoare și la pescuit ? (Gabrielei.) Nu răspunde. Nici n-aude : e mort de beat, ha, ha ha... Cirip-cirip! Pasărea veșnică! Trupul... nu-i putrezește... Timpul... nu-i putrezește... Timpul nu-i putrezește... Dar iată-l pe criminal! (Apare Olcică. Tuliu și copiii au dispărut.) El o să-l sugrume... și o să-l arunce în Dunăre pe Timofei !

GABRIELA : N-o să-l las pe Timofei să meargă cu !...

BUDIȚĂ : El l-o fi chemat... Cavaler ! Și poate-i și convine... S-o fi săturat de boala lui imputită... Vrea să-l termine cineva... Și să nu cadă vina pe nimeni !... Căci, dintr-o ceartă...

(Timofei îl zărește pe Olcică : îi face semn să-l aștepte.)

PELACHIA (dîndu-i lui Timofei o cămașă curată) : Să cumpărați bere germană de la debarcader... Și vodcă... Pentru pomana mamei...

BUDIȚĂ (Gabrielei) : Cunosc eu pe una', Cacași, face pe ziaristul pe la Onu', Bețivan, afemeiat, bolnav, neisprăvit... Și nevastă-sa, profesoară, curată, frumoasă... îl iartă, îl spală... Se pișă și pe el!... Răbdă bătăile lui...

GABRIELA : De ce ?

BUDIȚĂ : E baptistă. Și crede că asta e pedeapsa ei pe lumea asta — să aibă grija de el. Să ispășească...

TIMOFEI (coboară malul, împreună cu Olcică) : Mă ajuți, bătrîne... Mă scapi...

OLCICĂ : Vă rog să mă iertați dac-o să vă frîng gîtul...

TIMOFEI : Îmi dai cel mai mare ajutor pe care mi l-ai putea da... (Ies.)

GABRIELA : Cred că-i stătea bine lui Olcică în uniformă aia vîrgată... Dar nu-l las... (Iese.) Hai, se bat! Sînt lîngă apă!... Îl aruncă în valuri!...

(Se aude un foc de armă. Liniște. Budiță aleargă în urma Gabrielei. Încă un foc de armă. Fira aleargă spre Dunăre.)

PELAGHIA : Oameni buni, ce s-a-ntîmplat... ?

MICHI (*apare urmat de Sanda*): Am impușcat ciinele... Ciinele ăla... (*Arma îi fumegă.*)

SANDA: A alunecat din barcă... Nenea Olcică a...

(*Apare Olcică, ud, urmat de Fira. Pelaghia fuge spre Dunăre. Copiii duc ciinele mort în spatele casei.*)

FIRA: Ai știut că e taică-tău... și tot l-ai sugrumat și l-ai aruncat în apă...

OLCICĂ: N-am știut... Și nu-i adevărat nimic!

FIRA: Am auzit apa... Și l-au pescuit, e mort, uite, îl aduc!

OLCICĂ: Nu e tatăl meu...

FIRA: Nu mai este... Când te-a făcut ea... era să moară... Și-a crezut că tu erai mort... Te-a adus la mine Ana, lângă Sulina...

OLCICĂ: Dar n-a crăpat nimeni, nu-nțelegi?... Ce tot mă bateți la cap?... M-a înjurat... Am vrut să-i rad o palmă... a alunecat în apă... Uite-l, vine cu Tului.

FIRA: Hai, hai de-aici!... (*Ies.*)

(*Intră toți în scenă; Timofei, ud.*)

TULIU: Hai, copii, la pește!... (*Copiii ies.*)

TIMOFEI (*se dezbracă, Pelaghia îi aduce rufe uscate*): Maică-mea, din Oltenia, s-a măritat cu... un lipovean, care a făcut armata la Turnu-Severin... A trecut timpul... (*O viață de oameni!*)... Ce loc, Delta... (*Seminții și credințe amestecate...*)

PELAGHIA: Totul e să trăiești... așa cum ți-e locul...

TULIU (*lui Budiță*): Ce zice?

BUDIȚĂ: ...să trăiești... conform cu natura... Dar el... deși a fost prin lume... (*pe unde au umblat Cezar, bre, și Alexandru Macedon!*)... e un... (*un aventurier, bre!*)... E un leneș... Vrea acasă...

TULIU: Hai să plecăm la pește... (*Pleacă încet.*)

TIMOFEI: Și când ai împlinit șaptesprezece ani, eram pe malul lacului Triozero... A bătut o boare și ți-a răscolit rochița... (*Ride.*) Pulpele tale s-au văzut... și apa lacului s-a luminat...

BUDIȚĂ: Obrajii ei sînt roșii, de parc-ar avea febră!

TULIU: Să-i lăsăm să vorbească... soarele ăsta îi luminează... (*Căci se iubesc, bre!*)

TIMOFEI: Pădurea de sălcii... de trestii... a strălucit... și eu, ca străfulgerat...

TULIU: A fost electrocutat... ha, ha, ha...

PELAGHIA: Nu mi-ai povestit despre piramide... Cezar... Faraonii... Și la Mecca?... Tu, pe urmele lui Alexandru Macedon!... (*Ride.*)

TIMOFEI: Mă gîndesc la mama...

BUDIȚĂ (*lui Tului: ea e pentru el e-exemplul... măreț...*): O pasăre rară, Ana!... (*o măreție a umanității...*) căci avea puterea cumplită... (*pe care numai omul o are!*)... de a se stăpîni singură... (*și în durere, și în bucurie*)...

PELAGHIA: Și-a spălat singură cămășile pînă în ultima zi... Și cizmele ei de cauciuc...

TULIU: Doamne, fratele meu!...

BUDIȚĂ (*s-au îndepărtat*): Ce te miri?

TULIU (*cum să nu mă mir?*): Nu-i vezi, stau jos pe pămînt, frig pește... pe iarbă, între sălcii... și vorbesc... despre cizme de cauciuc.

BUDIȚĂ: Da, da... Despre trecut, despre viitor... (*despre fericire!*) Să plecăm... (*Ies.*)

PELAGHIA: Privește, luna se-ngrașă pe cer!... (*Timofei a adormit lângă ea.*) Vino somn, de mi-l adormi. Și tu mîtă, de-i dă țită. Și tu pește, de mi-l crește... (*Il acoperă cu o pătură; ca și cum l-ar legăna... Vorbește încet.*) Veniți voi pelicani, și voi stîrci, și tu, sfinte Policarp, și tu, Sfîntă Ana, mama lui, și tu, Sfînta Gheorghe, tatăl ei, Maria, Gherghina, Marfa!... veniți voi, sfinți, să-i faceți somnul lin și să-l curățați de durere... Și voi, ploii calde, și tu, vînt, vise limpezi să-i dați... Veniți, veniți, inchipuiri, veniți, zorile să-l apuce sănătos, ca pe un nou-născut... Totul să plece ca de la început... Trec pelicanii... Vin pelicanii, din cer... Vin, aduc roua dimineții... Aducînd, aducînd... preschimbînd timpul...

## CORTINA

### CONCURS

Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani organizează pe data de 28 iulie a.c. orele 10, la sediu, Strada Mihai Viteazul Nr. 2, concurs pentru ocuparea următoarelor posturi:

1 post regizor artistic

1 post asistent scenograf  
5 posturi actrițe (limita de vîrstă 35 de ani)

3 posturi actori (limita de vîrstă 40 de ani).

Încadrarea se face în conformitate cu legile 12/1971 și 57/1974. Informații suplimentare la telefon : 957/41154.



ĂȘTEPTÎND

ÎN

PRAG

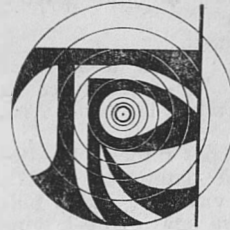
de Mircea Eneșcu

Redacția de teatru TV ne prezintă, la interval de mai puțin de două luni, un alt scenariu de Mircea Eneșcu, în reluare, în care se însăilează situații mai mult sau mai puțin patetice, mai mult sau mai puțin banale, din viața unui medic de țară. Aflăm că, părăsind o posibilă carieră universitară, eroul nostru hotărăște să practice medicina într-o localitate rurală depărtată de orice oraș, economicește rămasă cu mult în urma altora, și cu un procent de mortalitate infantilă, foarte ridicat. Ajutat de factorii de conducere locali, medicul se apucă de treabă, izbutind, pe parcursul a treizeci de ani, să elimine radical cauzele mortalității infantile și să ridice un dispensar înzestrat cu aparatură modernă. Localitatea își schimbă, la rându-i, înfățișarea în mai bine, oamenii sănătoși, firește, muncind mai cu spor — teza medicului, pe care o repetă de cite ori are ocazia. Ideea generală e că un om înzestrat cu voință pentru binele colectiv poate, perseverind, să schimbe fața lumii. Medicul lui Mircea Eneșcu urmează, în intenție, lui Popa Tanda al lui Slavici; realizarea artistică e însă sub nivelul criticii. Faptele de viață sînt nesemnificative, înșirindu-se deslinat, ca niște notații grăbite într-un jurnal. Dar mai rău este că totul devine previzibil: medicul va refuza avansarea, se va însura cu profesoara de limba română, vor avea și un copil, va salva copilul bolnav al unei familii care mai crede în vrăjitoriile babelor, va realiza dispensarul, va aduce personal calificat etc. etc. Trei primari se perindă în decursul zecilor de ani prin cabinetul medicului, toți luînd aceeași ținută plină de fermitate, toți avînd propuneri bune și foarte bune. Ei nu intră ca pacienți; se pare că ori se duc spre vindecare, la oraș, ori nu se îmbolnăvesc niciodată. Doar căruțașul care l-a adus pe medic, în prima zi, în sat, își scoate o măsea, eveniment despre care se mai amintește. Cu ce scop?

Din nou o distribuție foarte bună, începînd cu Ștefan Iordache (Medicul), Virgil

Ogășanu (Căruțașul), Catrinel Dumitrescu (Profesoara), Colea Răutu, Mitică Popescu, Cornel Coman (Primarii) ș.a. nu reușește cu nici un chip, să ridice la faptul de artă această scriere.

Constantin RADU-MARIA



Spectacolul

istoriei.

Istoria spectacolului

Poem dramatic de intensă vibrație a ideilor, de captivantă eferescență emoțională, *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel probează — în recent difuzata montare a lui Ion Cojar — o „vocație radio-fonică” deosebită. Drama se încheagă statur, conflictul se desenează cu forță și limpezime, cuvîntul își află întreaga încărcătură de gînd și trăire. În *Săptămîna patimilor*, portretul dramatic amplu, expresiv, realizat cu neîmfrinată admirație, dar totodată cu deplină luciditate, al lui Ștefan cel Mare se împlinește, organic, în meditație asupra destinului și devenirii istorice a țării. Ca și în multe dintre textele moderne ale genului, în cazul piesei lui Paul Anghel istoria devine teren fertil al unei tensionate dezbateri de idei. Zbateră necurmată între tirania clipei și conștiința perspectivei istorice, seducția puterii și responsabilitatea pe care exercitarea puterii o implică, datorita omenescului de a-și afla în sine dimensiunea eroică — toate aceste idei nu pot fi, desigur, limitate la un anume context temporal, așa cum *Săptămîna patimilor* nu este și nu-și propune a fi o simplă evocare a unui timp al țării și a unui erou al ei.

Inspirată valorificare a textului, a conținutului istoric, dar și a deschiderilor spre contemporaneitate, montarea radio-fonică datorată lui Ion Cojar reține atenția prin claritatea expresiei, prin concentrarea asupra ideilor și temelor dezbaterii, prin revelarea unei poezii aspre, bărbătești, de un sunet aparte.

Gheorghe Cozorici a jucat rolul lui Ștefan cel Mare și în spectacolul Naționalului bucureștean, dar asistăm acum nu la

o reluare, ci, am putea spune, la o reformulare a datelor personajului, de egală forță și expresivitate, bazată pe o rafinată punere în valoare a cuvintului, a rostirii. La nivelul foarte bun al interpretării contribuie, de asemenea, Valeria Seciu, Radu Beligan, Silvia Popovici, Fory Etterle, Ion Caramitru, Mircea Albulescu, Marin Moraru, Petre Gheorghiu, Matei Alexandru, Damian Crișmaru, Constantin Dinulescu, Dinu Ianculescu.

În *Marele soldat* de Dan Tărchilă, eroul nu este un conducător vestit, ci un om din nesfirșitul șir de anonimi care au construit, în timp, destinul unei națiuni. Eroismul, spiritul de jertfă al țăranului din piesa lui Tărchilă izvorăsc firesc, și exemplar, din legătura omului simplu cu pământul țării, din sentimentul funciar al demnității naționale, din înalta — chiar dacă nerostită — conștiință a responsabilității față de oamenii și locurile dragi, față de viitorime.

O piesă caldă și sinceră, în care patosul are mereu încercătura sentimentului adevărat, netrucat, o piesă nu lipsită de unele imperfecțiuni, dar convingătoare prin in-

tonațiile adinc omenеști. Sint merite pe care a știut să le pună în evidență montarea radiofonică a lui Titel Constantinescu și, deopotrivă, interpretarea: Silviu Stănculescu, Dorina Lazăr, Matei Alexandru, Răzvan Ionescu, Corado Negreanu, Mariana Buruiană, Emil Hossu, Rodica Sanda Tuțiuianu, Mitică Popescu ș.a.

Fie și în câteva cuvinte, să menționăm meritul deosebit ce revine redacției teatrului radiofonic pentru difuzarea periodică a unor valoroase înregistrări din „Fonoteca de aur”. De această dată, am avut prilejul de a reasculta *Intrigă și iubire*, montată acum mai bine de trei decenii de Sică Alexandrescu și cuprinzând în distribuție nume importante ale teatrului românesc. E suficient să amintim pe Ion Manolescu și Mihai Popescu, amintiri pentru unii ascultători, iar pentru alții, cei mai mulți, poate, simple file de istorie a spectacolului românesc. Istorie strălucită, pe care radioul are posibilitatea, și datoria, de a o păstra mereu vie, pentru fiecare generație.

**Cristina DUMITRESCU**

## „Rampă”, acum 50 de ani iunie 1932

În ultimul spectacol al stagiunii Naționalului, Maria Voluntaru dublează rolul Miței din *D'ale carnavalului*. Se afirmă o actriță de viitor. ● În rivalitate cu Tănase, trupa „Alhambra” a lui Vlădoianu joacă la grădina „Colos” revista *Parada Colos*. Coautor... N. Kirițescu, textierul „Cărăbușului”. Oare ce zice Nea Costică? ● Profesorii Lucia Sturdza Bulandra, Maria Filotti, Ion Livescu, Nae Soreanu, Ion Manolescu (ce dascăli avea Conservatorul dramatic!) își prezintă absolvenții. „Nume”, prin ani: Emil Botta, Elena Galaction, Tilda Radovici, Șerban Holban. ● Vin căldurile, și „Rampă” vrea să știe cum scrie Ionel Teodoreanu... la umbră. Idolul „Olguțelor” se

scoală la cinci dimineața, merge în livada vecinului Ibrăileanu și scrie „mărunt și foarte ordonat, cu spații constante între rinduri și cu fiecare literă complet rotunjită”. Are umor, „boierul” de la Medeleni! ● Elevul Floricăi Muzicescu, pianistul Dinu Lipatti, obține un premiu de interpretare. Primul, dintr-o carieră internațională! ● Moare pictorul N. Vermont. Fusesse elevul lui Aman, și pinzele sale aminteau de „splendida generație” a începutului de veac. ● O statistică sosită de la Cluj arată că cel mai jucat autor în stagiunea încheiată a fost Caragiale. Să mai spună cineva că ardelenii nu gustă umorul! ● Simpaticul Nae Săvulescu, actor mărunt al primei scene, ambiționează

să scrie o istorie a ilustrei instituții. Trimiteți fotografii și o biografie! — sint indemnăți actorii. Dar nenea Nae și-a stins curind entuziasmul în „gulerul” unei halbe... ● În Italia, compatrioata noastră Florica Cristoforeanu cîntă cu mare succes în *Cavalleria rusticana*. ● Administrațiunea „Rampei” vă pune la dispoziție *Viața lui Leonard*. Prețul s-a redus la 40 de lei. Oscar Han a terminat un bust al cîntărețului plătit prin subscripție publică. Cine spunea că spectatori își uită idolii? ● Mari emoții în așteptarea decernării premiului național de literatură. După dezbateri furtunoase (în juriu era și N. Iorga, adversarul literaturii „moderniste” a lui Argehi și Blaga!), voturile se clasifică astfel: V. Eftimiu — 5, Galaction — 2, Blaga — 2, Argehi — 1. Cafeneaua așteaptă ca fericitul Victor Eftimiu să plătească mai multe rinduri de șvarțuri!

I. N.

---

## PERSONAJUL ISTORIC

---

---

## între document și ficțiune

---

Dacă, așa cum a reieșit din prima secvență a serialului nostru, Hasdeu și-a scris capodopera cu un pronunțat accent polemic, aducând documentul istoric în contemporaneitate, Alecsandri, prin drama *Despot vodă*, propune un alt mod de a dramatiza trecutul.

În bucolica tihnă a Mirceștilor, Alecu Cantacuzino, el însuși evocator al stinselor veacuri moldave, își indeamnă prietenul de vinătoare și taifas să citească letopisețele țării pentru noi subiecte literare. Bardul Independenței se afla, la finele lui 1878, cum mărturisește, în căutare de inedite orizonturi inspiratoare.

Cu „lampele aprinse“ și „perdelele lăstate“, în urletul crivățului care spulbera zăpada în lunca Siretului — atmosferă eternizată în pasteluri —, Alecsandri citește fie *Letopisețele Moldovei* (1845—1852, 3 vol.), fie ediția întregită cu textele muntene, din 1872, tipărită tot de Kogălniceanu, sub titlul *Cronicile României*.

Jacob Negruzzi, redactorul *Convorbirilor literare*, e înștiințat de aflarea a „trei personaje care merită de a fi reînviată pe scenă: *Jolde, Lăpușneanu și Despot*“. Îl atrăsese „epoca lui Alexandru Lăpușneanu, atât de dramatică și de caracteristică“ (își va fi amintit de *Lăpușneanu* amicului Costache Negruzzi?). Pe masa poetului, teatrul lui Hugo, cu zăloage în numeroase locuri, arăta secreta năzuință: un erou din stirpea lui Ruy Blas. „...am început, cu Despot. De-acum, într-un noroc“. Norocul a fost prielnic inspirației și, în primăvara lui 1879, Ion Ghica, directorul Teatrului Național, sosit anume la Mircești, lua fericit manuscrisul, pentru grabnică premieră.

Lectura piesei la *Junimea*, banchete, fastuoasă campanie de presă, spectacol cu înalte prezențe, un premiu academic... „Regalitatea“ poetului atingea apogeul. Dar numai cronicarul dramatic al *Timpu- lui* înțelege de ce Alecsandri și-a numit

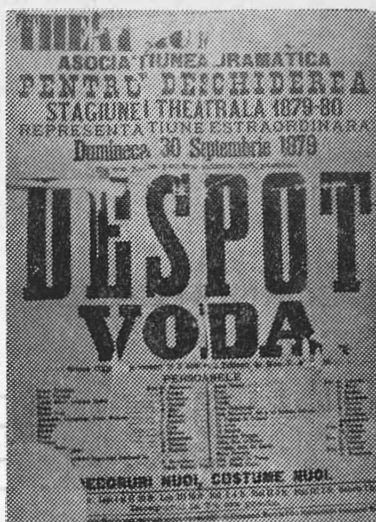
drama „legendă istorică“ (aluzie la legenda genealogică a personajului); numai el s-a întrebat cine e Iacob Eraclid Despot și numai el a deschis — pe urmele dramaturgului — izvoarele. Obârșia de fantezie a palatinului, versificată de dramaturg într-o focoașă tiradă, e astfel înfățișată de Eminescu: Despot a fost un „aventurier atât de fin, încât a fost în stare să facă pe un om serios, precum era Carol V, împăratul, să-i întărească un arbore genealogic, ai cărui începători sînt însuși bătrînul Jupiter, zeul zeilor din Olimp, și muritoarea Alcmene“. Sursa istorică narînd mistificația nu putea fi decât una — și pentru bard și pentru Eminescu — și o depistează Tudor Vianu, tîrziu: versiunea franceză a cronicii lui Ureche, din 1878, întregită cu izvoare polone, datorată filoromânului Emile Picot.

Cronica lui Grigore Ureche, dintr-un vădit dispreț pentru venetic, atingător de datini și de cele sfinte, povestește sumar ascensiunea Eraclidului (1562—1563). Însă, interpolări ulterioare ale lui Simeon Dascălul, în cronică lui Ureche, după consultarea surselor polone, interpolări publicate de Kogălniceanu, indică direcția privirii lui Alecsandri.

Eroul său literar urmează îndeaproape biografia reală a modelului. Ca și în alte cazuri cînd urmărește documentul, Alecsandri nu caută situații și eroi care să încarce fastidios scena. Îi ajunge „documentarea“, întîmplările atestate pe care le pune în teatru, fapt observat imediat, epistolar, de fratele său Iancu: „...legăturile imaginare, lăsate în întregime în seama fanteziei scriitorului, nu vor fi decât un aranjament mai mult secundar...“

Manualele au stărui, bunăoară, asupra tentativei temătorului Lăpușneanu de a-l otrăvi pe Despot, atribuind-o plămuirii. Scena e relatată amănunțit de Simeon Dascălul!

# DESPOT-VODĂ \*



Afișul „representații estraordinare“ din 30 septembrie 1879

Portretul științific făcut Despotului de savantul C-tin C. Giurescu, în istoria sa, confirmă ideea de mai sus. Heraclidul, sosit în Moldova anilor 1562, avind la granița Haliciului ajutorul armat al castelanului Laski, cucerește prin distincție și planuri de reformă națională pe boierii ce simțeau aproape minia Lăpușeanului. Doamna țării îl recunoaște de văr — cobora, ca și ea, potrivit pergamentului angevin, din cneazul Lazăr al Serbiei! — și-l prezintă cruntului hospodar. Lăpușeanu vrea să-l piardă, dar Despot fuge, și, în scurtă vreme, ia scaunul, cu oaste de strînsură, dar și cu sprijinul boieresc al vornicului Moțoc, ce se dorea socru de domn. Bate monedă cu legendă după tipicul occidental — „Heraclid Despotul, părintele patriei, răzbuțător și apărătorul libertății patriei“ —, încearcă, la Cotnari, așezarea unei „Schola latina“, cu dascăli sași, dar, greșeală fatală, dă pe față planul de a trece țara la protestantism (topește chiar clopote de minăstiri și odoare, ca să plătească haraciul către Poartă!). Conflictul cu temeiurile vechi ale pămîntului îl pierde. Tomșa, viteazul ce s-a îndoit mereu de cinstea veneticului, îl „buzdugănește“, după obiceiul suprimării uzurpatorilor, în noiembrie 1563.

Pe această schemă istorică se așază întreaga piesă a lui Alecsandri, cu unele contribuții personale: Limbă-Dulce și Jumătate, răzășii purtători de mesaj popular și de haz folcloric, dar mai ales Ciubăr-Vodă, căruia dramaturgul îi hărăzește gestul justițiar din final. Capodopera lui Alecsandri este, așadar, fidelă izvoarelor, prin eroul său. Creatorul repertoriului

nostru național înțelegea rolul înalt pedagogic al subiectului și, deliberat, a rămas în cadrele istoriei (D. Bolintineanu, în 1868, și N. Scurtescu, în 1877, în dramele lor. *Despot-Vodă*, atribuiseră aventurierului însușiri imposibile). Clasicitatea piesei, observa pătrunzător Tudor Vianu, se datorează faptului că „Alecsandri a fixat în *Despot-Vodă* categoriile esențiale ale teatrului românesc istoric, cu un rol atît de însemnat în educația publică, acel mod în același timp național și popular de a interpreta trecutul...“

Cine să știe însă — dintre contemporanii seninului Alecsandri — că tînărul împovărat de griji redacționale și de lucta sărăcie, Mihai Eminescu, nu avea răgazul să reia vechi proiecte dramatice din studenție, mai ales drama *Bogdan-Dragoș*, a cărei săvîrșire ar fi dat un chip nou teatrului nostru istoric... Dar, despre aceasta, în numărul viitor.

Ionuț NICULESCU

Repere: V. Alecsandri, *Opere VI*, ed. critică de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, 1979; Ed. principe *Despot-Vodă*, 1880; V. Alecsandri, *Correspondență*, 1960; idem, *Scrisori, însemnări*, 1964; Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. P. P. Pănaiteșcu, 1958; C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. II, partea I, 1937; M. Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, 1972; Tudor Vianu, cronică la spectacolul Teatrului Armatei cu *Despot-Vodă*, în „Contemporanul“, 5 oct. 1956.

\* „Despot-Vodă“ de Vasile Alecsandri.



## meridiane



MIRCEA  
CORNIȘTEANU

# Spectacole la Moscova și Erevan

La invitația Teatrului dramatic rus „K. S. Stanislavski” din Erevan am pus în scenă, în capitala Armeniei sovietice, piesa lui Aurel Baranga *Interesul general*. În mai bine de două luni petrecute în Uniunea Sovietică, am avut prilejul, prin amabilitatea Direcției teatrelor din Ministerul Culturii al U.R.S.S., să văd numeroase spectacole de teatru, operă și balet, precum și să asist la o serie de concerte ale unor muzicieni de seamă.

La Moscova, o impresie foarte puternică face cererea de bilete din fața teatrelor. La ușile de intrare de la „Balșoi”, de la Taganka sau „Sovremennik”, am avut impresia că mă aflu la casele de bilete ale unui stadion. De la coborîrea din vagonul de metrou, la stația Taganskaia, și pînă la intrarea teatrului lui Iuri Liubimov așteaptă mii (nu e nici o exagerare), mii de solicitanți de tot soiul, timizi, pătimași, mieroși, desperați, cu lacrimi în ochi, cu pancarte atîrnate de git, unii implorîndu-te, alții fiind parcă hotărîți să-ți smulgă din mîini mult rîvnitul petec de hîrtie care-i poate face fericiți pentru două-trei ore. În cazul spectacolului *Maestrul și Margareta*, ai parte cu adevărat de trei ore de fericire. Spectacolul se joacă la Taganka de patru ani, dar îmbulzeala din fața teatrului nu scade. Dealtfel, la toate spectacolele acestui teatru, majoritatea semnate Liubimov (printre acestea, *Trei surori*, *Casa de pe chei* — după Iuri Trifonov, *Omul cel bun din Siciuan*), nu există nici o posibilitate de a-ți procura bilete de la casă.

Odată intrat în foaier, am fost profund impresionat de numeroșii spectatori care plîngeau, plîngeau cu lacrimi adevărate, în fața expoziției de fotografii ale celui mai cunoscut și iubit dintre actorii tru-

pei de la Taganka, Vladimir Visoțki, intrat în neființă la numai patruzeci și ceva de ani, în 1980. Visoțki a fost Hamlet, a fost Maestrul, a fost un mare poet, un mare cîntăreț, a fost Gérard Philipe și Cybulski al Rusiei, și foștii lui spectatori, cititori sau ascultători nu l-au uitat, la aproape doi ani de la dispariție, și-i păstrează neștersă amintirea. Mi s-a relatat că înmormîntarea lui Visoțki a fost una dintre cele mai grandioase pe care le-a văzut Moscova în ultimii ani, zeci și zeci de mii de moscoviți însoțindu-l pe ultimul drum pe cel care întrupă pentru ei TEATRUL, MUZICA și POEZIA. După acest emoționant spectacol al foaierei, care, alături de acela al cererii de bilete, mi-a creat o stare cu totul deosebită, am asistat la *Maestrul și Margareta*, în regia lui Iuri Liubimov. Întreg mecanismul spectacolului funcționează fără cusur, totul, dar absolut totul, de la interpretarea actricească pînă la coloana sonoră, de la decor și costume la manevrele tehnice, de la ecleraj și pînă la cel mai neînsemnat detaliu de grimă, concurează pentru a crea această minune a artei teatrale. Este un spectacol de o excepțională plasticitate, care nu permite privitorului nici un moment de respiro; imaginile teatrale, încărcate de sensurile textului și purtătoare de subtext, se succed într-un ritm dezlănțuit parcă de bagheta magică a lui Woland.

Publicul moscovit știe să aplaude, atunci cînd are ce. Am asistat, la Balșoi Teatr, la un excelent balet, inspirat de *Pescărușul* lui Cehov, pe muzica lui Rodion Scedrin, pus în scenă de celebra Maia Pliseșkaia, interpretă și a rolului Ninei Zarecinaia; spectacolul reușește să transmită fără cuvinte acea atmosferă a lumii cehoviene, care face ca aspirația către zbor să nu se poată materializa,



frîngînd aripile păsării care încearcă să se ridice spre înălțimi. În momentul căderii cortinei, sala izbucnește în urale; timp de aproape douăzeci de minute, aplauzele nu conținesc; la ultimele ieșiri la rampă, Plisețkaia pășește pe un adevărat covor de flori.

Un alt teatru moscovit, la care cu greu poți obține un loc, este „Sovremennik“. Am avut șansa să obțin o invitație la premiera *Cabalei bigoșilor*. Atmosfera — cam aceeași ca la premierele de la „Bulandra“, Mic sau Giulești. Spectacolul, regizat de artistul poporului Igor Kvașa, care joacă și rolul lui Molière (dealtfel, la numeroase teatre sovietice pun în scenă actori de frunte ai trupelor respective, jucînd de obicei și rolul principal), este, după opinia mea, remarcabil, de o înaltă ținută profesională, făcînd dovada unei gândiri nu numai actoricești, ci și regizorale, profunde. Relațiile Ludovic-Molière și Ludovic-Charron ilustrează cel mai bine gîndul regizoral. Igor Kvașa dorește să dea atît imaginea condiției artistului de geniu, cît și aceea a conducătorului excepțional (chiar dacă este un despot), ambii, în luptă cu forțele intruchipate de Cabală. Cabala iese învingătoare și în lupta cu artistul, și în cea cu despotul. Valentin Gaft și Igor Kvașa, în rolurile lui Ludovic, respectiv Molière, sînt admirabili prin bogăția de nuanțe a interpretării; ca și Konstantin Raikin (fiul binecunoscutului Arkadii Raikin), în rolul lui Jean-Jacques Boutton.

Tot la „Sovremennik“ am văzut un excelent spectacol cu o „povestire pentru teatru“ a lui Vasili Sukșin intitulată *Și s-au trezit dimineată*, o pasionantă dezbateră a unor probleme care preocupă societatea noastră. Lașitatea, necinstea, dificultatea înțelegerii între oameni, singurătatea, diferitele forme de inechitate socială, drumul adesea chinător pe care-l parcurge adevărul pentru a ieși la iveală sînt privite drept cauze care pot provoca acel nociv fenomen numit alcoolism. Spectacolul Galinei Volcek, conducătoarea artistică a teatrului, este aspru, dur, nemilos, și în același timp optimist.

Teatrul academic de artă „Maxim Gorki“ din Moscova, condus de unul dintre cei mai importanți regizori sovietici, Oleg Efremov, are în repertoriu, printre altele, *Ivanov* și *Pescărușul* de Cehov, *Pasărea albastră* de Maeterlinck, *Dulcea pasăre a tinereții* de Tennessee Williams, *Noi, subsemnații* de Aleksandr Ghelman, *Satul Stepanckovo și locuitorii săi* după Dostoievski etc. Am văzut la M.H.A.T. *Trăiește și ia aminte* de Valentin Rasputin, într-o reprezentație sub ceea ce oferă textul și cert inferioră posibilităților acestui teatru. Regia actorului V. N. Bogomolov mi s-a părut bătrînicioasă, la fel cu decorurile lui P. A.

Belov. La sala mică a „Mossoviet“, un fel de sală pentru experimente, am văzut un spectacol intitulat *Dacă voi mai fi viu...*, dramatizare după corespondența și memoriile lui Lev Tolstoi, din care atît eu cît și cei vreo sută cincizeci de spectatori am reținut că marele scriitor nu se prea înțelegea cu soția sa.

Pentru a putea cunoaște cu adevărat stagiunea moscovită, ar fi trebuit să văd, zi de zi, timp de vreo lună-două, spectacole. Ceea ce se poate vedea însă și la o privire mai grăbită, este imaginea unei mișcări teatrale vii, cu deplină aderență la public, cu un însemnat număr de spectacole de înaltă ținută artistică, care continuă cu strălucire tradițiile școlii sovietice de teatru.



La Erevan există șase teatre în limba armeană, unul în limba rusă (cel cu care am colaborat), filarmonică și un impunător teatru de operă și balet. Cel mai important teatru al Armeniei este cel care poartă numele dramaturgului național al poporului armean, Sundukian. Clădirea Teatrului Național „Sundukian“, construită din tuf vulcanic, tradiționala piatră de construcție în Armenia, este o bijuterie arhitecturală, așa cum dealtfel poți întîlni multe în Erevan, renumit în întreaga Uniune Sovietică pentru edificiile sale noi. Sala are peste o mie de locuri, iar scena este uriașă și dotată cu cele mai perfecționate mijloace scenotehnice. Dimensiunile scenei determină în mare măsură predilecția acestui teatru pentru montările de amploare. Am văzut, la „Sundukian“, două spectacole, o dramatizare după un roman al unui scriitor armean, un fel de *Pămînt deșelenit* cu specific local, și *Regele Ioan* de Shakespeare. Primul, deși trata tema colectivizării, era, ca factură spectralară, foarte modern, cu un decor esențializat, care permitea utilizarea unor locuri de joc dintre cele mai neașteptate, cu interpretări actoricești exemplare, deloc psihologizante, făcînd dovada unor calități deosebite ale componenților trupei. Un extraordinar personaj îl constituia figurația, condusă cu mină sigură, și care punea o pecete de neuitat asupra spectacolului, oferindu-i un soi de fundal pe care se conturează siluetele protagoniștilor. Aceași figurație a devenit însă, în cazul *Regelui Ioan*, un balast, preocuparea regizorului pentru scenele de masă punînd în umbră povestea nevrednicului rege brit.

*Regele Ioan* a fost prezentat în premieră la mijlocul lui noiembrie trecut, la inaugurarea primului festival unio-

(Continuare la p. 94)



## Cu TREVOR

despre

- rădăcinile în
- experiențele  
ale unei
- impactul cu  
televiziune
- imposibilitatea  
o lume

---

### O convorbire PAUL

---

— Există o legătură între teatrul pe care-l scrieți și convingerile dumneavoastră marxiste?

— Pot doar să schițez un răspuns la această întrebare, pentru că tratarea completă a chestiunii ar pretinde un eseu de mari dimensiuni, dacă nu chiar o carte. Într-un fel, se poate zice că piesele pe care le scriu sînt cea mai completă afirmare a „filozofiei“ mele. Dar fiecare piesă este, ea însăși, o explorare într-o metă-lume. Asemenea vorbirii înseși, scrierea pieselor de teatru este adesea o cale de a descoperi *ce vrem să spunem*. Toate scrierile mele, ca înseși convingerile mele marxiste, își au rădăcinile în sensibil și în concret, în viața socială, în procesele sociale, așa cum le trăim, cum le verificăm, cum le învățăm, cum le simțim, cum le analizăm, cum le dezbatem, cum le disputăm. Dacă militez pentru crearea unei zone de dezarmare nucleară în întreaga Europă, aceasta fiind o primă

treaptă practică și extrem de necesară în trecerea spre dezarmare mondială, nu acționez doar ca gînditor politic, ci și ca individ care a trăit războiul, copil fiind, care și-a văzut orașul arzînd sub bombele dușmane, și pe care asemenea experiențe l-au împins să caute cauze și soluții. Tot astfel, în scrisul meu, nu pot să aștern pe hîrtie ceea ce nu am trăit în vreun fel, în propria mea ființă. Acest lucru e adevărat mai cu seamă în ce privește gîndurile, ideile, care cer o formă și o limbă pe cît posibil mai concrete, pentru exprimarea lor dramatică.

Bineînțeles, se poate spune că în cele de mai sus nu fac altceva decît să arăt „cît de englez“, ca marxist, m-a făcut Anglia, cu predilecția ei pentru verificat și tangibil, așa cum sînt ele reflectate de îndelunga sa logodnă științifică și filozofică cu empirismul. Desigur, resimt acest lucru atît ca o putere, cît și ca o slăbiciune.

*Dramaturg și scenarist de film și televiziune, Trevor Griffiths este un nume bine cunoscut pe mai multe meridiane ale lumii.*

*Dintre scrierile lui, am reținut următoarele titluri :*

- Ocupări („Stables“, Manchester, 1970). Publicat la Calder & Boyars, 1972.
- Caise („Quipu Basement“, 1971). Publicat la Pluto, 1979.
- Thermidor (Compania \*7 : 84, Edinburgh, 1971). Publicat la Pluto Press, 1979.
- Sam Sam (Open Space, 1972. Publicat în „Plays and Players“.
- Pușca („Pool“, Edinburgh, 1973).
- Petrecerea (Teatrul Național, Londra, 1973). Publicat la Faber, 1974.
- Comedianți (Nottingham Playhouse, 1975). Publicat la Faber (Grove Press, New York), 1976.
- Astfel de lucruri imposibile (comandat de B.B.C. pentru serialul Epoca regelui Eduard, 1972). Publicat la Faber, 1977.
- Masca de argint (London Weekend Television, 1973).
- Toți oamenii buni (B.B.C.-TV, 1974). Publicat la Faber, 1977.
- Novici (B.B.C.-TV, 1974). Publicat la Faber, 1977.
- Prin noapte (B.B.C.-TV, 1975). Publicat la Faber, 1977.
- Casa cea mare (B.B.C. Radio 4, 1969). Publicat 1972.
- Fapte (Nottingham Playhouse, 1978). Publicat în „Plays and Players“, 1978.

*Întilnirea noastră a avut loc la Londra, în biroul redactorului șef al redacției de film serial de la studiourile pentru televiziune ale B.B.C.*

## GRIFFITHS

sensibil și concret  
teatrale  
generații  
publicul, prin  
de a imagina  
fără conflicte

---

## realizată de TUTUNGIU

---

— În antichitate, Aristofan a scris Norii și, ne spune tradiția, ca rezultat, Socrate a fost condamnat la moarte. Pe cine vor condamna „la moarte“ piesele dumneavoastră ?

— Înțeleg întrebarea ca pe un fel de metaforă. Desigur că n-aș îngădui, la propriu, uciderea nimănui, chiar dacă o piesă a mea ar dovedi vinovăția cuiva. Pe de altă parte, nu pot concepe scrierea unor piese care să nu fie critice, din punct de vedere social, în vreun fel oarecare. Apoi, trăind, ca marxist, într-o societate capitalistă de consum, care are în mod curent mai bine de două milioane de șomeri, e imposibil să te imaginezi producând o operă de afirmare deplină și consimțământ fierbinte. Consimțământ există, totuși, obținut, în măsură din ce în ce mai mare, prin forme specifice de comunicare culturală de masă, printre care televiziunea e elementul principal ; crearea și manipularea

consensului a devenit unul dintre scopurile cele mai ardențe urmărite de către stat. Sarcina dramaturgului marxist, într-o astfel de societate, este de a sublinia cât se poate de convingător tocmai lipsa de unitate și de consens, în cadrul societăților împărțite în clase. După părerea mea, în societatea noastră, teatrul nu mai are puterea de a afecta consensul, deoarece majoritatea covârșitoare a populației are prea puțin sau aproape nu are contact cu teatrul. Consensul nu se mai realizează nici sub influența acelor importanți creatori de opinie care erau amatorii de teatru, prin intermediul cărora se difuzau în public sensurile unei piese. Din cauza asta am hotărît să lucrez mai ales în televiziune, un mijloc de comunicare cu adevărat popular în țara noastră : 25—30 de milioane de oameni, de toate vîrstele și din toate clasele, privesc la televizor în fiecare seară. Prefer să lucrez la formele cele mai populare de televiziune,

cum ar fi serialul săptăminal. Mi se pare că a demonstra  *aici*  lipsa de consens este actul cel mai radical la îndemina unui dramaturg, în societatea noastră, azi. Dar nu e ușor ; așa că nu-i pot condamna pe scriitorii care preferă teatrul, pentru „puritatea“ sa. Deși, când îi văd părăsind pozițiile, aș fi tentat să strig după ei vestitul dicton al lui Brecht : „Nu se poate să lucrezi în canal și să refuzi să atingi rathatul !“

— *Cum ați defini, în 20 de rînduri, generația de dramaturgi căreia îi aparțineți ?*

— Puțini oameni, chiar și în Anglia, recunosc măsura — de fapt, anvergura și profunzimea — talentului pentru literatura dramatică, modelat, aici, de la ultimul război încoace. Există peste 300 de dramaturgi „la lucru“ în Anglia, toți capabili să producă piese interesante și amuzante — de la Pinter, Osborne, Wesker, Arden și Bond, afirmați în anii '50, pînă la, să zicem, Andrea Dunbar, care, la 17 ani, tocmai a avut premiera, la Royal Court, a minunatei ei piese, *Chioșcul*, despre viața clasei muncitoare din nordul Angliei. Trecută în revistă din punct de vedere politic, generația demonstrează atît vitalitatea durabilă a teatrului individualist burghez (Pinter, Osborne, Stoppard, Ayckbourn, Shaffer), cît și ofensiva teatrului socialist sau progresist, care se manifestă de preferință în turnee, căutîndu-și deliberat spectatori în afara capitalei și a păturilor burgheze. Mulți dintre dramaturgii aparținînd acestei din urmă orientări — Jim Allen, de pildă, sau Peter McDougall — lucrează exclusiv pentru televiziune ; după părerea mea, asta face ca munca lor să fie și mai importantă. În teatru, cei mai buni scriitori progresiști au ajuns să considere principalele instituții teatrale — Naționalul, Compania Shakespeare, chiar West-End-ul — drept avanposturi de luptă și contestație pe plan cultural. Bond, Brenton, Hare, Edgar, Barker formează, împreună cu alții, grupul conducător în acest sector. John Arden, unul dintre dramaturgii de seamă, tînde să se plaseze singur cu totul în afara dimensiunii „engleze“, concentrîndu-se cu tenacitate asupra problemei Irlandei. El rămîne un scriitor important.

— *Întîlnim tot mai des opinia că teatrul mondial este în criză și incapabil să facă un salt calitativ. Care este părerea dumneavoastră ?*

— Lumea însăși este în criză ; așa că nu m-aș putea aștepta ca teatrul să fie lipsit de griji și supraincrezător. Trebuie să mărturisesc însă că sînt mai preocupat de criza mondială decît de criza teatru-

lui. Spun acest lucru deoarece, într-un sens, am tendința de a îmbina cele două crize în scrierile mele. Preocuparea mea pentru pace în lume, de exemplu, arată în același timp preocuparea pentru influența teatrului ; vreau să zic, cum pot niște  *piese de teatru*  să intervină în sfera social-politică ? Ce  *putere*  au ele, nu doar să descrie și să analizeze, dar să și  *schimbe*  situația cu care sîntem confrunțați ? Căutînd asemenea răspunsuri, ajungi cu siguranță la problema formelor și modurilor culturale, care a generat o mulțime de opere critice și filozofice importante în cadrul marxismului, în ultimii cincizeci de ani (Gramsci, Adorno, Brecht, Lukács, Goldman etc.), și mai cu seamă în cei cincisprezece ani de la sfîrșitul acestei perioade (Althusser, Colletti, Anderson, Thompson și alții). Încercările de a teoretiza practicile culturale proprii trebuie privite ca niște tentative, niște rezultate provizorii, dar rămîn neclintit în opinia că dramaturgia (filme, televiziune, teatru, subiecte pentru „happening“-uri, orice de genul ăsta) poate influența radical modalitățile în care simțim lumea din afara noastră și în care reflectăm asupra ei, și de asemenea poate să ne ajute să  *simțim*  omeneste  *posibilitățile*  viitorului.

— *Cum ați devenit scriitor ? Ce obstacole ați întîmpinat de-a lungul afirmării profesionale ?*

— Sînt scriitor, în mare măsură, datorită întîmplării. Bunicii mei au fost mineri, tata — muncitor semicalificat, mama — muncitoare în fabrică, fratele meu e șofer de taxi, sora mea e dactilografă. Întîmplătorul decisiv intervine chiar la nașterea mea : pentru un copil născut în 1935, cum am fost eu, a devenit teoretic posibilă, prin 1944 — ca urmare a Actului Educației, promulgat de coaliția guvernamentală de război —, educația în școala elementară ; cu condiția de a trece examenul de admitere. Astfel, la vîrsta de zece ani am ocupat un loc în ascensorul oferit de educație, loc ce le fusese refuzat fratelui meu mai mare și părinților mei ; iar după încă zece ani, am ieșit la suprafață ca absolvent al facultății de limbă și literatură engleză, avînd în față o carieră și întreaga viață. Aproape nimic din ce-am făcut, în acei zece ani, n-a schimbat (în vreun fel sau altul) direcția în care mă îndreptam.

Am început să scriu pe la 13 ani, poezii și istorioare ; bănuiesc că o făceam mai ales din motive terapeutice, dar tot îmi mai amintesc de plăcerea pe care mi-o procura scrisul, sentimentul de creație inițială pe care mi-l producea. Cred că tot timpul am fost cumva conștient că faptul că scriam era într-o oarecare măsură o dovadă de comportament deviat de la etosul de clasă în care crescusem și căruia

incepusem deja să mă opun, datorită educației mele școlare. De-abia cu mulți ani mai târziu, scrisul a devenit puntea care m-a legat din nou, social, politic și moral, de clasa din care plecasem.

Nu sînt conștient de existența vreunor obstacole în devenirea mea scriitoricească, dincolo de condițiile materiale și culturale pe care le-am schițat mai sus. La 17 ani, mă și consideram un individ care scrie. Problema mea principală — pentru a cărei rezolvare mi-au trebuit mulți ani — era aceea de a înțelege relația, de a face legătura între scris și lumea pe care acesta încerca să o descrie: înțelegere care se contura, la rîndul ei, prin descoperirea locului specific pe care îl ocupam, ca scriitor, în cadrul dramaturgiei.

— *Care este punctul dumneavoastră de vedere despre relația dintre dramaturg și regizor? În ce măsură credeți că i se permite regizorului să-și manifeste în spectacol opinia despre text?*

— Îmi asum un rol activ în toate producțiile noi ale scrierilor mele, atît în cele de televiziune cît și în cele de teatru, sînt implicat în planificare, proiect, distribuire și recrutarea personalului-cheie. La repetiții, lucrez îndeaproape cu regizorul, vorbesc cu actorii direct, sugerez unele lucruri, stilizez textul, adesea îl revizuiesc, dacă apar idei mai bune. E limpede că nu pot lucra decît cu regizori care acceptă acest mod de lucru. Probabil că în Anglia nu sînt nici șase de genul ăsta; cam tot atîția sînt și prin alte țări.

Regizorul *trebuie* să-și spună părerea despre text imediat ce și-a făcut o opinie. Nici nu există discuție că așa trebuie să facă. Cum altfel să pornească o producție, dacă scriitorul și regizorul nu *și-au dat seama* ce urmează să facă? Printre sarcinile regizorului este și aceea de a spune în modul cel mai cinstit *ce părere are* despre text, ce se înțelege din el, după părerea lui, și cum crede că aceste înțelesuri s-ar concretiza în producție. Fi-rește că regizorul îi vine mai ușor, în toate aceste privințe, dacă are de-a face cu un scriitor care nu se îmbată cu închipuiri deșarte despre talentul său absolut și nu consideră sacru fiecare produs al fanteziei sale. Oricum, pentru mine dramaturgia înseamnă *arta spectacolului*, o activitate socială care implică meșteșugurile unor oameni diferiți și care depinde de procese de colaborare și cooperare. Dacă am dreptul să-i vorbesc unui actor despre felul în care joacă, el de ce să nu-mi vorbească despre ce am scris eu? Dacă îmi imaginez că ar putea învăța cîte ceva din notele mele asupra repetițiilor, de ce să contest posibilitatea de a învăța ceva de la el? Un ultim cuvînt: după experiența mea, regizorul care, în

fața unui text nou, are o reacție de genul „Nu intenționez să schimb nici un cuvînt”, fie că e mincinos, fie că e idiot, și în orice caz trebuie evitat.

— *Ceea ce scrieți este pentru și despre dumneavoastră, sau scrieți pentru și despre public?*

— Și una, și alta. Scriu din necesitate, dar scriu texte pentru a fi *rostite* cu glas tare. Impulsul lăuntric este legat direct de necesitatea de a comunica. Teatrul este o artă care implică un public; o piesă scrisă doar pentru tine însuși este o contradicție în termeni.

— *Cum vă explicați faptul că omul resimte o nevoie socială și personală de teatru?*

— Cred că nu-mi convine premisa. În lunga istorie a bărbaților și a femeilor, teatrul mi se pare, relativ, un nou venit. Bineînțeles, elementele care l-au prefigurat și care îl alcătuiesc pot fi găsite cu mult înainte de apariția sa — mă gîndesc la dans, cîntec, rugăciune, incantații, sacrificii, ritualuri, practicarea muncilor; ele au devenit „teatru” doar cînd societățile omenești se dezvoltaseră istoric pînă la un punct în care diviziunea muncii, în privința producerii de cultură, înlocuise formele de producție culturală care se bazau pe implicarea grupului ca întreg. În momentul în care cîțiva oameni au început să pregătească un spectacol, și alții, mult mai mulți, s-au adunat să-i asculte și să-i privească, s-a născut teatrul; mă tem că această etapă în dezvoltarea umană și socială a fost atinsă abia acum vreo douăzeci de mii de ani...

Totuși, nimic din toate acestea nu neagă faptul că teatrul a pus stăpînire pe imaginația omului. Mă îndoiesc că aș putea măcar să-ncep să explic cum de s-a întîmplat și de ce totul este așa cum este. Odată cu trecerea timpului, teatrul a fost pus în slujba diferitelor funcții sociale; dar, în sensul său cel mai adînc, poate că a servit întotdeauna, într-un fel sau altul, ca bărbății și femeile să se poată vedea pe ei înșiși în contextul realității obiective din care făceau parte. Cîtă vreme va continua să ofere acest tip de recunoaștere contextuală, teatrul va satisface o profundă nevoie a omului.

— *Ce experiențe ați acumulat, ca artist, în contact cu producțiile de televiziune? Munca în televiziune v-a influențat cumva modul de a gîndi?*

— Mi-am scris primele piese (trei), într-un an — din 1963 pînă în 1964.

Deși nu le-am pus pe toate la dispoziția producției, toate trei erau scrise pen-

tru televiziune, nu pentru scenă. De-abia în 1970 am scris prima mea piesă de lungime normală, pentru scenă, *Ocupări*; în acel moment, aveam deja scrise vreo șase piese de televiziune, iar una dintre ele, deși încă nejucată, fusese cumpărată de o companie producătoare. Așa că n-am trecut de la experiența teatrală la cea cu televiziunea, cum presupunea întrebarea.

Diferența dintre cele două feluri de producții și dintre practicile ce derivă din ele este extrem de clară — deși problema amândurora este aceea de a interpreta un text. Teatrul englez are tendința — cel puțin de la Shaw încoace — de a da prioritate dramaturgilor, și recunoaște, măcar de formă, rolul principal al textului. Deși e adevărat că, în secolul nostru, piesele înclină spre dimensiuni-standard, e încă posibil — cum au demonstrat, pe de o parte O'Neill, și pe de alta, Beckett — să se reprezinte, cu destul succes, piese foarte lungi (de 5 ore sau mai mult) sau foarte scurte (de 5 minute). Televiziunea — o nouă industrie, formată, esențialmente, dintr-o altă industrie, mai veche, și anume, aceea a filmului — a acordat, în mod tradițional, un rol secundar scriitorului, în procesul producției, dându-i puține „drepturi“ și puține posibilități de control asupra produsului său; pe deasupra, a tipizat dintr-o lovitură lungimea piesei, conform unui anume punctaj, de la 50 la 90 de minute. Lupta cu aceste constrângeri și alienări este problema princi-

pală a scriitorului interesat să folosească televiziunea pentru a vorbi cinstit și radical unui public uriaș, cum numai mass-media are.

— *Dacă ar exista un teatru cu audiență universală, care ar putea fi repertoriul său ideal și care i-ar putea fi scopurile?*

— Întotdeauna mi-a fost greu să-mi închipui o lume total lipsită de contradicții, conflicte și înfruntare, așa cum ar lua drept premisă întrebarea. De asemenea, nu mi-e ușor să dau valori absolute unor produse culturale, de pildă unor piese. Mi-e la fel de greu să prezic ce fel de teatru (text, formă, mod) va servi cel mai bine societatea mileniului viitor. Pe de altă parte, dacă aș lua întrebarea drept o metaforă, trebuie să recunoaștem că sînt nume care au căpătat o valoare transnațională și transtemporală: Eschil, Euripide, Aristofan și alții, din prima eră a teatrului cunoscut; Shakespeare, Johnson, Webster, Tournear și alții; Büchner, Ibsen, Strindberg, Cehov; Brecht, Beckett. Totuși, compilarea listei repertoriului, chiar atunci cînd conține o atît de înaltă selecție de scriitori, contrazice posibilitatea unui singur set de „scopuri“, pentru teatrul viitorului, pe care îl presupuneți.

Londra, 1981

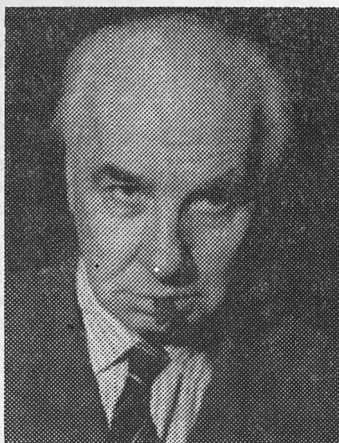
(Continuare de la p. 89)

nal Shakespeare, care va avea loc din trei în trei ani la Erevan. Această primă ediție a reunit spectacole shakespeareene din întreaga țară, printre care și *Richard al III-lea* al Teatrului „Șota Rustaveli“ din Tbilisi, spectacol care a fost revelația festivalului de la Edinburgh. Timp de două săptămîni, capitala Armeniei a fost capitala teatrului sovietic, așa cum la sfîrșitul lui octombrie fusese capitala filmului de televiziune, al cărui festival unional avusese loc tot aici.

Teatrul dramatic rus „K. S. Stanislavski“ a prezentat, în cadrul festivalului Shakespeare, *Macbeth*, una dintre cele mai bune montări ale lui A. S. Grigorian, prim-regizor al acestui teatru. Un spectacol de excelent nivel artistic, întru totul reprezentativ pentru nivelul profesional al colectivului. Pe afișul Tea-

trului „Stanislavski“ din Erevan mai figurează, printre altele, *Turnul de fildes* al lui Rozov, *Trandafirul tatuat* de Tennessee Williams, *Doamna ministru* de Branislav Nușici, *Pana Malicewska* de Gabriela Zapolska, *A douăsprezecea noapte* și, mai nou, *Interesul general*, a doua piesă a lui Baranga care vede lumina rampei aici, după marele succes pe care l-a reputat *Fii cuminte, Cristofor!*, acum cîțiva ani.

Ar mai fi multe de spus despre viața teatrală din Armenia sovietică, despre interesul pe care publicul îl manifestă pentru teatru, despre învățămîntul teatral, despre rolul regizorului în teatru, despre stima și dragostea de care se bucură oamenii de teatru, — ca și ceilalți artiști, dealtfel —, despre demnitatea cu care-și îndeplinesc ei menirea. Despre toate acestea, poate, cu alt prilej.



## N. Neamtzu-Ottonel

S-a stins, într-un vechi cartier bucureștean, decanul de vîrstă al actorilor noștri, Aproape centenar, singuraticul bătrîn cu boemul trabuc în colțul gurii vădea tinerețe a spiritului atunci cînd — rare clipe! —, în portrete fine și istorii sarcastice, vorbea despre oamenii și vremurile unei vieți, din preaplînul căreia nu-i plăcea să împărtășească.

Debutase, pe la 1900, lingă redingota ponosită a lui Zaharia Buriencescu, în urbea marelui Iancu. Băiatul de procopseală din trupele turneelor mizere este angajat de Emil Girleanu, în 1911, la Naționalul craiovean. Acum se ridică, în cetatea Băniei, o generație cu rost însemnat în fundarea viitoare a Teatrului Național din Cluj, după războiul întregirii. Marele animator Zaharia Bârsan va chema, pentru repertoriul național al stagiunii întemeietoare, pe Ștefan Braborescu, N. Neamtzu-Ottonel, Stănescu-Popa, Dem. Mihăilescu-Brăila, Nicu Dimitriu, Dem Psata.

N. Neamtzu-Ottonel află la Cluj un climat efervescent, regizează și joacă neistovit, și — așa cum ne mărturisea — caută să transforme fiecare reprezentație într-o sărbătoare a spiritului. De la Molière, Shakespeare, Schiller pînă la Bataille și Pirandello, montările și rolurile sale s-au succedat vertiginos, accentuînd un profil de creator cult, deschis innoirilor, cu pasiunea artizanală a detaliilor, în bună și sigură descendență realistă. În repertoriul original — Delavrancea, Davila, Ertimiu, Iorga —, actorul se remarcă prin filigranate compoziții, meșteșug căruia i se va consacra ulterior, pe scenele bucureștene. Îl așezăm alături de Ion Manu și N. Tomazoglu, maestrul aparițiilor îndelung cizelate, virtuozii ai rolurilor secundare.

După un intermezzo actricesc, între 1944 și 1947, pe scenele Cărăbuș, Victoriei, Modern, la teatrul Mariei Filotti, Neamtzu-Ottonel aderă la programul democratic al Teatrului poporului (1947), care, cu cele șase trupe regionale, începea educația celor mulți, prin teatru. În 1949, împreună cu Victor Bumbești, Ana Colda, Vasilica Tastaman, Th. Păunescu, înființează Teatrul de Stat Brăila-Galați, nucleul prețuitelor ansambluri dunărene de azi.

Întîi la Studioul actorului de film, apoi la Teatrul Tineretului, iar din 1964 la Teatrul Mic, maestrul aduce la rampa bucureșteană experiența unei jumătăți de veac. Ursuzenia bătrînului din Micuța Dorrit (după Dickens), disimularea patologică a personajului din drama lui Ștefan Berciu Cine a ucis?, magistrala intrupare a meșterului reșitean din Ferestre deschise de Paul Everac, dezmoștenii sortii, așa cum i-a gîndit în spectacolele Amintirea a două dimineți de luni de Arthur Miller și Emigrantul din Brisbane de Georges Schéhadé, sau portretul tragic scris de Paul Everac în Ape și oglinzi, prelungceau, în vreme, forța rar egalată de a pătrunde în intimitatea caracterului dramatic, pînă la cele mai imprevizibile nuanțe și stări. Arta lui N. Neamtzu-Ottonel s-a împlinit în tăcuta și fără de odihnă trudă a performanțelor de gen. De la vedevil la tragedie, în sute de roluri, actorul a revelat o capacitate artistică remarcabilă. Egal cu sine șapte decenii teatrale, el vădea, la senectute, un firesc scenic uluitor, de la care au tras învățăminte mulți, și la care noi, care-i aplaudăm aparițiile, ne vom gîndi ori de cite ori excese cabotine vor tulbura mirajul rampei.

Actori ca N. Neamtzu-Ottonel sînt hărăziți efigiei și documentului.

Ionuț NICULESCU

## LA ÎNCHIDEREA EDIȚIEI

6. MEDUNARODNI  
TRIENALE  
POZORIŠNE KNJIGE  
I PERIODIKE  
6<sup>e</sup> TRIENNALE  
INTERNATIONALE  
DES LIVRES  
ET DES PÉRIODIQUES  
DE THÉÂTRE

NOVI SAD, 26. MAJ - 14. JUN 1982  
SRPSKO NARODNO POZORIŠTE

Premiu  
acordat  
revistei  
„Teatrul”  
la Trienala  
cărților și  
periodicelor  
de teatru,  
Novi Sad, 1982

Nota redacției. Adresăm cele mai calde felicitări editurii „Eminescu”, distinsă, în aceeași împrejurare, cu „Placheta de argint” pentru colecțiile „Rampa”, „Masca” și „Teatru comentat”.

Trienala internațională a cărților și periodicelor de teatru e o prestigioasă expoziție-concurs, care se ține la Novi Sad, în Jugoslavia, începând din anul 1967. Participă cele mai importante edituri din toate continentele. Sînt decernate medalii de aur, argint și bronz pentru: „1. Îmbogățirea sistematică a literaturii teatrale. 2. Diversitatea colecțiilor privind teatrul. 3. Operele de importanță capitală sau excepțională din toate domeniile creației teatrale. 4. Cea mai reușită prezentare artistică și tehnică a unei cărți în raport cu conținutul ei”. Se acordă două premii speciale, la latitudinea juriului.

Ediția a 6-a (26 mai-14 iunie 1982) a fost deosebit de bogată. S-au prezentat cărți de estetică, istorie, pedagogie teatrală, scenografie, enciclopedii, dicționare, dramaturgie, teatrologie, bibliografii, tratate tehnice, reviste, anuare etc., din 21 de țări, într-o excepțională varietate tematică și grafică. Standul românesc a fost cuprinzător și reprezentativ.

Juriul: teatrologul jugoslav dr. Iosip Lešić (Sarajevo), Zoran Iovanović, director general al Teatrului Național din Novi Sad, dr. Olga Milanović, directorul Muzeului teatral din Belgrad, Valentin Silvestru, critic teatral (România), Milos Stambolić, redactor-șef al editurii jugoslave „Nolit”, Dušan Tomše, teatrolog (Ljubljana), Elzbieta Wysinska, redactor al revistei „Dialog” (Polonia).

La categoria rezervată colecțiilor, Editura „Eminescu” din București a obținut medalia de argint. Pentru prima oară în istoria trienalei, s-au acordat distincții și pentru publicații: premiul special al juriului, revistei „Teatrul” din București (și almanahul său anual „Gong”); premiul special al juriului, revistei „Piccolo Teatro” a instituției cu același nume (Milano).

E și prima distincție internațională obținută pînă acum de o publicație teatrală românească.

Valentin SILVESTRU





*Sterijino pozorje i Izslavna zajednica  
izdavača i knjižara Jugoslavije*

*Sterijino pozorje  
et l'Association des éditeurs et des libraires  
de Yougoslavie*

*Ziri  
6. međunarodnog trijenala  
pozorišne knjige i periodike*

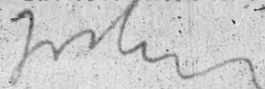
*Jury de la  
6<sup>e</sup> Triennale Internationale  
des Livres et des Périodiques de théâtre*

*dodeljuje  
décerne à*

*Časopis "Teatrul", Bukurešt  
Revue "Teatrul", Bukurešt*

*Specijalnu pohvalu  
Reconnaissance spéciale*

*Predsednik Žirija  
Président du Jury*



*Direktor  
Sterijinog pozorja  
Directeur  
de Sterijino pozorje*





**VIRGINIA ITTA MARCU**

(Teatrul Dramatic din Braşov)

PREMIUL DE INTERPRETARE AL A.T.M. — 1981

[www.ziuaconstanta.ro](http://www.ziuaconstanta.ro) de Marin Sorescu