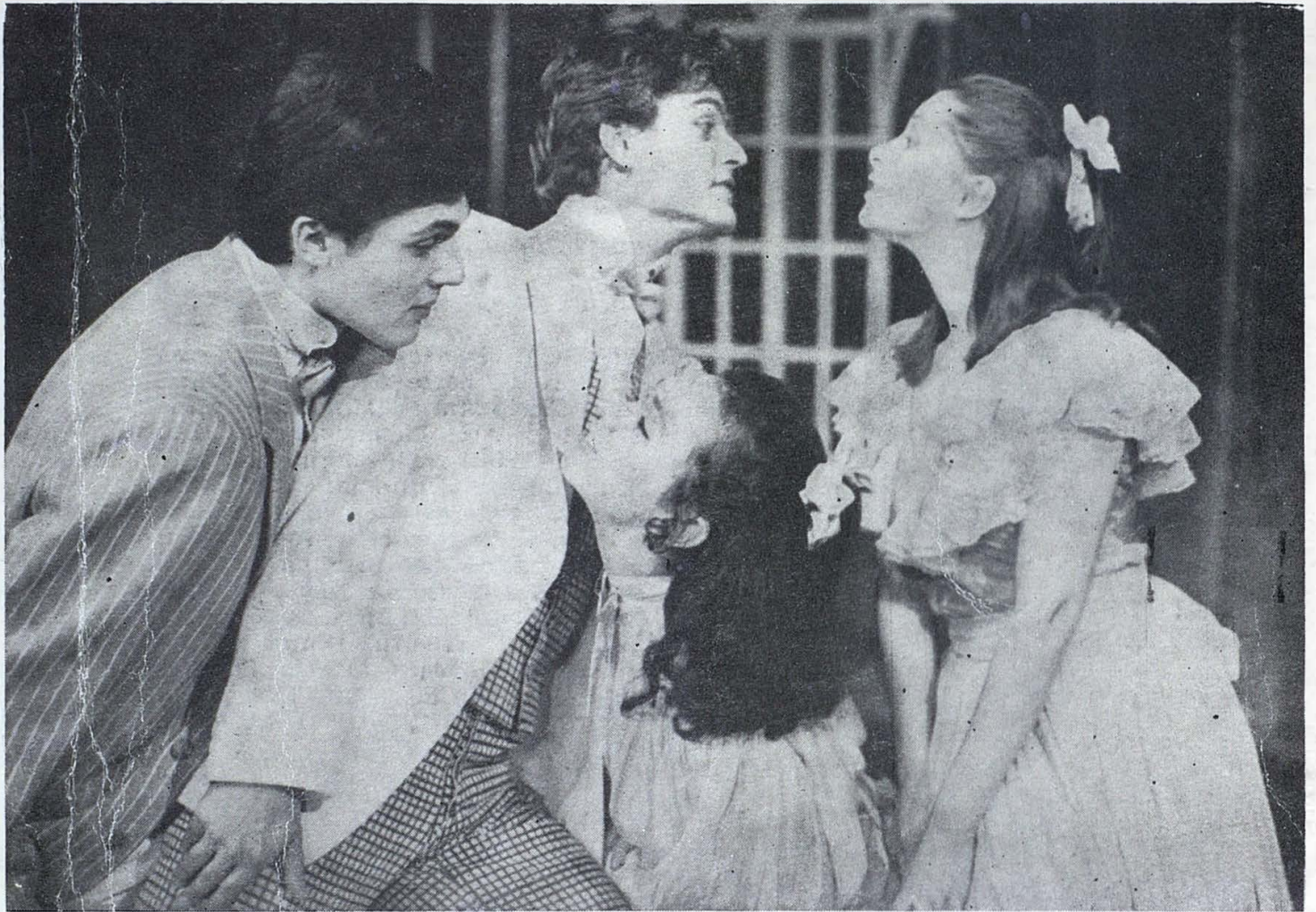


TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Invitații noastre :

Ovidiu Iuliu Moldovan

Geta Grapă

*

Moștenirea lui Stanislavski

*

Tineri regizori
la rampă

www.ziuaconstanta.ro

Doina

dramă în trei acte
de ION DRUȚĂ

Interviu cu regizorul

Alexander Hausvater

(Canada)

TEATRUL

Nr. 2 (februarie) 1
Anul XXIX

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

Colegiul de redacție

MIRA IOSIF

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUNTEANU

ILIE RUSU

DOINA TARHON

PAUL TUTUNGIU

TELEGRAME ADRESATE

TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU,
SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI
COMUNIST ROMÂN, PREȘEDINTELE
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Din partea Consiliului Culturii și Educației Socialiste p.
Din partea Biroului Uniunii Scriitorilor din Republica
Socialistă România p.

COLOCVIILE REVISTEI „TEATRUL“

Eroul — nucleu vital și sursă a conflictului în dra-
maturgie (II) p.

★

I.N. : „Rampa“, acum 50 de ani p.

CRONICA DRAMATICĂ. „Cartea lui Ioviță“, „Ascen-
siunea lui Arturo Ui poate fi oprită“, (Teatrul
Național din Timișoara); „Milionarul sărac“
(Teatrul Giulești); „Arca bunei speranțe“ (Tea-
trul Evreiesc de Stat); „Jucătorul de table“
(Teatrul Dramatic din Constanța); „Vinătoarea
de rațe“ (Teatrul Național „Vasile Alecsandri“
din Iași); „Ivan Vasilievici“ (Teatrul „Bu-
landra“); „Mult zgomot pentru nimic“ (Teatrul
„Ion Vasilescu“ din Giurgiu); „Hangița“ (Tea-
trul „Victor Ion Popa“ din Birlad); „O micro-
stagiune revelatorie“ (Teatrul pentru copii și
tineret din Iași). Semnează : PAUL CORNEL
CHITIC, VALERIA DUCEA, CRISTINA DUMI-
TRESCU, ALICE GEORGESCU, MIRA IOSIF,
DINU KIVU, VIRGIL MUNTEANU, CONSTAN-
TIN PARASCHIVESCU, CONSTANTIN RADU-
MARIA p.

ÎN PRIM-PLAN : ACTORUL

IRINA COROIU : Interviu cu OVIDIU IULIU
MOLDOVAN p.
A. I. BRUMARU : Interviu cu GETA GRAPĂ p.

TV

CONSTANTIN RADU-MARIA : „O noapte furtunoasă“
de I. L. Caragiale p.

TEATRUL RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU : Anonimij care făuresc
istoria p.

CARICATURIȘTII ȘI THALIA

Trei desene de CRISTINA NEAGU p. 39

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : MIRELA CIOABĂ, MIRCEA
CONSTANTINESCU p.

COPERTA I

Scenă din musicalul
„Bună seara, domnule
Wilde“, în interpre-
tarea anului IV-actorie
I.A.T.C., clasa profesor
asociat Sanda Manu

„A fi erou înseamnă a suferi...”

DINU SĂRARU : Am scris și în „Scînteia” că a fi comunist, în momentul de față, este o dramă. Dacă nu acceptăm această teză, nu vom avea eroii pe care-i vrem. A fi erou înseamnă a suferi. Eroii nu pot apărea ca importanți, definitorii, imbolici, și să rămînă astfel în memoria noastră, decît dacă vin în fața noastră cu opțiuni fundamentale; iar dacă ai opțiuni fundamentale, categoric trebuie să infirmi ceva de asemenea fundamental. După părerea mea, multe dintre piesele noastre au pierdut din vedere faptul că modelele pe care le propuneau nu erau luate din realitate, erau modele din afara realității. Am umplut literatura de eroi în eprubetă. Trebuie să înțelegem foarte bine, ca oameni de teatru și critici, că într-adevăr avem nevoie de acel erou modelator; dar, ca el să fie modelator, trebuie să fi suferit la rîndul său acel proces de automodelare, și de modelare de către societate, să fi avut o soartă dramatică. Numai afirmînd idealurile pe scenă, nu putem face nimic. Unii confrăți de-ai mei au făcut să apară în ultima vreme, în unele gazete, inclusiv în „Contemporanul”, niște articole care pe mine m-au îngrijorat; de aceea am început prin a aminti despre *Tăunul*; grav nu este că se scriu lucrări în care apar asemenea eroi, grav este că, dintr-un oportunism pe care nu pot deloc să-l accept în 1983, oameni de specialitate acreditează teze depășite, care sînt foarte periculoase pentru dezvoltarea culturii și care contravin spiritului documentelor de partid. Dacă noi, oamenii de profesie, nu apărăm pînă la capăt o poziție în care credem cu toată ființa noastră, cine s-o facă? Este o problemă foarte serioasă. Toți cei de față știm ce dorim, și știm cum putem fructifica, pentru literatura noastră, ideile din documentele de partid, care au un rol extraordinar de benefic pentru climatul cultural.

CONSTANTIN MĂCIUCA : Problema adusă în discuție de tovarășul Dinu Săraru este vitală pentru menținerea unui climat favorabil creației.

LUDMILA PATLANJOGLU : Aceasta arată că ne izbim încă de prejudecăți.

Se preferă de obicei texte verificate, montate și în alte teatre, se promovează autori de mîna a doua sau lucrări mai puțin semnificative ale unor autori buni. Trebuie să existe o solidaritate profundă a valorilor, și această solidaritate să-i elimine pe făcătorii de piese. A fi drama-

turg este o vocație, este o chemare, este o problemă de conștiință, ceea ce exclude din capul locului impostura. Nici o rutină ori joc de culise n-ar trebui să încetinească drumul către scenă al pieselor bune și adevărate, cu eroi reprezentativi, pentru că oamenii au nevoie de cultură și de artă întru adevăr, iar societatea noastră proclamă și legiferează această cerință.

CONSTANTIN MĂCIUCA : Este un efect al „blîndeii incurajării a mediocrității”, cum spune Titu Maiorescu, dar și al pieselor catalogate „fără probleme”; fiindcă, uneori, dintr-o anumită comoditate de gîndire, sînt evitate piesele cu „probleme”, adică piesele care „problematizează” realitatea, care dezbate cu acuitate, într-o viziune prospectivă, procesele de stringență actualitate, evidențiate în documentele de partid. De ce se manifestă uneori reticență sau lipsă de comprehensiune față de dramaturgia care dezbate, de pildă, contradicțiile dintre postulatul istoric și tropismele individualității, dintre imperativele sociale și libertatea insului, concepută, după formularea lui Marcuse, ca „autodeterminare”? Așezarea raporturilor dintre individ și colectivitate într-o ecuație adecvată, înțelegîndu-se libertatea ca necesitate asumată, nu este oare una dintre cerințele de prim ordin ale societății noastre?

THEODOR MĂNESCU : Cred că avem nevoie de eroi care să contribuie la soluționarea problemelor reale nesoluționate, și nu de eroi care să povestească doar cum au fost soluționate cîndva problemele soluționate.

CONSTANTIN MĂCIUCA : Literatura trebuie întotdeauna, prin caracterul anticipativ pe care îl are, să propună soluții, să se angajeze în viitor. O dramaturgie care rămîne numai la nivelul orizontului său istoric, sau marcată de un anumit paseism, chiar dacă îl combate, nu are nici o șansă de supraviețuire.

„Înainte de a fi prospectivă, gîndirea artistică trebuie să-și propună să pătrundă esența realității...”

PAUL TUTUNGIU : Constatăm că, la dramaturgul de azi, gîndirea politică se află de multe ori în urma gîndirii artistice; ca să avem o dramaturgie prospectivă, autorul trebuie să ajungă la o

gîndire politică prospectivă. În urmă cu 30 de ani, se considera că ştim ce este socialismul, pînă cînd, treptat, treptat, avansînd în timp, s-a observat, de la etapă la etapă, că nu prea ştim așa de bine ce este socialismul. La nivel mondial s-a creat un fel de criză în înţelegerea conceptului de socialism ; în fiecare structură naţională și în fiecare structură de stat, gîndirea politică a generat concretizări nuanțate ; gîndirea artistică, însă, a cam bătut pasul pe loc, n-a reacționat cu opere pe măsură, a rămas, cum s-ar spune, în urmă.

S-a spus aici că gîndirea artistică trebuie să fie prospectivă. Mie mi se pare că nu aceasta ar fi, la ora actuală, problema fundamentală, ci, dimpotrivă, salvarea elementelor inspiratoare de proză, de poezie, de dramaturgie care există în viața de toate zilele, și care se pierd, pentru că nu toți scriitorii se apleacă asupra realității (e drept că nu toți se numesc D. R. Popescu, Dinu Săraru, Augustin Buzura, Theodor Mănescu, Tudor Popescu, Paul Everac !); există în lumea satului, în lumea muncitorească, premisele unei mari literaturi, virtuale personaje, care ar putea, prin felul în care-și trăiesc destinul, să fie modelatoare. Bineînțeles, nu văd soluția în simpla decupare a lor din realitate ; criteriul estetic rămîne decisiv.

Dar ambiția literaturii de a fi prospectivă și de a propune soluții ne duce pînă la urmă la așa-zisa literatură edenică. Firește că nu-mi voi propune niciodată să dau lumii un model negativ...

Nu cred că ambiția dramaturgului contemporan ar fi ca semenii lui din societate să găsească în opera sa soluții pentru problemele lor concrete. După cum se știe, soluțiile politice sînt foarte greu de găsit chiar și de către politicieni. Dramaturgul trebuie să-și propună în primul rînd să arate lumii problemele, să le descopere în societate, în om, între oameni, și să le formuleze pe măsura talentului său.

„Dramaturgul trebuie să seslizeze conflicte puternice, care să angajeze eroul...”

DINU SĂRARU : Prin natura profesiei mele de scriitor și de activist și prin extracție socială, cunosc foarte bine realitatea. M-a preocupat în mod special mecanismul puterii în socialism. Mie mi se

pare că scriitorul de teatru trebuie nu atît să ofere pe scenă soluții, cît să seslizeze conflicte care să reflecte tendințe. Dar aceste conflicte trebuie să fie foarte puternice, și să angajeze eroul pe care-l vrem exemplar ; el trebuie să distingă direcția conflictelor importante, pe cale de angajare, și să știe de care anume parte să se situeze.

Aici mai apare o distanță, între ceea ce cunosc eu din mecanismul puterii în socialism, pe de o parte, și ceea ce îmi devine imposibil de înțeles, pe de alta. Dacă scriu acum o carte care să exprime opiniile, concepția mea, mă angajez în modul cel mai serios ca creator de personaje. Vreau ca ele să aibă acea inocență tragică în virtutea căreia o iau înaintea societății. Dar uite că mă întîlnesc și cu niște cititori situați pe diferite trepte ale ierarhiei administrative... Am asistat de curînd la o discuție în legătură cu personajul unei cărți și în care un tovarăș spunea : „Iată, acesta e eroul” ; iar în discuția decizională, același teoretician nu l-a apărut. Nu se poate așa ceva !

ILEANA BERLOGEA : Să formulăm, ca instrument de lucru, două idei, de altfel știute. Mai întîi, că nu eroul singur are o funcție modelatoare, ci mesajul piesei, în totalitatea sa ; apoi, că teatrul, datorită specificului său, acoperă bine și convingător numai anumite aspecte ale vieții și preocupărilor omenești, erou dramatic fiind doar omul surprins într-o stare conflictuală.

Am impresia că ar fi greșit să se acrediteze ideea că numai eroul singur poate fi luat ca model, că numai el exprimă poziția autorului și prin el se transmite mesajul operei dramatice. Or, forța mobilizatoare a unei opere de artă reflectă concepția ideologică a autorului, atitudinea lui față de evenimente, capacitatea sa de a pătrunde esența realității și de a transmite ceea ce a înțeles. În piesele lui Brecht nu există eroi pozitivi în sensul obișnuit al cuvîntului, ci mai ales dintre aceia care nu știu să găsească drumul drept ; dar greșelile lor constituie un avertisment pentru spectatori. Printre cele mai bune lucrări ale lui Romulus Guga se numără fără îndoială *Evul mediu întîmplător* și *Amurgul burghez*. În ele nu avem decît imagini chinuitoare, halucinante, ale unui univers dușmănos față de om, dar poziția autorului este a unui comunist, și ura pe care știa s-o trezească în spectatori împotriva fascismului și a sistemelor dictatoriale reprezintă unul dintre cele mai mobilizatoare mesaje. Interesant de subliniat este faptul că Romulus Guga a început prin a crea un

erou contemporan al cărui comportament putea fi luat ca model.

DINU SĂRARU : Eroii sînt puternici tocmai fiindcă se pot confrunta cu situația-limită.

„Mesajul operei rezultă din ansamblul elementelor...”

ILEANA BERLOGEA : Situația-limită este, în linii mari, condiția eroului dramatic. El există cu adevărat și poate convinge — pentru că trebuie să convingă imediat — numai atunci cînd trăiește situații extreme, cînd este puternic angajat și suferă transformări categorice. Acum însă mă refeream nu atît la eroi, cît la mesajul piesei, care rezultă, cum spunem, din ansamblul elementelor ținînd de atitudinea autorului, de modul în care el arată cauzele acțiunilor omenești. Or, mesajul unui autor al zilelor noastre este acela de a ne face să urim minciuna și nedreptatea, înarmîndu-ne cu criteriile necesare ca să deosebim răul de bine și să înțelegem mecanismul de funcționare a societății noastre. Și acest lucru poate fi făcut și prin intermediul unei piese istorice, al unei piese alegorice, al unei parabole, la fel de bine ca și prin intermediul unei lucrări în care avem eroi contemporani exemplari.

Al doilea aspect la care vreau să mă refer este acela al problemelor ce pot fi abordate în teatru. Mă preocupă acest lucru de multă vreme, și adeseori, vorbind studenților mei despre ceea ce este valoros în dramaturgie, simt nevoia să precizez că rareori teatrul a putut cuprinde toate preocupările unei societăți, ele găsindu-și loc și în celelalte genuri literare sau artistice. Teatrul a exprimat idealurile majore ale omului și a concentrat cele mai bune forțe creatoare ale societății numai în veacul al V-lea î.e.n., la Atena, și în Anglia elisabetană. În rest, trebuie să privim arta în ansamblul ei și să acceptăm că fiecare gen tratează acele probleme pentru care creatorii au avut convingerea că posedă mijloacele artistice adecvate. Epoca noastră, plină de frămîntări, complexă, cu probleme încă nemaiîntîlnite în istoria omenirii, își găsește o reflectare mai amplă mai cu seamă în roman.

În bună măsură și filmul, prin expresivitatea și elocvența imaginilor și

datorită mobilității aparatului de luat vederi, capabil să treacă de la cel mai mic detaliu la planuri de ansamblu, pătrunzînd în medii sociale diverse, poate aduce la lumină ceva din complexitatea lumii noastre.

Teatrul înseamnă o scenă, deci raporturi fixe între actor și spectator, și mai ales înseamnă un timp limitat, în care trebuie să se comunice cu un mare număr de spectatori diferiți ca vîrstă și preocupări, urmărindu-se obținerea unor reacții comune; el trebuie deci să selecteze acele probleme care pot cîștiga interesul și pot impresiona imediat. De aceea, comicul și tragicul, expresii ale atitudinilor diametral opuse față de viață, după cum și situația-limită, s-au realizat mai întîi pe scenă. Teatrul dispunînd și de mijloace vizuale, de gest, mimică și atitudine, comicul își găsește cea mai bună întrupare în jocul actorului; dar comicul presupune atitudine critică, sesizarea contradicțiilor dintre aparență și esență, simplificare și exagerare conștientă. De aceea, în teatru, mai mult decît în alte arte, sînt arătate greșelile și rîdem de cei ce greșesc. Nu vreau să mă opresc acum însă asupra comediei și comicului, ci asupra faptului că în dramă cel mai convingător erou, cel care ne impresionează și ne obligă să-l urmărim, este cel chinuit de probleme și întrebări, cel ce nu-și găsește ușor drumul. Cheia eroului dramatic se află chiar în cuvintele lui Hamlet, atunci cînd se întreabă, disperat, de ce este el chemat să pună la loc lumea ce și-a ieșit din „fițini“.

În teatru, eroul trăiește o stare conflictuală și provoacă neîncetat conflicte, intră în luptă cu cei din jur, îi ridică împotriva lui, acționează violent, puternic, pentru a-și realiza scopul. Eroul dramatic nu poate duce o existență liniștită, pentru că el este un chinuit, un frămîntat, un om al nemulțumirii continue, nemulțumire față de el însuși și față de ceilalți.

„Eroul dramatic nu duce o viață liniștită...”

Atunci cînd acest erou este luat din trecut, este foarte ușor să fie găsit într-o asemenea ipostază. O dovadă o avem în piesele lui Paul Anghel, ale lui Marin Sorescu, în *Muntele* de D. R. Popescu, în *Capul* de Mihnea Gheorghiu, în *Drumuri și răscuri* sau *Beția sfîntă* de Paul Eve-

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCA ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIMIȘOARA

CARTEA LUI IOVIȚĂ

de Paul Everac

Data premierei : 17 noiembrie
1983.

Regia : MIHAI MANOLESCU.
Scenografia : DOINA ALMĂȘAN-
POPA.

Distribuția : GHEORGHE STANA
(Ioviță); SANDU SIMIONICĂ (De-
lifăzeanu); MIHAELA MURGU
(Berta); CRISTIAN CORNEA
(Ghermănescu); MIRIAM COMAN
CUIBUȘ (Didona); ION HAIDUC
(Bălțatu); MIRON NEȚEA (Tufa-
ru); VICTOR ODILLO CIMBRU
(Ilihoi).

Interesul pentru cercetarea sociologică, pasiunea pentru eseistică, patosul pledoariei morale, prezența realului, a concretului, modalitatea aproape publicistică, trăsături lesne detectabile în dramaturgia lui Paul Everac, se vădesc cu deosebire în această destul de nouă (încă) scriere a sa, **Cartea lui Ioviță**. Eseu dramatizat, replică originală, dintr-o perspectivă polemică, la Biblie, confruntare a idealului, a scopului, cu mijloacele realizării, mo-

delate adeseori potrivit unor criterii pragmatice, această originală și incitantă abordare a actualității socialiste, care pune în discuție dialectica relației dintre teorie și practică, sau dintre dogmă și viață, reprezintă totodată un pariu dramaturgic căruia practicienii scenei nu-i fac față prea ușor. Autorul însuși o spune : „...nu este propriu-zis o piesă... nu are o acțiune dramatică în sens comun. Personajele nu au relații complexe între ele. Sînt numai interlocutorii unuia singur, un erou al timpurilor noastre“.

Tinărul regizor Mihai Manolescu s-a angajat temerar în pariul propus de autor, și trebuie să spunem că l-a cîștigat doar în parte. Sedus de latura abstractă a piesei, de fervoarea teoretică și de caracterul riguros al dialogurilor, el a stilizat mizanscena, a dat reprezentației o turnură alegorică, a situat acțiunea în metaforă, căutînd să estompeze elementul anecdotic, să atenueze prezența detaliului realist, a ceea ce numim cotidianul. A rezultat o „dezbatere a dezbaterii“, un colocviu scenic, un simpozion dramatizat, plasat într-un decor de un prea marcat demonstrativism. O masă supradimensionată, principal loc de joc, scenă-platfurmă-tribună, un fundal ilustrativ ce indică amplasarea în mediul industrial, apoi elemente scenice decorative, simboluri ale muncii și creației de laborator, depărtează din capul locului evenimentele scenei de public, și, contrar intențiilor realizatorilor (scenograf, Doina Almășan-Popa), fluxul comunicării dintre scenă și sală, în loc să fie potențat, se anihilează. Regia a imaginat și alte efecte scenice, cu rezultate păgubitoare pentru cauza piesei : lumini, sunete, care, în momentele



Gheorghe Stana și Sandu Simionică : moment de confesiune

„cheie“, pulsează, vibrează, subliniind cu ostentație idei sau atitudini importante, semnificative pentru stadiile demonstrației. Sînt procedee puerile ce țin de „boala copilăriei“, de care suferă mulți tineri directori de scenă, lecuindu-se apoi pe parcursul carierei.

Dincolo însă de toată această armătură exterioară, greoaie și parazită, spectacolul realizat pe scena Naționalului timișorean are o încărcătură de autentică enoție și un patos remarcabil în afirmarea principiilor morale. Ioviță, interpretat cu monotonă, dar reală combustie a ideilor de către Gheorghe Stana, forțînd cerebralitatea, logica, gîndirea, și nu simțirea personajului, rămîne pivotul mecanismului dramatic; dar funcții scenice de egală importanță revin și celorlalți: accentele reprezentației se pun cu precădere pe **carte**, cu alte cuvinte pe argumentele confruntării aduse de oponenți în discuție, și doar în consecință pe protagonistul Ioviță. Și, precum remarcam, dacă în mizanscenă regizorul a dovedit oarecare stîngăcii, apelînd la clișeele „pieselor de producție“, lucrul cu actorii, în schimb, a dat rezultate excelente: portretistica e netă, expresivă, subtil diferențiată, relieful e dat de atitudini, de comportamente și de mentalități, nu de pitoresc sau de anecdotic. Abilitatea, tehnica dramaturgului de a inculca în tipuri **caractere**, sintetizînd observații sociologice, au fost din plin puse în valoare de jocul interpreților, care au configurat astfel adevărate eșantioane de comportament psiho-social. În jurul mesianicului Ioviță, utopic și fanatic, a eărui uscată, arsă bună-credință nu poate fi pusă de nimeni la îndoială, se află: pragmaticul

și ușor cinicul, dar eficientul Tufaru — Miron Nețea a dat personajului forță, strălucire și complexitate; decepționatul, dezamăgitul, neadaptatul Delifăzeanu, alt portret cu subtile adîncimi și tulburătoare contraste, realizat de Sandu Simionică; profesorul Ilihoi, omul care trăiește în trecut, opac la realitățile prezentului, adversar redutabil în duelul concepțiilor, care capătă, în interpretarea lui Victor Odillo Cimbru, masivitatea, gravitatea necesară. Forța vitală a muncitorului Bălțatu, puterea lui de muncă și de creație, precum și capacitatea de a îndura dezastre și calamități, sînt desenate cu mult farmec, poate și cu prea multă culoare, de către Ion Haiduc. Lipsa de calitate, de personalitate a șefului ierarhic o expune corect Cristian Cornea. Cele două femei din viața eroului, Berta, soția, și Didona, colaboratoarea, au cuvenită pondere scenică, echilibrîndu-se reciproc: Mihaela Murgu umanizează personajul, găsește justificările psihologice pentru a face convingător portretul soției ariviste, irecuperabil atrasă de mirajul bunăstării din societatea de consum; Miriam Coman Cuibuș are mister feminin și magnetism în rolul tinerei îndrăgostite fără speranță de incoruptibilul ei șef, dar și dramatică desperare în debusolarea frenetică ce urmează cataclismului natural (cutremurul), și mai ales celui lăuntric.

Reprezentație căutată de publicul timișorean, **Cartea lui Ioviță** se înscrie ca un punct cîștigat în programul acestui Teatru Național, preocupat de valori și de idei actuale.

Mira IOSIF

TEATRUL GIULEȘTI

MILIONARUL SĂRAC

de Tudor Popescu

Data premierei : 6 ianuarie 1984.
Regia : FLORIN FĂTULESCU.
Scenografia : EUGENIA BASSA
CRIȘMARU.

Distribuția : ȘTEFAN MIHĂILESCU BRĂILA (Dude); SEBASTIAN PAPAIANI (Surdu); RADU PANAMARENCO (Iordan); CONSTANTIN COJOCARU (Radu); LUCIA CRISTIAN (Tița); MIRCEA DUMITRU (Tincu); VALERIA SITARU (Nuța); FLORIN DOBROVICI (Cornel); NICOLAE URS (Mihai).

După spectacolul montat la Teatrul Dramatic din Brașov în stagiunea trecută, Florin Fătulescu pune în scenă piesa lui Tudor Popescu *Milionarul sărac* la București, la Teatrul Giulești. Re-luarea unui text, în cazul de față a unei

comedii satirice vizând incriminarea unor moravuri și năravuri reprobabile, apare ca o experiență scenică interesantă. Ea prilejuiește tînărului director de scenă, ce s-a afirmat în ultima vreme printr-un demers original în abordarea comediei românești, verificarea unui instrumentar comic genuin, pus în slujba unui cod moral precis: cel al eticii și echității socialiste.

Versiunea scenică propusă de Teatrul Giulești nu exclude observarea satirică a tipurilor, dar dă o pondere deosebită rapidei înlănțuirii a faptelor, schimbărilor de situație. Desigur, comedia lui Tudor Popescu oferă și o asemenea posibilitate de lectură, dar miza ei nu se pare ușor coborâtă în acest fel, violența atacului, temperată. Acumularea datelor asupra evenimentelor, descoperirea prin retrospectivă a unor detalii, varietatea unghiurilor de refracție a caracterelor, umorul de replică ar fi putut fi aprofundate într-o mai mare măsură decât le aflăm în spectacolul vesel din sala Giulești. Dar vodevilul — căci vodevil devine în cele din urmă reprezentația — e tonic, satira, voioasă, în nuanțe și tonuri oarecum armonios echilibrate: de la ironia demonstrativă cu efecte uneori groase, dar alteori subtile (gesturile simetrice ale milițienilor, ce-și trec cu solemnitate pieptenele prin păr înainte de „a intra în problemă”, naivul șiretlic al



Radu Panamarenco, Lucia Cristian, Sebastian Papaiani și Ștefan Mihăilescu-Brăila într-un spectacol vesel...

chiplului uitat de fiecare dată, motiv pentru a reveni și a surprinde „reacția adevărată“, caracterul identic al raporturilor „pedagog-ucenic“, la cuplul spărgătorilor ca și la cel al „păgubașilor“ — hoți și mai mari! — la imbrinceli și agitație „umoristică“ în exces, la nenumărate (unele perimate) „cirliche“ etc.

Distribuția — neomogenă — reunește forțe binecunoscute ale teatrului în materie de comedie și interpreți insuficient de exersați în registru: Ștefan Mihăilescu Brăila — autor al unui portret savuros, „migălit“ cu multă experiență a efectelor sigure, de un haz imbatabil; Sebastian Papalani — compoziție foarte colorată, de un „neastimpăr“ umoristic ce-și are meritele, dar și capcanele lui; Radu Panamarenco — haz robust cu evidente rădăcini în tipologia caragialeană și cu predilecție pentru reliefaarea unor ticuri proprii categoriei sociale și

umane pe care o reprezintă personajul: paraziții profitori. Bine desenată, dar monotonă în realizare, linia rolului tratată de Constantin Cojocaru; mai conturată decât ne lăsa textul să credem, evoluția personajului semnat de Mircea Dumitru, vecinul ce-și supralicitează binevoitorul interes. Prezențe destul de șterse, Valeria Sitaru și Florin Dobrovici; în schimb, amatoresc colorată, aceea a Luciei Cristian. Cu personajul Mihai, autorul nu a fost prea generos și, în aceste limite inevitabil restrânse, actorul (în spectacolul văzut de noi, Mugur Arvunescu) și-a făcut, cum se spune, datoria.

Milionarul sărac readuce comedia de actualitate pe afield teatrului la stagiunii bucureștene, și acest merit al Teatrului Giulești nu este neglijabil. Dimpotrivă.

Cristina DUMITRESCU

TEATRUL EVREIESC DE STAT

ARCA BUNEI SPERANȚE

de I. D. Sirbu

Data premierei : 12 ianuarie 1984.

Regia : GEORGE TEODORESCU.

Scenografia : VICTOR CREȚULESCU. Traducerea în idiş : S. RUBINGHER. Lectura textului în limba română : IRINA DALL, MARIANA STANCU.

Distribuția : THEODOR DANETTI (Noe) ; SEIDY GLÜCK (Noa) ; TRICY ABRAMOVICI (Ara) ; EUGEN APOSTOL (Sem) ; NICOLAE CĂLUGĂRIȚA (Ham) ; ELI CONSTANTIN MĂGULEANU (Iafet) ; NORBERT HAUSER (Iafet II) ; MIHAI CIBU (Iafet III) ; ILIE VALENTIN (Protos).

Miturile au exercitat dintotdeauna o considerabilă atracție asupra autorilor dramatici; în general, însă, modelul mitic și eroii arhetipali i-au incitat pe dramaturgi la reinterpretări, luminări din alte unghiuri, comentarii etc. menite să

constituie posibile răspunsuri la întrebări și neliniști contemporane. Nu altfel procedează Ion D. Sirbu în *Arca bunei speranțe*, piesă ce semnaleză — preluând, în tereni mai degrabă metaforici decât alegorici, legenda lui Noe și a fiilor săi — pericolul distrugerii vieții terestre ca urmare a luptei demente pentru putere. În cazul de față, principalul aport original la talmăcirea dramaturgică a mitului constă în inventarea a trei personaje: bătrina Noa, Ara și Protos; primele două incarneză, în ipostaze și la virste diferite, principiul feminin, ca matrice a vieții și depozitar al continuității (perenității) — prilejuind, de altfel, autorului crearea celor mai frumoase și profunde pagini ale piesei; cel de-al treilea reprezintă — în gust rousseauist — omul în umanitatea genuină a condiției sale primare, pre-socializate, soluție ultimă de supraviețuire a speciei, după naufragiul probabil al unei arce în care „nebunga“ poeziei (Iafet) va trebui, totuși, să piară.

Sesizînd, cu sensibilitatea sa recunoscută, liniile de forță ale piesei, regizorul George Teodorescu a organizat expresiv întregul spectacol în funcție de partiturile feminine. Prima scenă a textului este suprimată — fără esențiale pierderi însă, căci profilul moral al celor trei frați capătă de fapt substanță abia ulterior. Punerea în temă se realizează, nu fără arume retorism, prin rostirea „in off“ (și în mai multe limbi) a unor replici emblematice, procedeu reluat și în final. Între aceste paranteze întrucîtva ostentative, spectacolul se desfășoară însă într-un registru intens dramatic, vîdînd —



Seidy Glück și Tricy Abramovici, întruchipări ale principiului feminin...

nu alit în formă (dezavantajată dealtminteri de decorul sumar ca inspirație al lui Victor Crețulescu), cit în structura intimă — bogata experiență de regizor de teatru liric a directorului de scenă. Leit-motivul montării este Ara, Femeia generică, interpretată de Tricy Abramovici cu excepțională rigoare a stilului de joc. Desenul rolului e net; Ara parcurge toate vîrstele psihice ale feminității: candoarea adolescenței ce abia descoperă lumea, cochetăria innăscută a fetei care se știe menită a fi răsplăta „celui mai bun”, responsabilitatea chinuitoare a maturității desăvîrșite prin preluarea de la Noa a ștafetei de suferință și bucurie din care e alcătuită menirea femeii pe pămînt, în sfîrșit — abisul clipei cînd, prin uciderea lui Iafet de către frații săi, își vede negat însuși rostul existenței: zămislirea vieții. Actrița trăiește toate aceste etape cu o completă dăruire și, totodată, cu o permanent controlată precizie a mimicii, tonului și gestului, realizînd un veritabil recital interpretativ. În raport cu această „temă” dominantă sînt orchestrate „ariile” sau „recitativele” celorlalte personaje. Bătrîna Noa are, în viziunea lui Seidy Glück, înțelepciunea adîncă a feminității împlinite prin maternitate, are puterea de a îndura a pămîntului și simplitatea caldă a piinii pe care a plămădit-o toată viața cu iubire. Eli Constantin Măguleanu imaginează un Iafet fragil și sfișiat, dar histrionic pînă într-atît încît ajunge să „jocce” chiar și cabotinis-

mul pe care-l profesează; propunerea e valabilă și acoperită scenic pînă în momentul de desperare autentică în fața „cerului gol” și de aruncare a măștii, care apare mai puțin convingător, tocmai din cauza supralicitărilor anterioare. (Scindarea episodică a personajului Iafet în trei ipostaze, obscur diferențiate, mi s-a părut o soluție exterioară stilului de ansamblu al montării, nemeritînd, de aceea, a fi luată în discuție.) Eugen Apostol (Sem) și Nicolae Călugărița (Ham) evoluează, atît solistic, cit și în duet, cu remarcabilă coerență: primul conturează, cu o falsă bonomie, silueta tiranului mărginit, de o cruzime inconstientă, aproape instinctivă; cel de-al doilea desenează, cu eleganță rece, uscăciunea iremediabilă și cruzimea mai periculoasă — căci e atent întreținută și metodic educată — a unui tehnician al exterminării. Rolul lui Noe este interpretat de Theodor Danetti cu senină detașare, fără îngroșări „patriarhaliste”, dimpotrivă, cu clară intenție demitizantă — adecvată, dar degajînd impresia de linearitate. În Protoș, Ilie Valentin, insuficient convins de ponderea dramatică a personajului, e doar un „primitiv” moderat.

Asistăm, așadar, la un spectacol „de actori”, de o coralitate în care, grație baghetei regizorale, fiecare voce componentă poate răsuna distinct.

Alice GEORGESCU

ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DRAMATIC
DIN CONSTANȚA

JUCĂTORUL DE TABLE

de Ion Coja

Data premierei : 27 noiembrie
1983.

Regia : ION MAXIMILIAN. Sce-
nografia : CONSTANTIN RUSSU.

Distribuția : EMIL SASSU (El) ;
ILEANA PLOSCARU (Nevastă) ;
ANA MIRENA (Fata) ; EUGEN
MAZILU (Băiatul) ; LONGIN MĂR-
TOIU (Domnul X) ; EMIL BIRLĂ-
DEANU (Don Juan) ; LUCIAN
IANCU (Profesorul de logică, Dom-
nul Doctor) ; VIOREL POPESCU
(Asistentul) ; MINODORA CON-
DUR (Asistenta).

După reprezentarea cu succes a unor piese scrise de constănțeanul Tudor Popescu, teatrul de pe țărmul mării revine acum asupra unui alt scriitor de aceeași origine, a cărui apariție scenică în cadrul „Săptămânii teatrului politic“ din 1979 n-a fost incununată de elogii : Ion Coja. Atunci, teatrul constănțean i-a reprezentat, într-o formulă nesatisfăcătoare, *Credința*, evocare modernă a timpului de renaștere națională a poporului român din a doua jumătate a secolului trecut — timp purtând pecetea marilor evenimente ale unirii și independenței —, amplă pledoarie patriotică susținută din unghiul perspectivei istorice. Într-un fel, *Credința* (publicată, între timp, și de Editura „Eminescu“, în colecția „Rampa“) dezvoltă o moralitate sintetizatoare pe care o întinșim și în *Capul de Mihnea* Gheorghiu, cu deschideri spre zone complementare acțiunii și cu nuanțe de eseu dramatic.

Piesa lansată acum e o compunere mai veche a autorului și a fost publicată în 1971. O comedie. Jucătorul de table e un om ca oricare altul, un anonim. La zarurile vieții, pierde mereu — nu-i ies niciodată combinațiile de care are nevoie pentru a câștiga o partidă. Existență modestă, restrânsă la cadrul domestic, în care nu se întrevăd prea multe semne de satisfacție și liniște. Doi copii mari,

o fată de măritat și un flăcău cam le-
nevos, nevastă cicălitoare și marcată de
nereușita mai generală a familiei. Pe
aceste date banale își construiește autorul
comedia, plâmuind cu un suris malițios
un joc. Ce-i lipsește eroului pentru a câș-
tiga și el o partidă ? Ipoteză : „credința“
— încrederea în sine și curajul de a
arunca o dată zarurile cu convingerea că
trebuie să iasă și combinația de care are
nevoie. Această perspectivă nouă i-o su-
gerează viitorul lui ginere, Domnul X,
insuflându-i speranța că poate fi și el „un
Dumnezeu“ dacă o vrea cu tot dinadinsul
și acționează în spiritul acestei îndrăz-
nele idei. Altă ipoteză : comedia începe
din clipa în care El, jucătorul de table,
dă prima combinație reușită și elementele
naturii îi însoțesc, cu tunete și cutremure,
acesele de furie. Atunci, convenția tea-
trală intră în joc pentru a sublinia o
posibilitate spiritală demnă de a fi luată
în seamă și prețuită, din perspectiva înăl-
țării omului la propria lui condiție de
făuritor al destinului. Un fel de Chirică
de-al lui Ciprian, care, prin credință, a
făcut dintr-o mirloagă un câștigător de
curse ; un fel de Faust, am mai putea
spune, care, dintr-un pariu cu el însuși,
și-a depășit limitele. Jocul lui Ion Coja
nu are spectaculozități de intrigă, el sur-
prinde și interesează numai prin per-
spectiva schimbată a personajului, care,
de-acum înainte, pendulează între panica
pe care i-o produce miraculoasa lui forță
și răspunderea omenească de a o folosi.
De aceea, reintîlnirea personajelor în ac-
tul doi, cînd nu se mai cunosc și fiecare
reprezintă mai mult decît propria-i iden-
titate (minus El, rămas să se zbuicume),
e o extindere la dimensiuni sociale a
„cazului“ și un indiciu că pe autor îl
interesează mai degrabă repercusiunile
ideii în atitudinea oamenilor decît exer-
citatea acțiunii teatrale directe. Treptat,
timbrul parcă se modifică și apar impli-
cații mai profunde, cum ar fi răspunde-
rea oamenilor pentru soarta planetei, me-
saj cu care dealtfel piesa se și încheie,
într-un spirit meditativ.

Scris alert, din frinturi de replici și
fraze aparent anodine, cu digresiuni și
reveniri la subiect, jocul are o gradație
ascușă care se insinuează pe măsură ce
se avansează în temă, cu paradoxuri seci
și stări desfoliate satirice. Se insistă prea
mult, însă, pe infiltrarea ideii în iden-
titatea intimă a personajelor, abundă ar-
guimentările și indoielile, iar fondul de
fantezie nu susține continuu și la fel de
inspirat ipoteza propusă. Unele personaje
intră spectaculos în scenă, apoi autorul nu
știe cum să le dirijeze (Don Juan), altele

— inclusiv El, eroul principal — nu-și joacă propriu-zis condiția, ci variațiunile mai șerpuitoare ale ideii. De fapt, piesa vizează absurdul unor mentalități și relații umane, dar abuzează de efectul cuvintelor, în dauna unor sugestii mai vii determinate de logica acțiunii.

Un experimental om de teatru a valorificat inteligent comedia lui Ion Coja — regizorul Ion Maximilian. Cu diferențieri de timbru mai accentuate decît oferă comedia însăși, cu ralanțuri expresive în prima parte și cu accelerări ale ritmului în actele doi și trei, pe o subliniată tonalitate reflexivă, dramatică (poate, chiar prea dramatică, uneori, în dauna comi-

cui). Emil Sassu susține cu forță realistă partitura jucătorului, logic și convingător, secondat de un grup de parteneri inspirați și cu mobilitate a mijloacelor: Ileana Ploscaru, Ana Mirena, Eugen Mazilu, Longin Mărtoiu. Personajul Don Juan nu ni se pare prea fericit soluționat în ipostaza aleasă de Emil Birlădeanu, iar cele două apariții ale lui Lucian Ianu, în Profesorul de logică și în Domnul Doctor, n-au, din păcate, ceea ce s-a investit literar în ele — nițică „sclipire“. Așa cum are, fără să se fi investit în text, Minodora Condur (Asistenta).

Constantin PARASCHIVESCU

ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIMIȘOARA

ASCENSIUNEA LUI ARTURO UI POATE FI OPRITĂ

de Bertolt Brecht

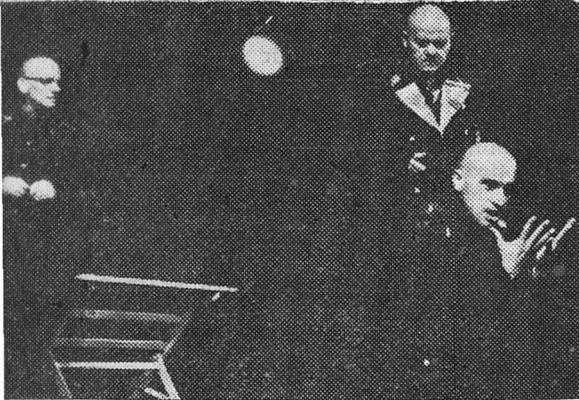
În anul 1941, în cîteva săptămîni, Brecht scria *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, o „parabolă politică“, precizînd că „trebuie distrus prin ris primejdiosul respect tradițional pentru marii dictatori“. Scriitorul își propunea „...să explice lumii capitaliste că urcușul lui Hitler se datorește aducerii lui într-un mediu prielnic“. Piesa „cu gangsteri ce-o știe fiecare“, transparentă alegorie în care recunoaștem personaje luneste din cel de-al treilea Reich, și-a urmat de la lansare o carieră scenică mondială, descoperindu-și acum, după patru decenii, o dureros de neștirbită actualitate, deși perspectiva recepțării ei s-a schimbat în mod fundamental. Azi, fabula despre uimitoarea ascensiune a „gangsterului gangsterilor, Arturo Ui“, cel pe care „ce-ru, drept pedeapsă, ni-l dăruie“, nu ne mai apare drept o retrospectivă bufă și grotescă, parafrazînd evenimente intrate în cronică Germaniei fasciste, ci se re-compune ca un avertisment cumplit, vîdindu-și dimensiuni de farsă înspăimîntătoare. Alegoria brechtiană transcende conjunctura și factologia intrată în ma-

Data premierei: 26 iunie 1983.
Regia: EMIL REUS. Scenografia: DOINA ALMĂȘAN-POPA. Versiunea românească: FLORIN TORNEA.

Distribuția: ION HAIDUC (Arturo Ui); MIRON ȘUVĂGAU (Ernesto Roma); SANDU SIMIONICĂ (Emanuele Giri); ALEXANDRU TERNOVICI (Giuseppe Givola); VLADIMIR JURĂSCU (Dogsborough); DAMIAN OANCEA (Crainicul); EUGEN MOȚĂTEANU (Flake); MIRON NEȚEA (Caruther); ALINA SECUIANU (Betty Dullfeet); RADU AVRAM (Clark); TRAIAN BUZOIANU (Butcher); MIRCEA BELU (Mulberry); ȘTEFAN SASU (Goodwill); VICTOR ODILLO CIMBRU (Gaffles); CRISTIAN CORNEA (Actorul, Inna, Tinărul Dogsborough); CAMIL GEORGESCU (Ignatius Dullfeet); DANIEL PETRESCU (Bowl); MIRIAM COMAN CUIBUȘ (O'Casey); GEORGE LUNGOCI (Judecătorul); ION OLARU (Procurorul); GHEORGHE STANA (Apărarea); OVIDIU GRIGORESCU (Hook); ȘTEFAN MĂRII (Sweet, Fish); ESTERA NEACȘU (Daisy). În alte roluri: EUGENIA CRETOIU, ELENA SIMIONESCU, GETA IANCU, VIORICA CERNUCAN, IRENE FLAMANN-CATALINA, AURORA SIMIONICĂ, DOINA MARIA RAICU, ANA IONESCU, MARIA MOL DAN, IONEL ANDRIEȘ, DANIEL LAEȘ, MIHAI BOTEZ, DAN BREBU, EMILIAN BLĂNARIU, CARMEN POPOVICI, MARIETA PRICIU, FRANCISC BEKER.



Momente ale unei „rezistibile“ a censiuni : Ui (Ion Haiduc) lingușindu-l pe bătrînul Dogsborough (Vi dimir Jurăscu) ; seducînd-o pe v duva lui Dullfeet (Alina Secuianu) înconjurat de locotenenții săi, G vola (Al. Ternovici) și Roma (Mircea Șuvăgău) ; în jocul de-a putere sluga Givola (Al. Ternovici) își hr nește stăpînul.



cu dinți pețitori și mers de cultilor care se descalță intrînd cu ipocrita năvălă în saloanul lui Dogsborough pentru a-l propune mîngăiatului serviciile sale în co-mandamentul suprem care cu un gest elegant împacă amărăciunile pentru a surina o simbolică lăpăta de părtinire pe sîcniul credințiosului său esthician Roma.

nualele școlare, pentru a deveni expresia esențializată a practicilor dictaturii, o radiografie a metastazelor agresiunii, explicitând fiziologia aparatului ce produce și întreține teroarea. Această nouă viziune, pe deplin corespunzătoare formației publicului spectator al deceniului nouă, ne-o oferă spectacolul Teatrului Național timișorean realizat de Emil Reus.

Renunțând la stilistica și la canonul teatrului epic și potențînd, dimpotrivă, printr-un modern și accesibil cod de expresie, emoția și trăirea, regizorul și-a atins din plin ținta: montarea bogată în semnificații are un patos al demonstrației, o ardoare, o febrilitate ritmată ce colorează intens expunerea didactică a „cazului”; nu „efectul de distanțare” a fost scontat, ci participarea vibrantă a sălii, un vehement oprobiu la adresa sistemelor ce nasc „năpırca”.

Stînd ferm la pupitrul de comandă, asigurîndu-și adeviziunea colaboratorilor, în primul rînd a scenografei Doina Almasan-Popa, canalizînd elanul actorilor, regizorul Emil Reus a construit un mare spectacol politic, de afișată teatralitate și forță de șoc, o montare elocventă și mobilizatoare. Trei componente, indeosebi, fuzionează armonios: scenografia și cinetica imaginilor, care asigură structurii dramatice o extraordinară pregnanță vizuală; muzica, un „comentariu sonor” de maximă importanță în arsenalul mijloacelor preconizate de autorul „Micului Organon”; și, firește, elementul esențial — interpretarea.

O uriașă serpentină-scară de fier plasată în mijlocul scenei, intersecțată de o pasarelă, devine semnul-cadru: e alegorică scară a istoriei, imagine bogată în conotații și sugestii, sint treptele „rezistibilei ascensiunii” a dictatorului, dar și ale deșingoladei întregii bande; panouri de tablă mobile structurează energie și totodată fluid spațiile de joc, configurînd topografia unei lumi polimorfe, colcăitoare, plină de contraste, sugrumată de spaimă și nădușind sub norul perpetuei amenințări; mizeria și teroarea generate de fascism par adunate aici, în scena întunecată. Decupate cinematic, scenele se succed într-un ritm alert, grotesc și funebru, farsa, macabră, hohotul împietrește; montajul muzical alcătuit de regizor — e drept, extrem de eclectic, dar sugestiv, inspirat —, cu sonorități moderne, familiare gustului pentru disco al tinerei generații, dă reprezentației acel caracter indispensabil de *song* brechtian. Știm că autorul și creatorul teatrului epic acorda o uriașă importanță muzicii în teatru, interzicîndu-i totodată să dubleze textul literar; Brecht aprecia „ritmul sacadat de jazz, folclorul muzical — și melodiile aspre, bogate în conținut, care măresc efectul de distanțare

prin caracterul lor violent antisentimental” ... Tonuri sacadate, scrișnite, obsedante însoțesc pe tot parcursul montării desfășurarea evenimentelor — o adevărată muzică de film distribuind accentele; un film tulbure, negru-cenușiu, despre o lună în criză, șomaj, foamete, depresiune economică, petreceri bezmetice, urzile politice și comploturi de afaceri, procese măsluite, lovituri de bursă și lovituri de stat, mascarade, corupție. Și despre accentuarea terorii.

Rigoarea deosebită a mizanscenei, precizia în divizarea nenumăratelor scene de masă, minuția în detalii, relația dintre caracterul rolului și context, stimularea atitudinii politice prin desenarea aceluia *gestus* social cerut de Brecht sint calitățile definitorii ale montării. Ele ni se relevă mai ales în urmărirea „ascensiunii” lui Ui și a acoliților săi. La început, în ambianța generală, șleahta de derbedei, zurbagii și bătașii trece cam neobservată. Insinuarea ei abilă și perfidă e migălos pregătită; pe nesimțite, grupul Roma, Givola, Giri ocupă scena evenimentelor, apoi o devastează. Îi conduce Ui, și el, la început, un individ oarecare, șters și necioplit, care, la momentul oportun, cu un salt de fiară, surprinzîndu-și ciracii și îngrozindu-i pe ceilalți, se transformă — sub ochii uluiți ai tuturor, dar în logica firească a lucrurilor — din șef de bandă, din gangster primejdios, în însuși Tiranul, Călaul, arhetip al puterii arbitrare și nerușinate. Un personaj de dimensiuni shakespeareene. Dealtfel, o scenă se conturează net prin trimiterea fățișă la înfruntarea Gloucester-Lady Anne, deasupra scriurii lui Henric al VI-lea (*Richard III*); analogia este subliniată cu dureroasă ironie în dialogul dintre Ui și văduva lui Dulfleet, la înmormîntarea acestuia. Alina Secuianu joacă momentul cu patos tragic: instantaneu, burgheza doamnă Betty pare să fi îmbrăcat vălurile indoliatelor regine din ținuturile răvășite de Marele Mecanism; blestemînd crima lui Ui, ea clamează sonetul ticăloșiei și al cruzimii; prin viziunea ei, făptura lui Ui se suprapune imaginii dezlănțuitorului ucigași de ieri și din totdeauna, prevenind asupra pericolor potențiale.

Tinărul actor Ion Haiduc realizează o mare creație în rolul lui Ui; interpretarea sa are o adîncime covârșitoare și un relief magistral, registrul e acut, prezența scenică, fascinantă, în pofida economiei mijloacelor folosite. De la golanul cu blugi peticiți și mers de cuțitar, care se descaltă intrînd cu ipocrită umilință în salonul lui Dogsborough, pentru a-i propune magnatului serviciile sale, la comandantul suprem, care, cu un gest elegant, îmbracă mănuși negre pentru a arunca o simbolică lopată de pămînt pe scriul credinciosului său aghiotant Roma,

ucis de el, drumul parcurs se numește istorie !

Jecul strălucit, sobru, al lui Ion Haiduc — care impresionează prin știința de a dezvălui multiplicitatea fațetelor Rău lui, nesfârșita varietate a chipurilor dezumanizării — nu este însă o manifestare singulară în spectacol. Portrete remarcabile, completând imaginea terifiantă a fărădelegii cinice, compun în forță și cu subtilitate și ceilalți : Miron Șuvăgău, un Ernesto Roma mussolinian, un sadic jovial de o fățărnicie insondabilă ; Sandu Simionică, bestialul Emanuele Giri, asasin cu oarecare maniere înșelătoare. Jar cu atât mai periculos ; Alexandru Terno-vici — Givola, slugă și copie a lui Ui, modelându-se după înfățișarea idolului ; schilodirea psihică îi întrece diformitatea fizică ! Impunătoare e compoziția lui Vladimir Jurăscu în bătrînul Dogsborough ; cu greu lasă să-i cadă masca desăvirșitei onorabilități, masca cinstei și a demnității, pentru a-și arăta dezgustătoarea față a corupției și a lașității.

În distribuția extrem de numeroasă, sarcinile dramatice revenind fiecăruia au fost convingător onorate ; rolurile episo-dice au căpătat și ele relief, datorită lui Eugen Moțuțeanu, Cristian Cornea, Miron Nețea, Radu Avram, Mircea Belu, Traian Buzoianu, Ștefan Sasu, Victor Odișo Cimbru, Ștefan Mării, Camil Georgescu, Daniel Petrescu, George Lungoci, Ion Olaru, Gheorghe Stana, Ovidiu Grigorescu, Miriam Coman Cuibuș, Estera Neacșu. Figurația, acționată ireproșabil, uriaș mecanism uman supus tuturor vicisitudinilor, e susținută de actori prestigioși ai teatrului. Damian Oancea, în rolul Crainicului, fixează din primul moment, cu inteligență adecvare și un firesc artistic modelat cu multă știință, „rama” reprezentației, aprinzând, primul, „becul de contact” dintre scenă și sală. El, dealtminteri, îl și stinge, dacă putem spune așa, tulburînd și emoționînd publicul, în final, cu fireasca întrebare : „Nu-i nimeni să oprească ciurma ?”

Textul „se aude” bine în acest spectacol, admirabila versiune scenică realizată în urmă cu aproape un sfert de veac de Florin Tornea, și publicată chiar în aceste pagini *), își atestă din plin virtuțile scenice și literare, dobîndind parcă și aura clasicității. E oare necesar să menționăm cit de mare e meritul Teatrului Național din Timișoara, care îl joacă în 1984 pe Bertolt Brecht, cu o operă de rezistență a cărei valoare artistică e dublată de actualitatea avertismentului conținut ?

Mira IOSIF

*) „Teatrul” nr. 12/1960.

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI”
DIN IAȘI

VÎNĂTOAREA DE RAȚE

de A. Vampilov

(cronică sentimentală la reprezentația nr. 32)

Mi-ar fi plăcut să știu că acest spectacol poate fi văzut oricînd și de oricine, spectator român sau oaspete de peste hotare. Ca un exponat de preț într-un muzeu viu al teatrului românesc, alături de alte mari spectacole cu care ne-am putea mîndri oriunde în lume.

Vînătoarea de rațe s-a jucat la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, din păcate, pe scena studioului, cîteva zeci de spectatori numărîndu-se în micuța sală în puținele seri cît s-a reprezentat pe durata unui an. Nu e vina teatrului. A fost, probabil, o inițiativă tactică. Dar, ar fi o greșeală de strategie să nu se asigure longevitatea unui spectacol exemplar pentru trupa ieșeană și pentru regi-zorul Nicolae Scarlat.

Există piese al căror destin s-a decis la premiera pe țară. Am numeroase exemple de texte valoroase, chiar foarte valoroase, înmormîntate definitiv de un spectacol eronat. *Vînătoarea de rațe* putea urma acest destin, după spectacolul ratat, cu cîteva ani în urmă, pe scena botoșăneană, de un tînăr regizor care-i suprasolicitase sensurile, transformînd-o, inexact și chinuit, într-o tragedie a inadaptabilității individului. Vampilov a scris o comedie amară, cu dese și ascuțite accente satirice, despre ratare. Comedie, în înțelesul adînc și complicat al comediilor cehoviene, cu oameni obișnuiți care au pierdut partida cu viața.

Dar Vampilov nu seamănă cu Cehov. Eroii lui ratează partida nu pentru că viața e mai puternică, ci pentru că ei, bieții eroi, nu știu să joace. Vampilov nu seamănă cu nimeni. Puținele piese rămase de la el nu decurg din nici un filon al bogatului zăcămint care e dramaturgia rusă. Fibră cu fibră dramaturg rus, Vampilov izbește prin originalitate. Cu eroi dintre cei mai obișnuți, cu raporturi între eroi normale pînă la banalitate, Vampilov izbutește paradoxale răsturnări de situații. Firul întîmplărilor o cotește, brusc, într-o direcție neașteptată și, pe această direcție, fantezia fertil-frenetică a dramaturgului

scoate la iveală adevăruri nebănuite. Este imposibil să prevezi ce se va întâmpla în scena următoare. Tragedia iminentă se convertește, surprinzător, în comedie. Gestul dramatic sfârșește în bufonadă. E un joc continuu, de parcă autorul și-ar pîndi personajele mereu din alt unghi și sub altă lumină, privindu-le cînd cu un ochi prietenos, înțelegător, cînd cu alt ochi, de acuzator fără milă și cruțare.

Zilov, eroul central al piesei în discuție, amintește, pe foarte departe, de Oblomov sau de Fedea Protasov. Dar, pentru a îndepărta orice bănuială că stabilesc filiațiuni, adaug că amintește și de Lucu Silion din *Lunaticii* lui Ion Vinea. (Ca o curiozitate, cine-l domină pe Zilov, moralizîndu-l? Un chelner! Pe Lucu Silion, tot un chelner, oberul Filip!)

Zilov duce o existență cenușie. Funcționar mărunț într-o întreprindere oarecare, înconjurat de prieteni asemeni lui, Zilov își irosește zilele în birou, unde rezolvă grăbit și superficial dosare oricum ieșite din sfera interesului. Între birou și casă, circiuma. Chefurile cu prietenii și prietenesele de ocazie. Mahmureala. Regretele. Și totul, mereu, de la capăt. „Drama“ lui e că, pe zi ce trece, devine tot mai conștient de ratate, de alunecarea fără întoarcere spre periferia existenței. Zilov, care în rarele clipe de luciditate mai aspiră la o viață frumoasă, plină de dragoste, mai simte chemarea naturii, mai are nostalgia sentimentelor nobile, vede urîțenia din jurul lui, josnicia prietenilor, demagogia șefului, și nu întrezărește altă ieșire decît sfîrșitul tragic. Dar sinuciderea este ratată prin intervenția prietenilor. Prietenii îl condamnă, nemilos, *la viață*. Ce va urma? De bună seamă, un chef. O altă încercare. Încă o zi de mahmureală. Și un lung șir de zile care seamănă unele cu altele... Cine-i de vină? El însuși. A pierdut partida cu viața, fiindcă a refuzat să joace corect. Limpezimea de cristal a ideilor spectacolului stă în primul rînd în simplitate. În marea lui simplitate artistică, rod al unei elaborări inteligente, în care efortul principal s-a îndreptat către găsirea soluțiilor directe. Dar soluții directe nu înseamnă soluții facile. Dimpotrivă. Eliberat de orice tentație a formulelor scenice complicate, a semnelor pleonastice, a subtextelor născocite, Nicolae Scarlat și-a clădit edificiul spectacolului exclusiv cu materialul actoricesc, izbutind cu multă pricepere și, bănuiesc, cu imensă migală, să dea sens adînc și culoare intensă fiecărei scene în parte și să rotunjească spectacolul pînă aproape de perfecțiune. Acțiunea piesei și, implicit, a spectacolului, în care scenele timpului prezent

alternează cu retrospectivile, durează exact cît Zilov bea o sticlă de bere: prima înghițitură, cînd, mahmur, încearcă să reconstituie cele întimplate cu o seară înainte, ultima înghițitură, la scena finală. Subtilă sugerare a continuității în timp, a unității de acțiune. Cheful de inaugurare a noii locuințe, unul dintre numeroasele chefuri care au loc, nu-și găsește, în viziunea lui Nicolae Scarlat, obișnuita desfășurare, ispititoare, dealtfel, prin posibilul pitoresc, ci este sugerat prin aglomerarea colosală de sticle de băutură, copleșitoare la număr, în raport cu sărmana „zacuscă“ însoțitoare. În trainica tradiție a petrecerilor, cîntecul „de stepă“ este abordat de convivi cu gravitate religioasă. Scena despărțirii lui Zilov de soția lui prilejuiește acestora momentul solemn al tăcerii meditative, după datină. Momentul e trist, răscolorit. Dar graba cu care Zilov iese din solemn și ușurința cu care trece la cele obișnuite scot la iveală substanța cabotină a atitudinii anterioare. Exemplele sînt numeroase. Ele s-ar putea referi la spațiul scenic, folosit cu iscusință, la rafinamentul luminilor, la desenul precis al mișcării. Toate laolaltă conduc la impresia durabilă că prin acest spectacol Nicolae Scarlat continuă cea mai viguroasă tradiție a școlii de regie românești.

Spectacolul ieșean se distinge prin creații actoricești deosebite. Lăsînd, pentru moment, la o parte prestațiile individuale, să menționăm ca pe o reușită nu prea des întîlnită omogenitatea trupei, perfecta armonizare, convergența stilistică, nivelul înalt al interpretării tuturor, datorat, evident, fiecăruia în parte și, de bună seamă, travaliului regizoral, nu în cele din urmă. Se reține în mod deosebit Adrian Tuca. Acesta compune un personaj dificil, cu mijloace de mare economie și extrem rafinate. Directorul Kușak e în interpretarea lui Adrian Tuca un șef scortos, sever, care-și cunoaște bine lecția de mărunț tiran, dar care, îndărătul ochelarelor, ascunde o privire micapă, derutată cînd e scos dintr-ale lui, cînd se găsește în fața unor situații neprevăzute, cînd este confruntat cu atitudini care nu-i convin. Sobrietatea lui rigidă maschează tare fundamentale, vicii grave. Bețiv, afemeiat, Kușak devine rău, răzbunător, lovind cel dintîi, pentru a nu fi el lovit. Adrian Tuca a fost cu totul remarcabil în acest rol.

Performanța spectacolului o constituie interpretarea lui Sergiu Tudose. (Foarte bine se plasează în contrapunct față de el interpretul Chelnerului, actorul Constantin Avădanei, a cărui ținută impecabilă, ale cărui gesturi măsurate, pri-

virii reci, rostire calmă scot puternic în evidență nestatornicia, lipsa de echilibru interior proprii personajului Zilov.) Sergiu Tudose se înfățișează cu vestimintele mototolite, cu barba și părul răvășite, cu privirea tulbură, cu fața chinuită de ticuri, cu mersul agitat și gesturile pripite. Instabilitatea lui interioară îl face să aibă izbucniri necontrolate, aproape isterice. Sub imperiul băuturii devine patetic, patetic e și când minte, patetic e și când vrea să sfârșească

această viață fără orizont, dar pateticul se transformă lesne în ridicol. Inteligent, fără îndoială, dar lipsit de voință, lucid, dar incapabil să se domine, Zilov în interpretarea lui Sergiu Tudose e un personaj al contrastelor, nici odios, nici simpatic, nici lichea, dar nici onorabil. Nu încapă îndoială, cu această creație, Sergiu Tudose se afirmă viguros ca unul dintre marii actori ai generației sale.

Virgil MUNTEANU

TEATRUL „BULANDRA“

IVAN VASILIEVICI

de Mihail Bulgakov

Data premierei : 15 decembrie 1983.

Regia : TOMPA GÁBOR. Costume : ANCA PÁSLARU. Versiunea românească : ZOIA ZAHARESCU.

Distribuția : OVIDIU SCHUMACHER (Timofeev); MIRELA GOREA (Zinaida Mihailovna); MIHAI MEREUȚĂ (Bunșa-Korețki și Ivan cel Groaznic); ZOE MUSCAN (Uliana Andreevna); CONSTANTIN FLORESCU (Jorj Miloslavski); AUREL CIORANU (Spak Anton Semionovici); DAN DAMIAN (Iakin); PETRE LUPU (Grămăticul); GHEORGHE OPRINA (Solul suedez); N. LUCHIAN-BOTEZ (Patrilarhul); MIHAELA GAGIU (Tarina); MIHAI BADIU, SIMION HETEA (Oștenii lui Ivan cel Groaznic); DAN DAMIAN, ZOE MUSCAN, MIHAI BADIU, SIMION HETEA (Cintăreți la guslă); MIHAI BADIU (Militianul); SIMION HETEA, GHEORGHE OPRINA, MIHAI BADIU (Trei tovarăși).

Două versiuni scenice (sub titlul *Teatrul Ivan își schimbă meseria*), realizate în țară, una la Oradea și alta la Galați (aceasta din urmă, văzută și în turneu în Capitală), au familiarizat publicul românesc cu piesa lui Mihail Bulgakov.

Teatrul „Bulandra“ o prezintă acum în premieră bucareșteană sub titlul original, *Ivan Vasilevici*.

Montările anterioare au prilejuit în presă, inclusiv în paginile revistei noastre*), comentarii ample asupra textului. Au fost evidențiate și valorile incontestabile, și neîmplinirile care situează această comedie în rîndul lucrărilor de mai mică importanță ale dramaturgului.

Opțiunea pentru această scriere din addenda autorului *Cabalei bigoților* (căreia colectivul de la „Bulandra“ i-a asigurat, în urmă cu doi ani, o strălucită montare) a pornit, pesemne, de la dorința de a reedita acel succes, pe baza unei înrudiri spirituale. În pofida substanței satirice mai rarefiate, comedia grotescă *Ivan Vasilevici* poartă și ea însemnele originalității scriitorului. Procede proprii scrisului bulgakovian — insolita interferență a unor epoci istorice diferite, coexistența satirei cu liricul și cu viziunea onirică, ambiguitatea semnificațiilor și haloul enigmatic — își pun amprenta și pe *Ivan Vasilevici*.

Desigur, nu pe modalitatea alegorică și nu pe bogăția efectelor comice a mizat Teatrul „Bulandra“ când și-a propus să monteze piesa. Așa cum demonstrează spectacolul, ceea ce i-a atras pe creatori a fost suportul ficțiunii imaginate de Bulgakov, reflecțiile sale privind moravuri și mentalități incompatibile cu etica revoluției. Denunțul imixtiunii grosolane în viața particulară a oamenilor, al suspiciunii aproape patologice, al delațiunii, obtuzității, imposturii, surprinse îndărătul aparențelor comice, au constituit tentația principală, pentru colectivul de interpreți și pentru tînărul regizor Tompa Gábor. Fără a-și axa fantezia pe o idee satirică fundamentală, regizorul a punctat cu umor dezinvolt sugestiile textului, a subliniat esența tragicomică a întâmplărilor care apropie și deosebesc realitatea de ficțiune, în jocul confruntării timpurilor.

* „Teatrul“, nr. 7—8/1981 și 5/1982.



Ovidiu Schumacher, Constantin Florescu, Aurel Cioranu, Zoe Muscan și Mihai Mereuță, în fața... mașinii timpului

Montarea relevă limpede și energic ideul umanist care răzbate din extravagantul vis al lui Timofeev. Reprezentația demarează ingenios, cu o suită de poante de bun-gust, cu momente teatrale descriind însinuarea treptată a straniului în viața cotidiană: apariția sinistră a unei miini care întinde un receptor de telefon, un robinet înțepenit, un felinar orb, prezențe care se ivesc pe neașteptate în golul ferestrelor întunecate, în deschizăturile strimte ale zidurilor, traduc ironic în imagini expresive ideile textului. Pe parcurs însă, în actul al doilea, petrecut la curtea țarului, fantezia și inventivitatea comică a regizorului și a interpreților se secătuesc parcă, substanța satirică se diluează. Peripețiile administratorului Bunșa, care e silit să joace rolul țarului pentru a-și păstra capul, sînt exploatare prin efecte superficiale, cu o mișcare scenică zgomotoasă și oarecum dezordonată. Intenția meritorie de a releva hiperbolic haosul de la curte pare să nu-și fi găsit cele mai fericite mijloace de expresie. Încadrată într-un decor înghesuit — scările înalte ale palatului —, imaginea scenică își pierde aici autenticitatea și pitorescul.

Dincolo de aceste neajunsuri, spectacolul evidențiază meritul tinărului regizor în colaborarea cu actori din diferite generații. În duble ipostaze, majoritatea interpreților se disting prin aplomb comic, prin plăcerea jocului, prin dezinvoltură. Nuanțe semnificative definesc tipologii variate, caracteristice pe de o parte pestrții lumi moscovite a *nepman*-ilor, pe de alta, celor ce trăiau în preajma curții țarilor.

Coborîtor din familia celebrului Ostap Bender, domină spectacolul escrocul Jorj Miloslavski, întruchipat cu mare forță comică de Constantin Florescu. Rotundă, armonioasă, echilibrată, compoziția lui Constantin Florescu se distinge prin puterea de seducție atribuită viciului, ticăloșiei în stare pură, subliniate de interpret cu maliție, prin savuroase detalii pitorești. În plină ascensiune profesională, Mirela Gorea realizează, în cele două ipostaze (modesta și obosita soție a lui Timofeev și romanțioasa aspirantă la gloria artistelor de cinematograf), o demonstrație de virtuozitate actricească, o veritabilă performanță a jocului parodic, cu elanuri lirice și patetice al căror ridi-

col e cenzurat cu inteligență și rafinament intelectual.

Apariție malefică și agresivă, chipul grosolanului supraveghetor de imobil Eunșa dobindește un relief convingător în interpretarea înverșunată, cu bune efecte caricaturale, a lui Mihai Mereuță. Mai puțin expresiv apare același actor în rolul Țarului Ivan. Momente foarte bune creează în spectacol, pe muchia tragicomicului, Aurel Cioranu. Funcționarul corupt, victimă a unui sistem de relații viciate și mentalității retrograde, este viguroso portretizat; atît exuberanta sa intrare în scenă, cît și secvența dramatică din final confirmă talentul și profesionalismul acestui actor, din păcate

prea puțin distribuit în ultima vreme. În rolul inventatorului Timofeev, Ovidiu Schumacher a avut o evoluție savuroasă; exasperarea omului timid și pașnic, terORIZAT de purtările unor semeni neciopliți, a fost conturată subtil.

Dan Damian, Zoe Muscan, Gheorghe Oprina, Petre Lupu, Mihaela Gagiu, stăpîni pe personajele colorate ce populează variata lume a visului lui Timofeev, conferă autenticitate și expresivitate acestei montări, care n-a atins, în ansamblul său, nivelul creațiilor de vîrf cu care ne-a obișnuit acest teatru, dar care are reale virtuți și un mare succes de public.

Valeria DUCEA

**TEATRUL „ION VASILESCU“
DIN GIURGIU**

MULT ZGOMOT PENTRU NIMIC

de Shakespeare

În ciuda construcției impecabile, această comedie shakespeariană își păstrează și bogăția factologică și o largă varietate a mijloacelor comice, de la umorul situațiilor pînă la cuvîntul de spirit. Mai ales acesta din urmă este exploatat cu deosebite, prin tachineriile rafinate ironice ale Beatricei, îndreptate spre victima ei, nobilul Benedick, sau prin comicul involuntar al lui Dogberry, care amestecă nepotrivit expresii culte ale stăpînilor în limbajul său frust, rezultînd un jargon ridicol.

Nu este locul pentru o analiză a valorilor intrinsece ale piesei. Ce ni se pare interesant de semnalat este faptul că intriga și caracterele acestei piese se opresc în marginile dramaticului, eventual chiar ale tragicului. Observațiile shakespearologilor — că Hero are sufletește ceva din puritatea Julietei, că Leonato-tatăl seamănă, în patosul durerii sale, cu bătrînul Capulet — nu sînt lipsite de teme. Mai putem adăuga că Don John — fratele bastard al prințului Don Pedro — seamănă, în geniul întunecat al intrigii, cu Iago. Desigur, aici, din rațiuni de interes dramatic, personajul este păstrat în date psihologice sumare. Întorsătura către tragedie putea avea loc dacă intriga lui Don John ar fi izbutit. Așadar, aceleași fapte și caractere pot fi păstrate în lumina comediei sau împinse în întunecimile tragediei, după voința celui ce le inventează și le pune în relații necesare. Și, demiurgul a hotărît să le păstreze pentru zîmbire și „blîndă judecată“. Ironica Beatrice trăiește o intervertire a sentimentelor, nerecunoscîndu-și iubirea pentru Benedick și întîmpinîndu-l cu ascunsă rancioasă și afixat dispreț, ca o altă femeie îndărătnică. La rîndul său, Benedick

Data premierei : 15 decembrie 1983.

Regia : CORNEL POPA. Scenografia : RODICA ROIBAN. Traducerea : LEON LEVIȚCHI.

Distribuția : ȘTEFAN HAGIMĂ (Don Pedro) ; AURELIAN NAPU (Don John) ; MIRCEA DASCALIUC (Claudio) ; DORU ANA (Benedick) ; FLORIN CRĂCIUNESCU (Leonato) ; ADRIAN PETRACHE (Antonio) ; VASILE TOMA (Balthazar) ; GEO DOBRE (Borachio) ; MIRCEA STOIAN (Conrade) ; MIRCEA CREȚU (Dogberry) ; AUREL TUNSOIU (Verges) ; DUMITRU FEDOREAC (Călugarul Francis) ; DINU CEZAR (Un paracliser) ; CĂTĂLINA BĂRCĂ (Hero) ; GABRIELA VLAD, VIRGINIA ROGIN (Beatrice) ; IRINA BÎRLĂDEANU, VALENTINA LIVINTZ (Margaret) ; ROMULUS BĂRBULESCU (Străjer I) ; FLORIN MIRON (Străjer II) ; CRISTIAN AL. PETRESCU (Un cîntăreț).



Sus, Virginia Rogin, Cătălina Bârcă și Irina Birlădeanu. Jos, scenă de ansamblu



își afirmă cu orgoliu viril libertatea sa egotistă, refuzînd iubirea pentru femeie, sentiment considerat de el ca fiind nedemn de un bărbat. Cu siguranță, ei nu știu ce spun, și farsele care li se joacă arată tocmai aceasta. Dar dacă ei nu știu ce spun, pentru ce alții ar fi mai adevărați, mai autentici, mai ei înșiși? Hero, declarată moartă, de ce n-ar deveni o pierdere grea pentru Claudio, iar Leonato de ce n-ar deplînge cu mare glas și inspirat ca un poet pierderea fiicei sale, cînd eventualitatea morții ei ar fi putut deveni realitate? Dar a escamota realitatea, care sancționează și validează actele noastre, în vederea nesfîrșitei nedeterminări a posibilităților, înseamnă a opta pentru inautenticitate și parodie. Acești oameni sînt comici prin natura lor, ei depășind tragicul prin ipocrizia bogatei lor imaginații. Ei sînt în rînd cu disimulații, intervertiții, cabotinii și exagerații, credulii, mondenii și excentricii, naivii, extravaganzii, ilogicii și ineptii... listă care ar continua, categoria comicului de comportament acoperînd o realitate extrem de bogată, de vreme ce o mare parte a omenirii îi face clientelă. Toți acești oameni parodiază gravul, ei fac mult zgomot pentru nimic.

Nu am putea spune că în spectacolul Teatrului „Ion Vasilescu“ nu am surprins tonalitatea parodică în anumite scene și în unele interpretări actoricești. Așa, Leonato și Antonio (alias Florin Crăciunescu și Adrian Petrache) mînuiesc cu mîini tremurînde niște spade imense cînd vor să-și spele onoarea pătată. În ținuta gravă și lamentoul său, Florin Crăciunescu păstrează și o doză de conivență cu spectatorul, iar Adrian Petrache are un aer șolitic. În Benedick, Doru Ana are dese ieșiri la rampă agreabile. Jocul său e plin de vioiciune și pe alocuri capătă strălucire. El și Virginia Rogin în Beatrice sînt adevăratele coloane pe care se sprijină spectacolul. Actrița desfășoară un joc personal, viguros, mișcărilor îi sînt firești și plăcute, iar duhul replicii e augmentat printr-o rostire ea însăși duhlie. Fără accente notabile, dar corecte în limitele rolurilor, au fost interpretările lui Ștefan Hagimă (Don Pedro) și Mircea Dascaluic (Claudio). Menționabili, Geo Dobre (Borachio), Aurel Tunsoiu (Verges). Spectacolul descrește prin jocul lui Aurelian Napu, prea linear în Don John, sau al lui Dumitru Fedoreac (Călugărul Francis), fără culoare, cînd nu ne contrariază de-a dreptul prin interpretările fără sens sau fără vlagă ale Cătălinei Bărcă (Hero) sau Irinei Birlădeanu (Margaret). Se cuvine însă să remarcăm scenele dominate de verva și aplombul lui Mircea Crețu, care realizează un Dogberry plin de ifose, o caricatură cazonă. Momentele lui Dogberry sînt dintre cele mai împlinite ale

acestei montări, desfășurate în scenografia simplă și funcțională a Rodicăi Roiban (cadre ogivale de lemn, care pot sugera cînd fațada unui palat, cînd carcerile unei închisori).

Trebuie să conchidem că, în ciuda buneii intuiții pe care regizorul Cornel Popa a avut-o asupra piesei, el nu a fost ajutat pretutindeni de către actori. În ciuda eforturilor și realizărilor citorva, spectacolul de-abia dacă depășește limitele mediocrității. Totuși, să înțelegem că un Shakespeare rămîne un Shakespeare, o piatră de încercare a vocației omului de teatru și un fapt de înaltă cultură, și Teatrul „Vasilescu“, ca și alte teatre, nu-și poate crește potențialul valoric al trupei decît abordînd astfel de texte, ele însele de o înaltă ținută artistică.

Constantin RADU-MARIA

**TEATRUL „VICTOR ION POPA“
DIN BÎRLAD**

HANGIȚA

de Carlo Goldoni

Data premierei: 17 decembrie 1983.

Regia: MATEI VARODI. Scenografia: RODICA PORUMBEL. Traducerea: N. AL. TOSCANI.

Distribuția: ADI CARAULEANU (Cavalerul Di Ripafrotta); VIRGIL LEAHU (Marchizul Di Forlipopoli); ȘTEFAN TIVODARU (Contele D'Albafiorita); DANA TOMIȚĂ, PAULA RIPEANU (Mirandolina); VALY MIHALACHE, ELENA ȚULAN (Ortensia); PAULA RIPEANU, DANA TOMIȚĂ (Dejanira); MARCEL ANGHEL (Fabrizio).

Cine dorește să vadă un spectacol curat, lejer și vivace, cine dorește să ridă copilărește din orice și mai nimic și să aplaude fără subînțelesuri, cîi dezinvolt (așa cum se întîmplă de obicei la circ), să fie spectator al ultimei montări semuate de Matei Varodi.

Textul lui Goldoni, chiar dacă l-a făcut pe autor să afirme: „n-am făcut niciodată ceva mai natural, mai bine



Spațiul scenic, loc al coborîrilor, urcușurilor și traversărilor...

condus", azi trebuie privit cu detașare și chiar cu îngăduință. E o piesă fără pretenții, care n-a fost supărătoare nicicând și pentru nimeni și care nu a ambiționat, dincolo de ridiculizarea moderată (mai bine zis, prudentă) a „vițiilor oamenilor”, decît să ofere unei actrițe din Italia anilor 1753 ocazia unei reușite.

După vizionarea spectacolului birlădean, un malițios ar spune că **Hangița** este aproximativ partea a doua a **Moschetei** (spectacolul lui Varodi incununat de laurii Colocviului de regie ediția 1981); un optimist convins ar spune că, prin această recentă premieră, directorul de scenă încearcă îmbogățirea instrumentarului său artistic.

Aș înclina să cred că și virtuțile regizorale, și riscurile manierizării apărute la acest spectacol sînt pricinuite de piesa montată: acolo unde replica, tensiunea spirituală și acțiunea o permit, tentativa de psihologizare a relațiilor între interpreți izbuteste să se concretizeze. (Traectoria preferințelor repertoriale ale lui Varodi face deocamdată o buclă ocolitoare față de creația unor dramaturgi ca Cehov, Strindberg, Ibsen. Rămîne de aflat dacă trebuie să-i pretindem unui regizor

care dovedește inventivitate și predilecție pentru commedia dell'arte și descendențele literare ale acesteia să-și propună montări „à contre coeur”. Dar, la rîndul său, și cantonarea exclusiv în zonele pentru care manifestă predilecție e pîndită de pericole...)

Așadar, textul — comod și lejer — a pus prea puține semne de întrebare gîndirii regizorale și l-a obligat pe semnatarul montării să apeleze la truvaiuri scenice verificate la public, pentru a anima, pentru a ritma și colora banala (azi) poveste a hangiței care-și cunoaște — socialmente vorbind — lungul nasului, atunci cînd hotărăște să se mărite.

Distribuția a antrenat o bună parte dintre actorii de valoare ai trupei: Adi Caraleanu construiește un simpatic misogin infatuat; Virgil Leahu aduce pe scenă megalomania și prostia în ipostaza ei adorabilă; Ștefan Tivodaru m-a surprins prin ușurința și virtuozitatea cu care îl realizează pe nobilul bogat, galanton pînă la a fi risipitor și bonom pînă la autoironie, chiar și cînd iese înfrînt dintr-o cavalcadă sentimentală; Valy Mihalache izbuteste performanța de a întruchipa o ușuratică — de profesie

„aproape“ actriță — care dovedește un surprinzător bun-simț, convertit într-un fel de filosofie asupra propriei ei vieți (aceasta, în evidenta absență a unor replici, totul obținut prin modulațiile timbrului vocal și printr-o conduită caracteristică omului care se răzgîndește la puțin vreme după ce începe a face ceva sau a se purta cumva).

Sigur, toată atenția și simpatia ne sînt dirijate de text spre Mirandolina și Fabrizio — băiatul bun la toate din han. Dana Tomiță intruchipează, în personajul hanğiței, toate datele cerute de text; frumusețe, cinste, viclenie, diplomatie, capriciu femeiesc bine manevrat și generozitate care pretinde a fi din plin răsplătită. Interpreta satisface exigențele partiturii și reușește să estompeze, cu o grație discretă, convenționalul soluțiilor la care au obligat-o textul și regia, înscrîndu-și în palmarea o izbîndă actoricească. Marcel Anghel aduce în scenă un îndrăgostit înalt cît ușa, solid și stingaci în patetismul său sentimental, așa cum poate fi numai un adolescent care s-ar plimba cu trotineta. Îndrăgostitul așlat de avantajele prezumtive ale celorlalți candidați și infuriat de obligația — dealtfel, „profesională“ — de a fi discret, politic și îndatoritor, nu putea fi, în interpretarea lui Marcel Anghel, decît un gafeur naiv, un semi-clovn, caraghios

dar și înduioșător, care uimește publicul cu suita de gaguri dezlănțuite pornind de la cele mai simple situații cu puțință. Altminteri brav și bărbat plin de importanța prezenței sale — atunci cînd îi vine bine —, Fabrizio-Anghel e la fel de lesnicioasă victimă ca oricare foarte proaspăt viitor mire!

Montarea acestei piese a permis tinerei scenografe Rodica Porumbel să dea măsura talentului ei. Decorul conceput de ea este o structură etajată, care îngăduie personajelor o varietate de ample parcurhuri, atît pe verticală cît și pe orizontală. Spațiul scenei devine, astfel, un loc al coborîrilor, urcușurilor și traversărilor de tot felul, prilejuind gaguri de mișcare și de comportament.

Structura de pe scenă figurează nu numai clădirea hanului, ci și ierarhia valorilor morale: hanğița, în momentul supremului asalt dat de Cavalerul di Ripafratta, se refugiază în etajul-foișor, la maximă altitudine; toate cancanurile, birfele, pindele amoroase se petrec la parter, într-o mișurare perpetuă etc.

Spectacolul cu **Hanğița** are cel puțin meritul ca, atrînd publicul, este în același timp comedie de moravuri, de gaguri, comedie bulevardieră și act de cultură teatrală.

Paul Cornel CHITIC

PRIN TEATRELE DIN ȚARA

TEATRUL PENTRU COPII ȘI TINERET DIN IAȘI

O microstagiune revelatorie

O microstagiune a Teatrului pentru copii și tineret din Iași ne-a oferit, la sfîrșitul anului trecut, o binevenită ocazie de a discuta despre profilul, succesele și limitele acestui teatru, oarecum singular — prin multe dintre fațetele activității sale — în contextul mișcării noastre teatrale, chiar și al acelei părți a ei destinate publicului tînăr. Cu o istorie „vechie“ de 36 de ani, prezent în mod constant la festivalurile organizate de A.T.M. la Piatra Neamț sau Focșani sau la reuniunile marionetiștilor, apreciat și distins la edițiile succesive ale Festivalului na-

țional „Cîntarea României“, Teatrul pentru copii și tineret din Iași (director, Natalia Dănăilă) și-a cucerit, în timp, un renume și peste hotare, atît prin turnee efectuate pe meridiane și paralele îndepărtate (din Franța pînă în India), cît și prin participarea sa — viu elogiată — la festivaluri internaționale ale spectacolelor pentru copii, la Charleville-Mézières (Franța) sau la Mistelbach (Austria). Nu am arătat întîmplător succesele obținute în străinătate: ele au evidențiat o trăsătură specifică acestui teatru. Nu atît laudele primite (meritate, dealtfel) m-au interesat — laude a recoltat aproape fiecare trupă românească de teatru în turneu —, cît faptul că, în toate publicațiile pe care le-am cercetat, de cele mai diferite preocupări și tendințe, aprecierile conțineau un punct comun: capacitatea trupei ieșene de a trece imediat rampa, de a comunica — în aparență fără dificultăți — cu spectatorii, copii sau adulți, surmontînd barierele de limbaj, tradiție, mediu etno-socio-cultural.



„Mary Poppins“
— un spectacol
de fantezie
și bun-gust...

Aici, în această pulverizare a ecranului invizibil dintre scenă și sală, în contactul stabilit atât de prompt, de cele mai multe ori, între actori și spectatori (cam facil citeodată, vor spune unii), rezidă unul dintre atuurile pe care își întemeiază originalitatea Teatrul pentru copii și tineret din Iași. Poți să fii sau nu de acord cu o anume opțiune repertorială, poți să fii sau nu câștigat de o modalitate de spectacol, dar nu se poate să nu recunoști teatrului meritul de a fi știut să-și câștige și să-și cultive publicul, să facă din el un invidiabil partener de joc.

Spectacolele văzute în microstagiunea ieșeană, situate pe trepte valorice diferite, justifică aceste aserțiuni. Doar trei dintre ele — *Comedie cu războinici* de Ion Hurlui (regia, Constantin Brehnescu ; scenografia, George Doroșenco), *Mary Poppins*, comedie muzicală de Silvia Kerim, versiune liberă după Pamela Travers (regia, Natalia Dănăilă ; scenografia, Marfa Axente ; muzica, Cristian Misievici) și *Cu Cenușăreasa... la bal*, adaptare după Frații Grimm de Constantin Brehnescu (regia, Constantin Brehnescu ; scenografia, Marfa Axente) — sînt premiere recente. Altele — *Albă ca zăpada*, adaptare după Frații Grimm de Ion Agachi (regia, Constantin Brehnescu ; scenografia, Hristofenia Cazacu) sau *Elefântelul curios* de Nina Cassian (regia și scenografia, Constantin Brehnescu ; muzica, Sabin Pautza) — sînt succese ale unor stagioni trecute, revelatoare însă prin proșpețimea pe care și-o mențin, prin succesul constant în rîndul spectatorilor. O altă premieră originală, aflată în repertoriul curent, *Cine-i oare Făt-Frumos ?* de Iuliu Rațiu (regia și scenografia, Constantin Brehnescu), prezentată, nu cu mult timp în urmă, în

cadrul primei ediții a Festivalului de la Focșani (text și spectacol cărora eu, unul, nu le acord o importanță excesivă, dar care au întrunit aprecierile unor colegi ai mei), a fost răsplătită cu două premii I în ediția 1982—1983 a Festivalului național „Cîntarea României“.

În ceea ce privește stilul acestor spectacole, o trăsătură comună este coexistența în scenă a actorului-interpret cu păpușa, aceasta din urmă, fie de dimensiuni tradiționale, fie supradimensionată (cel mai adesea). Se știe, această coexistență actor-păpușă este astăzi „mărul discordiei“ în lumea marionetiștilor de pretutindeni. „Puriștii“ și „integriștii“ (cum să-i numesc altfel ?) se ceartă virtuos, acuzîndu-se reciproc de denaturări și de lipsă de imaginație. Bineînțeles că nici o tabără nu are dreptate, în absolutismul ei, că nu formula asigură spectacolului viabilitatea artistică, ci măsura în care această formulă devine coerentă, funcțională, parte integrantă a unei idei creatoare. La Iași, simbioza dintre actor și păpușă și — mai mult decît atât — dintre procedeele „clasice“, muzică, dans, pantomimă și (nu în ultimul rînd) „păpușărie“ se practică de mulți ani, a devenit chiar un fel de „credo“ artistic al colectivului, și are drept consecință — de la o stagiune la alta — rezultate tot mai notabile. Și dacă la începuturi, poate, elementul hibrid era mai des și mai ușor reperabil, pe parcurs au câștigat în pondere spectacolele în care simbioza se vădește organică, firească, necesară.

Revenind la premierele văzute recent, voi nota — în fugă numai — cîteva impresii. *Comedie cu războinici* mi s-a părut a fi un text prea compozit, prea destrămat între nenumărate sugestii și direc-

**Cristina Anca Ciubotariu
cântă și dansează
în „Mary Poppins“**



ții pentru a avea unitate și valoare dramatică reală. Pornind de la o parafrază după *Broaștele* lui Aristofan, el inserează — în interpretare liberă — mituri celebre (Sisif, de pildă) și anecdote născocite ad-hoc, într-un simplism al relațiilor care amintește de culegerile de „Reader's digest”. Montarea nu depășește anvergura textului, actorii „copilărindu-se” în scenă cam jenați, rareori și cu haz. *Cu Cenușă-reasa... la bal*, spectacol conceput inițial pentru o scenă „en rond”, este o încercare de antrenare cât mai completă a spectatorilor în jocul celor din scenă (de aici, amploarea deosebită pe care o au scenele de bal). Încercarea este reușită parțial, căci spectacolul se joacă deocamdată pe o scenă clasică, dar intenția rămâne valabilă, iar câteva dintre realizările actricești, ca și nota generală de parodie ușoară, de amuzament spumos, sînt de reținut.

În sfîrșit, *Mary Poppins*: este spectacolul care exprimă cel mai bine, în acest moment, posibilitățile reale ale trupei, valabilitatea principiului simbiotic pe care îl discutăm mai înainte, și genul de opțiune repertorială care, între aceste coordonate obiective, are cele mai multe șanse de reușită. (Aș adăuga, din aceleași considerente, și *Elefântelul curios*, mai vechi.) Este un spectacol debordant de fantezie și bun-gust, respirînd o vitalitate și o bună-dispoziție neîntrerupte, cu soluții scenice ingenioase, pline de umor, cu o tentă de lirism schițată în filigran. Se cîntă și se dansează în *Mary Poppins*, decorul și costumele au un rol foarte important în mizanscenă, joacă și ele, actorii se dovedesc o echipă perfect armonizată, păpușile sînt la înălțimea partenerilor... vii. întreaga montare este o delectare. Cîteva momente sînt de-a dreptul antologice (cel al „vacii care și-a pierdut steaua”, ca să mă limitez la un singur

exemplu). Voi cita, cu îndreptățire, întreaga distribuție, în frunte cu interpreta rolului titular, Cristina Anca Ciubotariu (un veritabil „pivot” al mai tuturor reprezentațiilor teatrului): Simona Agachi, Tomița Hogeș, Mircea Sava, Nina Dimitriu, Liviu Smântănică, Constantin Amuntenței, Doina Iaranczewicz, Emilia Păjinaru, Gabriela Dobrescu. Dealtfel, puțini actori marcanți, văzuți în spectacolele microstagionii, au rămas în afara acestei distribuții — poate Ion Agachi, Nicolae Brehnescu, Ortansa Stănescu, Constantin Ciofu. Celor citați pînă aici li se cuvine neapărat adăugat și cel care semnează de obicei sculptura scenică — un fel de „fac-totum” al teatrului — Virgil Străistaru.

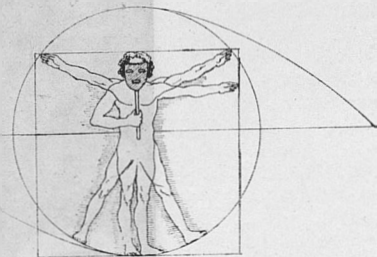
Credința mea este că Teatrul pentru copii și tineret din Iași și-a găsit o formulă proprie de existență, în aria spectacolului românesc. O formulă care produce și decepții, dar și succese care o validează. În curînd, va fi terminată construcția unei noi clădiri a teatrului (aflată într-un stadiu avansat), care va constitui — este de așteptat și normal — un nou motiv de ambiție pentru acest harnic și prea modest colectiv. O trupă care a realizat *Mary Poppins* și *Elefântelul curios* este capabilă oricînd de noi izbînzii.

Vizitînd șantierul noii clădiri a teatrului, mă gîndeam că, în perspectiva Anului Internațional al Tineretului, această sală modernă, perfect utilată, ar putea prilejui manifestări teatrale semnificative la care, alături de teatrul-gazdă, ar fi binevenită participarea Teatrului „Ion Creangă”, a Teatrului „Tăndărică”, a Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, a tuturor forțelor tinere — regizori, actori, scenografi — din teatrele țării.

Dinu KIVU

În prim-plan:

ACTORUL



Ovidiu

Iuliu

Moldovan:

„...O profesie
întie sublim
și ridicol“

Cu o politețe rece, elegantă, Ovidiu Iuliu Moldovan a acceptat invitația revistei noastre de a discuta despre cei 20 de ani ai carierei sale actricești.

— În urmă cu cităva vreme, la întrebarea „Ce reprezintă pentru dumneavoastră teatrul“, mi-ați dat un răspuns frumos și trist: „Un ideal pe care simt că-l pierd“... Ce v-a determinat să alegeți teatrul?

— Cred că un amestec de curiozitate și atracție a spectaculosului. La vârsta adolescenței, a preadolescenței, nu poate fi intuită natura acestei profesii, esența ei gravă și profundă, de meditație tulburătoare... Teoretizarea opțiunii prin prisma experienței de acum nu ar fi reală, ar mistifica adevărul. Eu n-aș mai alege niciodată teatrul... Aș lăsa prin testament și „copiilor copiilor mei“ să nu

o facă !... Nesesizind spectrul dramatic sub care se plasează această meserie, am fost și eu — ca majoritatea tinerilor — atras de fațadă. Și acest lucru a fost determinant. Bineînțeles, alegerea s-a făcut pe fondul unui histrionism în germene existent în fiecare dintre noi și care, dezvoltat și cultivat, poate să fie confirmat ca talent și să conducă la rezultate artistice; refulat, histrionismul are alte efecte, neadiacente profesiei.

— **Și totuși, cu ce convingeri ați pornit la drum ?**

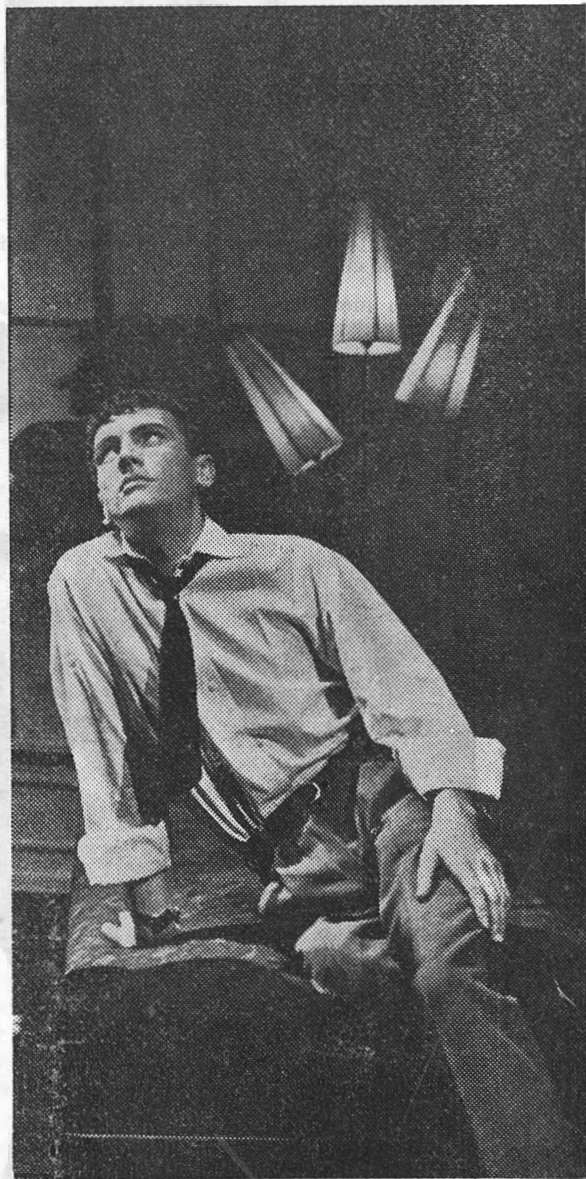
— Întimplarea a făcut să am o formație riguroasă, ordonată, o educație de tip ardelenesc în sens academic, cu ce implică ea bun și rău. Aveam obișnuința de a lua totul foarte în serios de la început, astfel mi-am tratat și această hotărâre. Luoru care m-a determinat ca încă din Institut să privesc cu mare circumspecție locul pe care aveam să-l ocup în viață și în profesie... Mi-a fost profesor de clasă maestrul A. Pop Marțian, care ne-a impus nu numai o concepție artistică, ci și principii etice. El a încercat și a reușit să ne facă să înțelegem că actoria poate fi sublimă, dar lesne poate deveni și ridicolă. Odată angajați pe calea acestei profesii, datoria noastră este să o innobilăm și să ne innobilăm prin ea. Cu mare bucurie îmi amintesc de anii de studii când am învățat la școala unor mari profesori, mari personalități ale teatrului românesc, personalități artistice dar și umane, cu un univers intelectual demn de stimă: Beate Fredanov, Ion Șahighian, Jules Cazaban. Am căutat să întâlnesc și alți mari actori: Emil Botta, Marietta Sadova. Au fost întâlniri care consider că au influențat atitudinea mea față de această meserie. O șansă pentru formarea mea. Una dintre puținele. N-am fost și nu sînt un norocos sau un răsfățat. Pentru mine a fost și este în continuare foarte greu, foarte chinuit drumul în această profesie. Am trudit și trudesec mult mai mult decît cei cu care am plecat de la potou. E un destin al fiecăruia... Eu mi-am biciuit soarta, cravașînd pînă la desperare...

— **Intr-un timp record, la Naționalul timișorean v-ați făcut remarcat jucînd un repertoriu foarte variat: Robert Sherwood (Pădurea împietrită), Maxwell Anderson (Pogoară iarna), Murray Schisgal (Dactilografii), Mihail Sebastian (Insula), Ecaterina Oproiu (Nu sînt Turmul Eiffel), Friedrich Dürrenmatt (Romulus cel Mare), Bernard Shaw (Maior Barbara), Paul Everac (Simple coincidențe), Yves Jamiaque (Punctul O).**

— După absolvire, am încercat mereu să mă aflu într-un climat inedit de creație, într-o atmosferă de profesionalism,

în accepția nobilă a noțiunii. Țin minte cîte eforturi au trebuit ca să mă întîlnesc cu Aureliu Manea pentru spectacolul **Anotimpurile** de Arnold Wesker, care, chiar dacă nu a fost o montare perfectă, a reprezentat o izbîndă a respectivei etape teatrale. Tot la Timișoara am avut prilejul să lucrez cu Marietta Sadova, un om de o cultură și un rafinament artistic ieșite din comun, unul dintre cei mai mari pedagogi de teatru ai noștri, lîngă

La începutul carierei, pe scena timișoreană: în „Simple coincidențe“ de Paul Everac



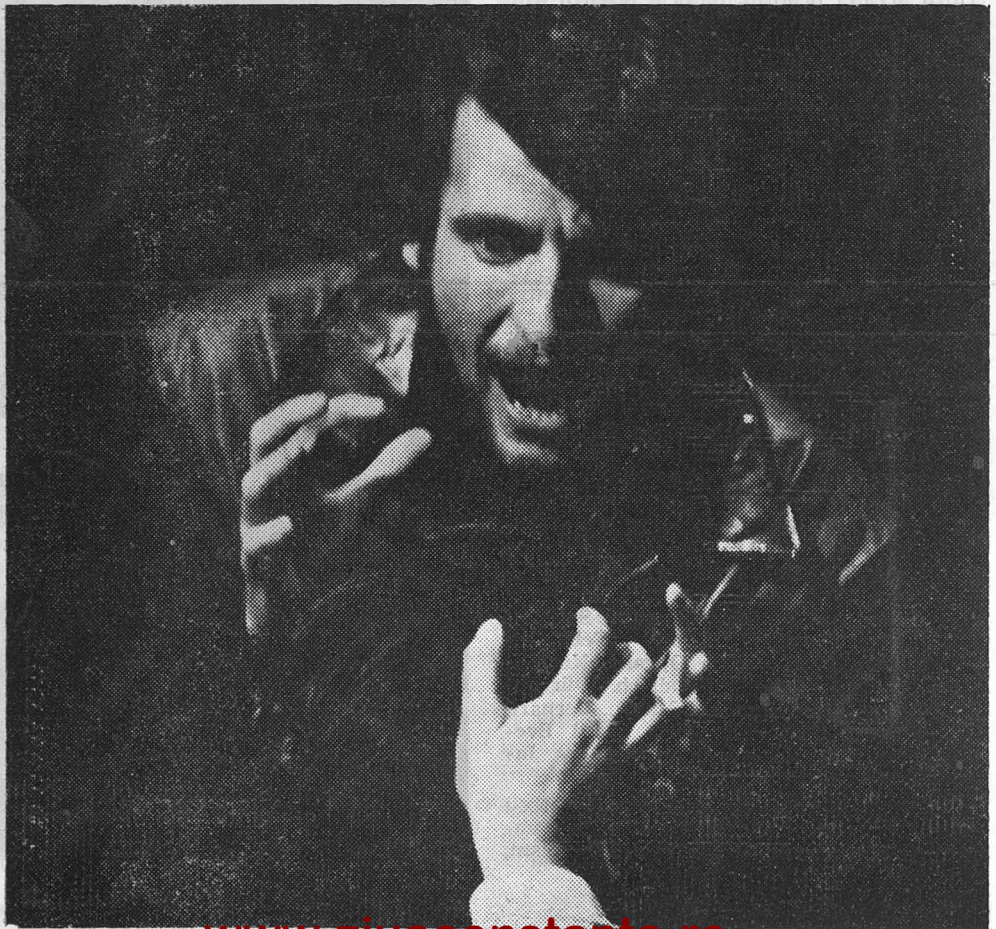


O modernă ipostază a unui personaj shakespearian : Oswald din „Regele Lear“



Ultimul dintre zecile de portrete cinematografice : haiducul Pantelimon

Intr-un moment de mare tensiune in spectacolul „Anotimpurile“ de Wesker





Performanță excepțională, într-un rol excepțional : Caligula

care aveam sentimentul că îmi continui instruirea. Pentru că Institutul nu-ți oferă posibilitatea să dobândești un bagaj intelectual complex. De atunci am deprins un lucru știut, dar de care se ține prea puțin seamă : talentul, dacă nu este întreținut și cultivat, se sclerozează.

— În 1970, debutați spectaculos pe prima scenă a țării, la Teatrul Național din București, într-un spectacol foarte controversat — și erați apreciați de către critică pentru modul exemplar în care susțineți viziunea modernă propusă.

— Venirea mea în capitală a coincis cu o perioadă de emulație deosebită, o perioadă de aur a spectacolului românesc. Nu aveam prea mult timp liber și seara nu știam la ce spectacol să merg, alergam de la un teatru la altul. Cineva a spus atunci că teatrul mondial și-ar fi mutat capitala la București. Așa era !... Firește că și noi eram mai tineri... Experiența integrării în Naționalul bucureștean a însemnat pentru mine o nouă serie de întâlniri cu personalități regizorale marcante. După rolul shakespearean de care aminteai, Oswald din **Regele Lear**, am început să lucrez la **Furtuna** (un spectacol care nu a ieșit) și la **Trei gemeni venețieni**. Mai târziu, Culei m-a solicitat la „Bulandra” pentru Antonio din montarea sa cu **Furtuna**. Horea Popescu m-a distribuit în Tyrrel din **Richard III**, în Lameth din **Danton**, în Tomas din **Generoasa fundație**, în Caligula... Cu Sanda Manu am conclucrat la succesul unei piese originale, **Valiza cu fluturi** de Naghiu, o reușită importantă care mi-a deschis perspective de distribuire și într-o altă familie de personaje.

— Dar premierele, pentru dumneavoastră, s-au succedat la intervale mari. De ce ?

— N-am jucat mult, chiar foarte puțin. Poate și pentru că nu am acceptat onice... Între timp am bătut și la porțile cinematografului și, cu desperare, parcă, am lucrat într-un ritm cam exagerat : în 12 ani 40 de roluri. A trebuit în acești ani să-mi drămuiesc eforturile între scenă și platourile de filmare. Rezultatele au fost și ele pe din două. Activitatea mea teatrală s-a resimțit. Desigur, satisfacțiile unui actor în teatru sînt mult mai mari, mai ales cînd reușește să se implice într-un spectacol care să însemne ceva în cîmpul artistic. Dar posibilitatea noastră, a actorilor, de a ne determina evoluția profesională e limitată. De fapt, e o dureroasă neputință, și noi nu facem decît să ne mulăm pe aripa hazardului.



Tablou de atmosferă din „Pădurea impietrită“ de R. Sherwood : la masă, învăluit în fum, Allan Squier

Lucrind la „Furtuna“ de Shakespeare, sub bagheta lui Ciulei

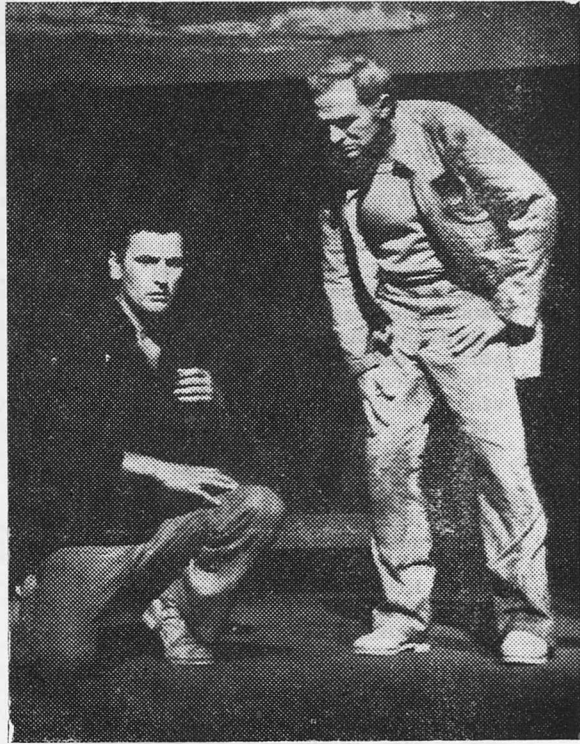


— Pe ecran ați intruchipat indeosebi două tipuri de personaje aflate la extreme: insul malefic și eroul justițiar, de la respingătorul personaj călinescian Gavrilcea la legendarul haiduc Pantelimon. Jocul în fața aparatului de filmat cum îl apreciați?

— În film am pornit împreună cu o generație de regizori — Pița, Veroiu — care a modificat destinul cinematografului românesc. De aici, consecvența și fidelitatea colaborării mele cu cinematografia. În măsura în care îți propui să lucrezi serios, filmul poate deveni un act de elevată creație, uneori cu rezultate imprevizibile. Experiența ca atare a fost și este extrem de utilă pentru că te obligă în mai mare măsură la interiorizare, impunându-ți o selecție și o rafinare a mișcărilor de exoerzie, desore care se vorbește foarte mult în așa-zisul teatru modern. Dar cum sunea Andrei Șerban, copilul răsfățat al avangardei, ceea ce crezi că învezi s-a mai făcut cu 2000 de ani în urmă. Grotowski — de exemplu — poate părea astăzi desuet, deși a fost deja asimilat în mod firesc, mai ales că exoerziile sale proveneau în fond tot dintr-o formulă de teatru clasic, de factură expresionistă. Dincolo de forme cred că există un singur lucru valabil: adevărul.

— Pentru un actor cerebral, actul histrionic implică o reflecție filozofică proporțională cu subtilitatea rolului. Ați avut ocazia să faceți dovada acestui lucru la Caligula, atît în scenă, printr-o performanță actoricească dînd măsura reală a talentului dumneavoastră, dar și în scris, prin acel mi-croeseu despre fascinantul personaj al lui Camus...

— Fiecare rol are o biografie aparte, mai simplă sau mai complicată. Depinde foarte mult de regizorul cu care lucrezi. La noi a existat totdeauna o școală de teatru excelentă. Am avut și avem actori de clasă mondială. Hotărîtoare rămîne însă întîlnirea cu regizorul, cu marile regizori. Un fenomen novator, un curent important, un climat propice creației nu se iscă decît în jurul și sub aura unei personalități autentice care să instituie un adevărat centru de gravitație. Acest animator (ideal) trebuie să fie în mod real și obiectiv o mare personalitate spirituală, culturală dar și umană, cu mult tact, delicatețe, gingășie... Așa cum era Nichita, Nichita Stănescu. Nu știu cum arată geniul, dar el îți dădea senzația că însuflețește însăși ideea de



Făcînd credibil „subtilul balans între real și fantasmă, între speranță și neputință“... Alături de Gheorghe Cozorici în „Generoasa fundație“ de A. Buero Vallejo

geniu. Cu aerul său nepămîntean, hieratic, de icoană bizantină, transfigurat de noblețe și generozitate, inspira, impunea o atmosferă de liniște, marea liniște a creației: „...de la creat la in-creat și invers...“. Acest har îl ai sau nu. Regizorii-animatori cu care am avut norocul să lucrez reușeau să instaureze un climat de prietenie, de stimă, de ocrotire, de tandrețe reciprocă — condiții esențiale atunci cînd tinzi să atingi sacralitatea misterului teatral. A inhiba un actor, chiar un actor cu mare experiență, este foarte lesnicios. Și nu mă refer la structuri izolate, la sensibilități exagerate. Un singur cuvînt poate răni și îndurera enorm, poate duce la infirmități de durată. Pentru a-ți expune sufletul, fără nici un fel de stinghereală, trebuie să ai o stare de totală relaxare psihică, pentru ca prin concentrare să ajungi la catharsis.

— O întrebare la care de fapt ați și răspuns: în ce măsură poate un actor să-și determine cariera?

— Am visat să joc Richard II, am visat să joc Hamlet. Sint roluri care reclamă o experiență de viață și profesională absolut necesară, dar și baremul biologic este foarte ferm și nu poate fi forțat. O anumită categorie de roluri trebuie jucate la o anumită vîrstă și nu mai tîrziu. La un moment dat mă hotărîsem să plec în altă parte, la Iași, Timișoara sau Cluj, ca să încerc să-mi materializez aspirațiile. Dar nu am întîlnit un regizor bîntuit de același gînd.. Tenacitatea dusă pînă la obstinație îți consumă însă atîta energie încît te întrebi dacă merită să-ți cheltuiești efortul în afara cadrului profesional propriu-zis. Soluția care se desprinde e resemnarea și foarte curînd neputința biologică necruțătoare de care vorbeam.

— **Încă un Hamlet în peisajul teatrului românesc ar fi formidabil! Și Naționalul are astăzi resursele necesare unei astfel de ambițioase tentative!... Dar poezia? Recitalurile la care participați frecvent sau, la televiziune, acel minunat moment eminescian... Sint prilejuri în care izbutiți ca doar prin rostire să provocați emoția. Vă ajută timbrul inconfundabil, excelenta cultură a glasului și mai ales inteligența în relevarea sensurilor...**

— Sint un mare iubitor de poezie. Am și prieteni deosebiți, care mi-au ascuțit interesul pentru poezie. Însă formula spectacolului de poezie continuă să fie o manifestare fără ecou, și din păcate nu i se acordă cinstirea cuvenită. Rămîne o manifestare sporadică, neinclusă printre evenimentele culturale.

— **Experimentele — se pare — v-au pasionat totdeauna. Cum ați primit inițiativa Teatrului Național de a prezenta în spectacole-lectură capodopere ale dramaturgiei românești și universale ?**

— Cu oarecare neîncredere la început, acțiunea plasîndu-se undeva între finit și nefinit. Concepția regizoarei Anca Ovañez-Doroșenco pentru spectacolul inaugural cu **Despot-Vodă** s-a dovedit a fi foarte eficientă. Textul lui Alecsandri, curățat de desuetudine oferă situații de o reală teatralitate, iar motivul — cu rezonanțe renescentiste — al luptei pentru putere capătă noi valențe. Traectoria personajului protagonist m-a interesat, și l-am interpretat cu plăcere. Se încearcă prin aceste spectacole-lectură să se reia o veche tradiție a Naționalului de pe vremea cînd, avîndu-l conferențiar pe Ion Marin Sadoveanu, se programau matinee teatrale, în scopul bine precizat de a forma și educa publicul. Și criticilor de teatru le revine o sarcină pedagogică, importantă atît pentru spectatori, cît și pentru creatori. Calitatea adevărată a unui moment teatral este indicată și de starea criticii de specialitate. Nu trebuie lăsată oricui are coarde și un relativ apetit cultural posibilitatea de a da verdicte cu mai multă sau mai puțină competență pentru valorile constituite sau personalitățile în formare. Risipa de elogii, ignorarea elementarelor criterii de obiectivitate, ca și rezervele neargumentate, nu fac decît să demonetizeze aprecierile. să submineze funcția, menirea cronicii în genere. Neimplicarea în fenomenul de creație este lucrul cel mai grav. Criticul ar trebui să asiste la repetiții, să discute cu actorii, să poată judeca apoi în deplină cunoștință de cauză...

Am stat de vorbă într-una din sălile de repetiție ale Teatrului Național, o încăpere neutră în care lumina pătrunde direct, cu brutalitate. Discuția a decurs sub semnul lucidității caracteristice lui Ovidiu Iuliu Moldovan, actorul care poate atinge aproape simultan culmile candorii și tenebrele abisului. Un suris condescendent a pus punct convorbirii noastre.

Irina COROIU



O NOAPTE FURTUNOASĂ

de I. L.

Caragiale

O noapte furtunoasă a cunoscut diverse interpretări în diverse registre ale comicului. Am avut, astfel, un Caragiale burlesc și enorm, un Caragiale satiric, un Caragiale cinic și grotesc, un Caragiale atroce. Iată acum un Caragiale sentimental, datorat montării regizoarei Sorana Coroamă-Stanca, un Caragiale care validează succesiunea lui Al. I. Bassarabescu și pe care mulți dintre noi i-am uitat în așa măsură încât acum, văzându-i la TV masca binevoitoare, nu i-am recunoscut-o și de aceea i-am și refuzat-o uneori, cu violență.

În fond, prin demersul său regizoral, Sorana Coroamă-Stanca n-a făcut decât să ne arate o lume a mahalalei bucușene necaricaturizată cu tot dinadinsul, o lume cu care marele scriitor pare să se fi împăcat, ironia sa topindu-se într-un umor conciliant și superior. O lume a tinereții sale, pe care n-o vedea „monstruos” și de care se despărțea rîzînd, o lume care, trebuie să recunoaștem, prezintă mai degrabă tare psihologice decît morale. Căci Jupîn Dumitrache, acest cavalier al onoarei familiei secundat de ipistatul Ipingscu, ca de un alt Sancho Panza de mahala — amic susținător („a-prob pozitiv”, „rezon”) și interpret „...pătrunzător” al jargonului publicistic al jurnalelor politice —, este de o mare pudicitate. Nu îndrăznește să-și mustre conșcărta, pentru delict de adulter, ca să nu-i creeze vreun sentiment de culpă. În fapt, îi transferă Vetei propriul său sentiment de pudoare: „Știi (se înecă de emoție) mă stăpînesc, adică-i vorbesc cu perdea, nu voi să-i isplac lucru formal ca să n-o rușinez”.

„...Rezon!” consimte Ipingscu, ca de altfel totți cei ce aderă la valorile eticii familiei, cărora chereștiigiul li se face purtător. Și Chiriac consimte formal la onoarea de familist a Jupînului, îmbrățișîndu-i soția. Dar tot atât de adevărat e că viața pasională își elaborează normele și drepturile ei, și Veta cu Chiriac „com-pătînesc” ca doi copii, sub ocrotitorul presbitism al soțului și stăpînului, ce-și pîndește dușmanii dincolo de cercul familiei și prietenilor.

În scenariul Soranei Coroamă-Stanca mahalaua bucușeană e surprinsă în pitorescul său ușor funambulesc. Un sentiment de romanță veche învăluie unele tablouri, rezolvate în bun gust realist, cu o notă de finețe în momentele de alcov sau chiar în secvența mută de la început, cînd, la Union, Zița schimbă ochiade cu Rică, spre indignarea Jupînului Dumitrache, în timp ce o voce baritonă scaldă grădina în dulci efluvii sonore. Scenele au ceva din atmosfera sfîrșitului de secol: dantele, volane, ușurătate și lincezeală. În consens cu concepția regizorală, scenograful Dragoș Georgescu a imaginat o mahala cu case scunde și streșini largi, curți bogate în vegetație, așa cum vor fi fost, doar casa lui Jupîn Dumitrache e mai înaltă, are etaj și geanlic. Mahalaua o descoperim însoțind pe aventurosul Rică Venturiano, ce cată miop pe sub felinare numărul șase pe ziduri și porți. Ceva din nostalgia subtilă a periferiei din filmele lui Tati este inoculat și acestei mahalale a lui Dragoș Georgescu.

În curtea casei, în liniștea serii de vază, Jupîn Dumitrache și ipistatul Nae Ipingscu, sob zgomotos ciorbe și beau bere în așteptarea orei cînd vor purcede să facă rondul. Nimic nu pare să tulbure liniștita noapte și pacea din sufletele celor doi prieteni ce-și citesc gazeta preferată la cafele și trabucae. Jupîn Dumitrache, în interpretarea lui Octavian Cotescu, așteapla cu gurmandă voluptate traducerea neologismelor în neoașisme, ca pe niște buni dumești, deschizînd larg gura pentru plăcută deglutiție și încrețîndu-și fruntea într-un efort steril de a pricepe unde bate publicistul. Și Ipistatul, alias Mițică Popescu, îi traduce cu gravitate, încîntat el însuși cît de adînc pricepătoare îi este ignoranța: „a mîncă... a mîncă de la datoriile ce ne impun solemnamente... solemnă minte!... pactul nostru...” etc. „Ba nu-i adînc de loc. Nu pricepi? Vezi cum vine vorba, să nu mîncînce nimeni din sudoarea bunăoară a unuia ca mine și ca dumneata, care sîntem din popor, adică să șazi numai poporul la mîsă, că el e stăpîn”. Rînjețul multumirii de sine al lui Mițică Popescu, încîntarea timpă a lui Octavian Cotescu, ochii holbați ai membrului și învățacelui pe minunea descifrării sensurilor lingvistice dau scenei o aură de bufonerie enormă.

În casă, Veta (interpretă, Valeria Seciu) suferă parcă de lingoare. Ochii mari, adînci se rotece încețoșați. Vocea îi este slabă, vestedă, lîncedă. Pe Zița și pe Spiridon îi ascultă pe jumătate absentă, nerăbdătoare să se întoarcă în suferința ei. Dar, iată, apare Chiriac (interpret, Dan Condurache), lustruind cu sete niște pantofi. Veta apucă iute un ghem și începe să-i înfășoare sfoara. Replicile scur-

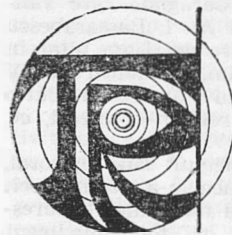
te, tensionate taie cîrtecul în ritm abraş al storii înfăşurate cu repeziciune, al periei frecate cu putere de piele. Umorul scenei capătă inflexiuni poematice, pînă cînd bărbatul aruncă pantoful şi peria pentru a apuca şpanga. Dar vai, e atîrnată mult prea sus, sub tavan, trebuie să apuce un scaun. Lupta dintre îndrăgostiţii este în a-şi disputa nu şpanga, ci scaunul... Umorul poematic se risipeşte într-un haz simpatic.

Am întîrziat asupra acestor două scene nu numai pentru că sînt cele mai bune ale spectacolului, avînd valoare antologică în spectacologia *Noapţii furtunoase*, dar ele sînt semnificative în ce priveşte tonalitatea globală pe care ne-o promitea interpretarea regizorală şi actorească, şi faţă de acestea ne vom situa în analiza celorlalte interpretări. Aşa, Tora Vasilescu în Ziţa are drăgălăşenii şi hachiţe de copil teribil al familiei. Imaginaţia ei e aprinsă, de bovarică, după modelul romanelor-foileton. Ea afirmă că Ghiţă Ţircădău ar fi încercat să o injunghie „cu şicul de la baston”. În realitate, acesta plînge neputincios şi obidit (interpret, Doru Ana). E senzuală, dar nu gurmandă, ca Jupin Dumitrache. Ea doar degustă dulcele cuvinte din bileţelul de amor al lui Rică Venturiano, cu infinite drăgălăşenii şi graţii, lingîndu-şi buzele ca după acadele, şi neluînd în seamă pe Spiridon, care-i aspiră parfumul genuin al trupului într-o stare de beatitudine. E locul să amintim că Stelian Nistor, interpretul lui Spiridon, şarjează faţă de registrul spectacolului. Gestul mult repetat al cererii bacşişului devine supărător, ca orice exces. Poate s-a vrut să ni se spună că Spiridon, „băiat de procopseală”, nu este chiar o inocentă victimă a jupinului, dar prea e afişată intenţia polemică. Tinărul actor (student la I.A.T.C.) trebuia să desfăşoare o gamă mai variată de mijloace expresive pentru ca jocul său să depăşească mecanismul clovnesc.

Tot în registrul clovnesc, dar mai nuanţat pînă la a ne insinua o latură psihologică interesantă, este şi jocul lui Horaţiu Mălăele în Rică Venturiano. Rică al lui Horaţiu Mălăele are o disponibilitate ieşită din comun; el poate să-şi depăsească frica, groaza, în fine, orice moment critic, prin retorică. Istovit, incolţit, în clipa de răgaz din camera lui Spiridon el se ridică pe aripa discursului, rostind solemn: „...totul rămîne într-un silenţiu lugubru, numai din depărtare se aude orologiul de la Stabiliment bătînd unsprezece şi douăzeci... oră fatală pentru mine!”. Aceste două interpretări ies din registrul comic realist pe care ni-l promitea spectacolul, ele introducînd caricaturalul şi şarja. Ele grevează asupra unităţii interne a creaţiei regizorale, a cărei noutate şi valoare stă tocmai în scenele

unde comedia e realist abordată, lăsînd comicul să emane inefabil din implicarea psihică a personajelor. Şi încă o greşală, sau mai degrabă eroare, de astă dată de scenariu, care ar consta în ignorarea categoriei comiculii de caracter, categorii determinativă prin faptul că cere o siguranţă ieşire din piesă, tocmai prin augmentarea laturii comice a caracterului principal, ridicînd un ultim detaliu la esenţă. E vorba de detaliul cu cravata lui Chiriac. Credulitatea jupinului Dumitrache atinge enormul. Nu se mai poate continua. Aşadar, scena nunţii lui Rică cu Ziţa şi discursul său (desprins din *Titircă*, *Sotirescu et C-nia*) ies de la sine din cadru, corp străin respins de organicismul piesei, care îşi este sieşi de-ajuns.

Constantin RADU-MARIA



**Anonimii
care
făuresc
istoria**

● Dedicată Marii Uniri din 1918, *La o piatră de hotar* de I. D. Sirbu face parte dintre acele piese ce aparţin, deopotrivă, teatrului istoric şi teatrului psihologic. Personajele nu se aleg dintre eroii cunoscuţi, cu numele inscrite pentru totdeauna în manualele şcolare, ci dintre nenumăraţii anonimi cărora memoria urmaşilor le-a reţinut faptele şi nu identitatea: acţiunea reconstituie momentele strategic importante ale unui eveniment istoric, ale unei bătălii, ci mişcarea gîndurilor şi a sentimentelor, edificarea unei conştiinţe, ce a făcut posibilă înfăptuirea evenimentului, ce a dat oamenilor forţa în bătălie. Locul acţiunii e o piatră de hotar, oricare dintre multele asemenea pietre, personajele sînt oameni care şi-au legat destinul de înfăptuirea unei inalte năzuinţe, oricare dintre cei, nenumăraţi, cărora le datorăm împlinirea trupului ţării.

Convingătoare, emoţionantă, montarea radiofonică semnată de Cristian Munteanu a adoptat o linie sobră, refuzînd grandilovenţa, declarativismul; sentimentele dobîndesc astfel trăinicie şi adevăr, opţiunile au gravitate, gesturile îşi află semnificaţii adînci, esenţiale. Montarea a beneficiat, de asemenea, de contribuţii actoriceşti de certă ţinută profesională: George Constantin, Dorina Lazăr, Alexan-

dra Repan, Dan Condurache, Monica Ghiuță, Jeanine Stavarache, Daniel Tomescu, Boris Petrof etc.

● Tot despre o pagină importantă din trecutul apropiat al țării — 23 August 1944 —, tot despre făuritori anonimi de istorie, tot despre opțiuni de conștiință determinate de momente cruciale ale vieții politice și sociale, putem vorbi și în cazul piesei lui Paul Ioachim, *Iubire de-o seară*. Interesantă, demnă de reținut în această piesă ni se pare a fi ideea confruntării nu între poziții diferite (sau nu în primul rînd), ci între slăbiciunea și lăria fiecăruia, între hotărîre și șovăială, între gîndul cutezător și fapta uneori lipsită de cutezanță. Puterea de a învinge înseamnă puterea de a te învinge — cu luciditate, cu suferință, uneori cu prețul propriei vieți.

Spectacolul radiofonic condus de Dan Puican a dat textului o „tăietură“ sigură, expresiv dramatică, atrăgînd atenția asupra semnificațiilor, și mai puțin asupra întâmplărilor. Distribuția, inspirat al-

cătuită, a cuprins pe : Colea Răutu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Carmen Galin, Dan Condurache, Nicolae Iliescu, Mihai Mălaimare, Rodica Mandache, Radu Panamarenco, Florina Cercel ș.a.

● O foarte frumoasă, pilduitoare parabolă este piesa lui Radu Stanca *O poezie de iubire*. Cu mijloacele doar aparent naive ale basmului, piesa vorbește despre mereu înșelătorul joc între aparențe și esență, despre frumusețea trupului și frumusețea sufletului, despre lungul, spinosul, dar minunatul drum al înțelegerii.

Sînt pagini de vibrație poetică, de înălțime a gîndului și puritate a trăirii, pagini descifrate cu finețe, cu un subtil, permanent balans între gravitate și zîmbet, de regizorul Cristian Munteanu și de o remarcabilă echipă de actori : Ștefan Iordache, Adela Mărculescu, Mircea Albulescu, Adrian Georgescu, Ion Marinescu, Ica Matache, Monica Ghiuță ș.a.

Cristina DUMITRESCU

caricaturistii si thalia

Anda
Călugăreanu
văzută
de
Cristina
Neagu



VIITORUL ROL

MIRELA CIOABĂ

rintă de Tennessee Williams), Reportera (*Moartea accidentală a unui rebei* de Dario Fo), Didina Mazu (*D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale). Avînd un temperament scenic care-i îngăduie să treacă ușor hotarul mobil dintre dramă și comedie, Mirela Cioabă dă dovadă și de o forță de muncă aparte; ea își modelează cu migală calitățile pentru a-și cuceri un loc în „prima garnitură“ a unui teatru cu vechi tradiții.

„Viitorul meu rol este Ghighi din piesa *Un suflet romantic* de Tudor Popescu, o comedie amară, replică, parcă, la *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian. Pînă la un punct, imaginile par a se suprapune. Tot așa, un grup de oameni cu visuri modeste, în concediu la munte, încearcă un «joc» al izolării de orice frământare a vieții cotidiene. «Jocul de-a vacanța», care începe frumos și surprinzător, delimitează curînd atitudinî și concepții de pe care este aruncată poleiala aparențelor.

Ghichi, tinăra funcționară, încearcă să iasă din obișnuit alergînd după o aventură sentimentală, în care să-și demonstreze feminitatea, forța de seducție, și să dea existenței sale un pigment de insolit. Treptat, înțelege caracterul iluzoriu al acestei evadări și, în cele din urmă, are norocul să-și găsească fericirea altăuri de omul care-i dezvăluie bogăția și frumusețea realității. Jocul se termină totuși trist pentru celelalte personaje, care, chiar dacă simt, nu recunosc vidul din sufletele lor. Mersul spre împlinire al logodnicilor semnifică, implicit, asumarea răspunderii de a face din viața lor un model demn de urmat; depășindu-și rătăcirea, cei doi demonstrează posibilitatea împlinirii aspirațiilor într-o societate care solicită deplin tinerețea și aderența trăirilor. Ghighi m-a fascinat de la început prin alternanța dintre adevăr și deghizare, dintre esență și aparențe. Ea îmi solicită total resursele, capacitatea de a trăi visul și luciditatea, știința de a contura — între ris și lacrimă — farmecul înviorător al omului demn. Avînd șansa de a juca sub bagheta experimentatului regizor Mircea Cornișteanu și de a fi însoțită de un cvintet actoricesc excepțional, (Ilie Gheorghe, Nae Gh. Mazilu, Emil Băroghină, Valer Dellakeza, Ion Colan) sper să pot face din acest rol o realizare la înălțimea intenției și a plăcerii cu care m-am angajat în acest joc de-a

Mirela Cioabă a studiat actoria sub îndrumarea profesorului Octavian Cotescu; în 1979, la absolvirea I.A.T.C., e repartizată la Teatrul de Stat „Valea Jiului“ din Petroșani. Aici, debutează într-un mod neobișnuit de echilibrat și de matur cu rolul Femeia din piesa *Pluta Meduzei* de Marin Sorescu. Urmează: Monica — *Logodnica* de Al. Sever; Femeia — *Paraclișorul* de Marin Sorescu; Ara — *Arca bunei speranțe* de I. D. Sirbu; Luky — *Misterioasa convorbire telefonică* de V. Stoenscu; Ifigenia — *Ifigenia în Taurida* de Goethe. În cadrul unei colaborări cu trupa Naționalului craiovean, cu piesa *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, tinăra actriță se distinge în mod deosebit, astfel încît devine angajată Teatrului Național din Craiova, unde i se încredințează roluri diverse, pe potrivă talentului și profesionalismului ei: Daniela (*Rețeta fericirii* de Mircea Stefănescu), Stella (*Amza* de Ion

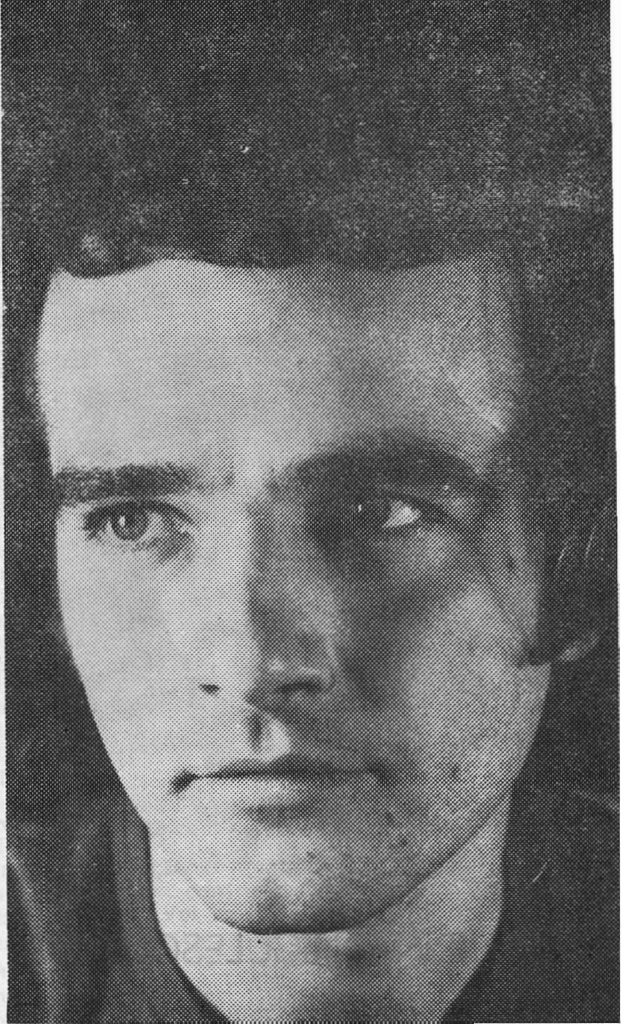
VIITORUL ROL

MIRCEA CONSTANTINESCU

Ca elev al profesoarei Sanda Manu, Mircea Constantinescu a absolvit Institutul de teatru „I. L. Caragiale” în 1975 producându-se pe scena Studioului în câteva roluri — Leandro (*Regele cerb* de Carlo Gozzi), Gheorghe (*Simbătă la Veritas* de M. R. Iacoban), Léandre (*Bolnavul închipuit* de Molière) — în care demonstra forță dramatică, temperament. Repartizat la Teatrul de Stat din Oradea, și-a afirmat foarte repede personalitatea, interpretând o serie de personaje deosebite între ele: Profesorul Udrea (*Steaua fără nume* de M. Sebastian), Coviello (*Fintina Trevi* de G. L. Bernini), Pepelea (*Sinziana și Pepelea* de V. Alecsandri), XX (*Emigranții* de S. Mrožek), Adrian (*Balconul* de D. R. Popescu); pentru ultimele două roluri a fost distins cu premii de interpretare, la Festivalul de teatru pentru tineret și copii, de la Piatra Neamț — 1977, respectiv la Festivalul Arta actorului contemporan în dialog direct cu publicul, de la Satu Mare — 1978. Urmează: Ciriviș (*Capul de rățoi* de G. Ciprian), Lorenzo (*Inima* de Mircea Bradu), Rico Verri (*Astă-seară se improvizează* de L. Pirandello), Léandre (*Violențele lui Scapin* de Molière), Tipătescu (*O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale). *Stringind a vremii trudă într-un ceas* este titlul recitalului în care Mircea Constantinescu a reunit mai multe fragmente din dramaturgia națională și universală: un elogiu adus Actorului, o caldă pledoarie pentru omul-actor preocupat permanent de condiția umană. În 1981, intră prin concurs în colectivul Teatrului Giulești; joacă în spectacolele: *Dragostea Prințesei* de Sașa Lichy, *Zidarul* de Dan Tărchilă, *Pericle* de Shakespeare, *Woyzeck* de Büchner, *Pălăria florentină* de Labiche ș.a.

„Consider că, pentru un actor, asumarea responsabilității de a realiza un rol dorit echivalează cu trecerea de la o consumare profană a timpului existenței sale la una sacră. El se transformă, capătă noi dimensiuni. Lumea sa lăuntrică intră în sărbătoare. Aceasta este starea pe care o am acum, când am început repetițiile la *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare și plănuiesc a-l înfrunghia pe Puck.

Puck se înrudește cu Ariel din *Furtuna* prin structura sa dihotomică. Spiriduş, cînd bun, cînd rău, greu de îmblînzit, unealtă uneori angelică, alteori satanică, ucenic vrăjitor, răsfătat și capricios; învăţăcel cu personalitate al lui Oberon,



ăşa cum îi e Ariel lui Prospero. Într-o muncă de echipă, ne propunem un spectacol de echipă. Pornind de la sugestia regizorului Tudor Mărăscu, cred că Puck trebuie să aibă dezinvoltura clovnului care execută numere de acrobație, de salt mortal, cred că Puck trebuie să fie cînd inteligent, cînd prostănac, cînd duios, cînd violent, cînd mişcîndu-se cu o agilitate de felină, cînd greoi și stingaci, cînd armonic, cînd dizarmonic, cînd fermecător, cînd inspirînd repulsie, toate aceste ipostaze fiind determinate de misiunile pe care i le încredințează Oberon, și pe care Puck le execută cu plăcerea celui conștient de forța sa magică. *Visul...* lui Shakespeare se termină în zorii zilei, personajele se eliberează de coșmarul instaurat de Oberon prin unealta sa. Puck, iar noi, actorii, vom fi fericiți că am împlinit o seară de «vis», că am trăit bucuria jocului acestui «vis»...”

Maria MARIN

Tineri regizori la rampă



IRINA NICULESCU :

*Esența tragică
a marionetei*

Ce înseamnă teatrul a descoperit în copilărie, când, fascinată de podul de aur din *Povestea porcului*, s-a dus în culise să-l vadă. Era o bucată de atlas galben cu paiete. Se pregătește pentru medicină, și, deși familia o îndeamnă să urmeze filologia, se îndreaptă în cele din urmă către teatrul de păpuși. Pornind de la ideea generală că în această artă orice este cu puțință, a găsit o lume, care i se supune, dar i se și opune. Obiectul animat se lasă greu stăpinit, cerind o întreagă perioadă de tatonare, de căutare, pentru a se revela. Din această cauză, spectacolele ei trec printr-o fază de pregătire și de descoperire a ritmului interior. Este atrasă de esența tragicomică a marionetei și de capacitatea ei de a emoționa, în lipsa cuvintului.

Data și locul nașterii : 17 septembrie 1951, București, Absolventă a Academiei de Arte din Praga, facultatea de teatru, secția păpuși, promoția 1975. **Spectacole :** O poveste oarecare, joaca începe la intrare de Alecu Popovici — 1976, Povestea porcului după Creangă — 1979 (Teatrul de păpuși din Constanța); Anotimpurile minzului de V. Simon după Vl. Tihonski și M. Azov — 1977, Cei trei oameni de zăpadă de Milan Pavlik, Tigrul purpuriu căruia îi plăceau clătițele — 1978, Pescarul și norocul de Cristian Pepino după Anton Pann — 1979, Frumoasele pasiuni electrice — 1980 și Legenda cântărețului de V. Simon — 1981, Nocturn Stravinski — 1982 (Teatrul „Tândărică”); Anotimpurile minzului — 1980 (Teatrul Baj, Varșovia), Unde sînt spiridușii de altădată de Hubert Roman (Théâtre des Zygomars, Namur, Belgia).

Participă în 1980 la Colocviul Internațional de la Charleville-Mézières. În 1982 face o călătorie de studii, invitată de secția UNIMA din S.U.A. Distincții : pentru Anotimpurile minzului primește Premiul pentru cel mai bun spectacol pentru copii la Festivalul tineretului de la Piatra Neamț în 1977; Premiul de regie al A.T.M. în 1982, pentru Nocturn Stravinski.

Este asistentă la I.A.T.C. „I. L. Caragiale”, la catedra de regie.

Diafane în spectacolul *Anotimpurile minzului*, marionetele, prin arabescul descris de mișcarea lor, modelată de lumină, anulează materialitatea spațiului scenic și îl fac transparent. „Farmec, frumusețe, poezie”, „frumoasă poezie, superbă realizare” au fost aprecierile cu care presa franceză a întâmpinat această montare, socotită și la Festivalul internațional al păpușarilor de la Magdeburg (R.D.G.) un „punct culminant” ce „a stabilit etaloane”. Întimplările micului minz născut la începutul primăverii evocă universul miraculos al copilului descoperind cu uimire și curiozitate spectacolul vieții. Nesocotind sfaturile părinților, minzul are impresia că herghelia s-a îndepărtat de el. Evenimentul echivalează cu sfârșitul lumii, per-

sonajul prăbușindu-se. Căderea seamănă cu un accident tehnic, sugerînd starea pe care o trăiește eroul. În acest moment fără speranță intervine păpușarul; el repune marioneta pe picioare, o sprijină atent, cu tandrețe, îi fixează fiecare copită pe podea, se asigură că i-a restabilit echilibrul, apoi iese. Căluțul revine printr-un nechezat ușor, reintră în poveste, singurătatea sa devine mai puțin dramatică, viața îi pare posibil de înfruntat cu curaj.

În spectacole, Irina Niculescu este preocupată de capacitatea păpușii de a exprima în mina actorului condiția umană. În cele mai bune realizări ale regi-zoarei, metaforele sînt pătrunse de un înțeles simbolic, mai adînc. În construirea semnelor teatrale este atrasă în mod deosebit de marionetele mici. În *Frumoasele pasiuni electrice*, acestea compun panorama unei lumi apuse, cu tot sistemul său de semne, mode și clișee, în care se îmbină grotescul și pesimismul disimulat în parodie. În *Petrușka* de Igor Stravinski, animate de doi actori ambulanți, marionetele istorisesc povestea nefericitei paiate. În contrast cu păpușile mari și cu măștile colorate creînd atmosfera pestriță și veselă a bilciului, ele imprimă reprezentației un ritm dramatic care izbucnește în secvența finală. Rănit, Petrușka iese din convenție, din mica scenă, neîncăpătoare parcă pentru suferința lui, și se îndreaptă uimit spre public, după care se frînge inert printre picioarele actorilor. Scena degajă un sentiment pur și delicat, marcînd expresiv momentul cînd marioneta capătă însușiri omenești. Imaginea sintetizează sensibil întîlnirea dintre muzica lui Stravinski și spiritul teatrului de păpuși, cu amestecul său de tragic și comic, de ambiguitate a stărilor emoționale și fior liric. În ultimul timp, Irina Niculescu se concentrează asupra relației dintre obiectul animat și muzică. Consideră că între marionete și instrumentele muzicale există o similitudine, datorată trăirii, suferinței artistice insuflate de cei care le mînuiesc. Dacă în spectacolul *Frumoasele pasiuni electrice* un interpret cînta la vioară, comentînd patetic acțiunea, în lucrarea *Povestea soldatului* de Igor Stravinski, pe care o va pune curînd în scenă la Boston, cu Compania Underground Puppets and Actors, își propune să aducă alături de păpuși și actori o orchestră de cameră. O dorință nemărturisită a Irinei Niculescu este de a face regie de operă.

— *Printre proiectele tale figurează o premieră absolută, un spectacol Caragiale cu marionete.*



„Nocturn Stravinski“, pe scena Teatrului „Tăndărică“, regia Irina Niculescu

— *Pregătesc Conu Leonida față cu reacțiunea pentru scena Teatrului „Tăndărică“. Voi monta piesa lui Caragiale cu marionete mici. Ele îmi permit să sugerez o lume privită ca printr-un binoclu întors. Neștiindu-se supravegheată, această lume se comportă conform cu ea însăși. Procedul îmi permite să creez o metaforă scenică expresivă a distanței și rupturii dintre personaje și politică. Privirea spectatorului va pătrunde indiscret, puțin vinovată, în dormitorul unde cuplul Efimița-Conu Leonida poartă dialogul lor grotesc despre libertate și democrație. În final, publicul și personajele se vor trezi față în față, surprinzîndu-se jenați, și aceasta va fi ade-vărata „farsă“.*

— *Turneele Teatrului „Tăndărică“ în străinătate și întîlnirea ta cu Théâtre des Zygomars, din Belgia, ți-au prilejuit o cunoaștere a teatrului de păpuși contemporan. Cum ai defini starea teatrului de păpuși, astăzi?*

— *Teatrul de păpuși are o evoluție asemănătoare teatrului dramatic, traversează o perioadă de eclecticism, de căutări, de întoarcere la sau de rupere de tradiție. S-ar putea spune că tot ceea*

Ludmila PATLANJOGLU

(Continuare la pag. 80)



ION DRUȚĂ

Doina

dramă
în trei acte

text transliterat de
VICTOR PARHON

PERSONAJELE :

TUDOR MOCANU — legumar
VETA — soția lui

FIMA	} copiii lor
ANTON	
MARIA	
IONEL	
MIHAI	
DOINA GLIGORE	

IVAN FRANKOVICI

Șapte posomorâte, zile cu cer senin, nopți înfrigurate, seri cu lună plină, amurguri înzori și dim-de-diminești, culese dintr-un miez de vară secetăsoasă.

Flori de cires, flori de măr în zbor din copac spre pământ, păsărelești de basm și scene reale, balade populare și versuri, scrisse din poezii, puzaletii de melonii ce-au fost cîntate odănit și se mai cîntă și astăzi pe aceste meleaguri.

NOTĂ :

În transliterarea textului din alfabetul cîrmic în cel latin am avut în vedere normele ortografice în vigoare, alături să păstrăm totuși particularitățile lexicale ale limbii vorbite, specifice autonomiei. Nu am tradus în text nici un cuvînt, respectînd dintru început autonomia cu textul său reflectat realitatea unei arii lingvistice în care se păstrează numeroase arhaisme, alături de regionalisme și împrumuturi lexicale specifice, introduse în limba vorbită.

Aceste împrumuturi lexicale, puține la număr, de-am lăsat deci neadăugate în text, traducerea lor fiind dată în subtitlul puștii, unde am dat și corecturile necesare ale unor regionalisme mai rare.

W. P.

NR. : Piesa Doina a apărut prima dată în limba rusă, în volumul de teatru în nouă volume al lui I. D. I. „Iskusstvo”, 1978.

ACTUL I

Scena zace în întuneric și prin desimea acestui întuneric răzbat câteva lovituri surde. Se face de parcă cineva ar lovi disperat într-o poartă mare de fier și împreună cu aceste lovituri misterioase coboară și versurile poetului :

*Într-un boț de humă crudă
Din adînc, de sub pămînturi,
A născut o mică ghindă
Chip de frunze și de gînduri.*

În cele din urmă noaptea se sfarmă și scena reprezintă un cort verde, ridicat din țesături de liliac pe la margini, mai o ramură de nuc bătrîn, lăsată peste ele, țesături de vie sălbatică și toate astea, legate cu o anumită îndeminare, formează o minune de răcoare în care stăpînii își petrec mai toată vara. În fund, fațada casei — o ușă largă, două ferestre cu perdele trase. O cărărușă cimentată despică bătătura acestui cort, schițînd oarecum două încăperi. În stînga, o masă și câteva scaune, pe-o buturugă, un butoiăș de zinc din cele ce se pun prin coridoarele școlilor, lingă butoiăș, un coș cu patlagele.

Jumătatea din dreapta cortului pare mai mult o magazie. Rămășițe de biciclete, lăzi deșarte pentru transportul legumelor, cițiva saci în jurul unui butoi enorm, folosit în alte scopuri, un mic scăunaș împrejmuit cu vase de strînsură. Amiaza unei zile de vară. Mătușa Veta umple în butoi un căuș, se așază pe scăunaș și începe a alege fasole, aruncîndu-le cu o anumită socoteală în vasele așezate în jur. Ionel, urcat pe niște lăzi deșarte, bate cuie în substreășina casei. Se aude o mașină oprind în drum, apoi apare, ocupat și grăbit, Anton.

ANTON (*cu glas scăzut*) : Ioane, hai re-
pede, avem ceva de descărcat.

IONEL (*fără a se întoarce*) : Ce-ai adus
tu acolo ?

ANTON : Urlă, măgaru, ca-n pădure. Hai
iute, că n-am cînd.

IONEL : Drept să-ți spun, și eu îs cam
ocupat.

ANTON : Da ce ți-a venit să borteleşti
pereții ?

IONEL : Tata m-o rugat să spînzur rabla
ceea aici sub streășină. (*Fără a se în-
torce, arată cu piciorul o ladă înve-
lită într-o plapomă veche.*)

ANTON (*după ce desface învelitura*) :
Cine să-i fi virît lui hodoroaga asta ?

IONEL : O adus-o asară din Ciumbureni.

ANTON : O ajuns în Ciumbureni ? ! Parcă
zicea că o stat ziua întregă la olim-
piada corală...

IONEL : Apoi, mai întîi au fost la olim-
piadă, da pe urmă, cînd corul din
Ciumbureni o pus laba pe locul întîi,
ei, cei din juriu, au fost invitați să
treacă pe la Ciumbureni, să inchine
cite un pahar.

ANTON : Și hodoroaga asta de unde s-o
luat ?

IONEL : Apoi, că tot umblind cu petre-
cerea dintr-o casă în alta, au ajuns
la un bas, care lucra la tutun...

ANTON : Cum adică, un bas, care lucra
la tutun ?

IONEL : Păi, coristul cela, care i-a pofit
la dînsul, el în cor cînta cu cei de la
bas. da acasă el de-amu nu mai cînta,
că îl aștepta în ogradă o movilă de

frunze de tutun. Avînd musafiri, omul
le-a pus o masă acolo afară, sub nuc,
iar rabla asta a scos-o din casă ș-o
spînzurat-o sub streășină, să nu le fie
urît musafirilor. Și, cum închinau ei
acolo afară sub nuc, deodată au înce-
put a transmite melodii populare. Me-
lodiile, zice tata, veneau atît de vii,
atît de proaspete, încît parcă numai
ce se născuse, acolo, în fața lor. Cum
ședeau ei la masă, au înmărmurit cu
toții, iar de sus a prins a ninge.

ANTON : Cum adică a prins a ninge ?
Așa, în plină vară ? !

IONEL : Zice tata, era de parcă s-ar fi
scuturat peste dînsii floare de măr,
floare de cireș...

ANTON : Măi Ioane, vezi să nu te poc-
nesc. Ei, hai, ningea !

IONEL : Apoi, zice tata, împreună cu
nînsoarea a început o adevărată sâr-
bătoare a sufletului, și așa i s-a făcut
lui de bine, încît nu mai putea ieși
din ograda omului fără aparat. Era
gata să plătească pe dînsul cît n-ar fi
făcut. O mie să fi cerut — dădea o mie.

ANTON : Și pină la urmă, cît o dat ?

IONEL : Douăzeci de ruble. Fără trans-
port și fără instalare.

ANTON : Instalarea cît o să-l coste ?

IONEL : Motocicleta pe-o duminică.

ANTON : Săracul tata. Și străinii îl jec-
mănesc, și ai lui.

IONEL : Să așteptăm pină la balansul de
pe lumea cealaltă, abia acolo o să
aflăm care pe care îl jecmănea. Adă
rabla încoace, să-ți arăt cum se insta-

lează aparatele de radio. *(Prinde aparatul în cuie și face legătura. Sfirie ceva în măruntaiele cutiei, urmează un fel de hiriială, și iară apare vocea poetului, continuând poezia, începută în întuneric.)*

*Și prin luturile oarbe,
Spre un cer c-o rindunică,
Pui de codru-și face cale,
Pui de codru se ridică...*

ANTON : Scrie bine. da că mai are pină la Eminescu. Tu ce zici ?

IONEL : Mai are.

ANTON : Dar nu ninge, bre, nici pe dracul !

IONEL : Vrei chiar așa, deodată ! Mai înții să punem o masă sub nuc, să așezăm totul pe masă, să destupăm șipurile și abia după, după, după...

ANTON *(necăjit)* : De câte ori i-am spus — să nu amesteci, tată, vinul cu vodca, da parcă ai cui spune... Hai să descărcăm. Că sacii ceia cu ciment te rup din șale, zău așa.

IONEL : Ce tot cari tu atîta ciment ?

ANTON : Mi-o zis tata — de unde vrei și de unde poți, să-mi tot aduci. Că vrea să ridice gard nalt de piatră în jurul ogrăzii.

IONEL *(necăjit)* : Cursa înarmărilor o să ne vire în pămînt.

ANTON : Ce are cursa înarmărilor cu descărcatul cimentului ? !

IONEL : Da tu n-ai observat că după orice încordare internațională, tata se întoarce la gardul de piatră din jurul casei ?

(Pleacă amîndoi. Rămînînd singură, mătușa Veta tot trage cu urechea spre cutia atîrnată în substreașina casei.)

CRAINICUL : Cu această baladă a tinărului poet Mihai Cossașu, începem astăzi emisiunea noastră muzicală „În țara Doinelor”. *(A urmat de undeva de departe o melodie, la care mătușa a împietrit. O fi fost, poate, cîntecul ei de tinerețe, o fi fost cîntecul ei de mai tîrziu, o fi fost cîntecul ei de dincolo de toate...)*

*Ris de soare, plîns de stele,
Stă pierdut în lumea-i verde,
Și-i voinic cînd i se cere,
Și-i modest cînd nu se vede...*

(La primele versuri, mătușa, tresărînd, a pornit cu mîna spre creștet și așa a și înțepenit, cu trei degete pe frunte.)

POETUL : Cît de bogate, ori cît de sărace n-ar fi, fiecă ponor păstrează în tezaurul bogățiilor sale spirituale cîte

un cîntec, care face să tresalte inima unui neam întreg. Sufletul neamului nostru se răspunde atunci cînd se aude Doina. Chiar de la primul vers, chiar de la prima alunecare, își răsare priveliștea unui apus de soare, undeva hăt departe pe-o coastă de deal. O stîină veche, un cioban, căzut pe gînduri, o ațîșoară de fum peste vatra unui foc uitat. Din acel fundac de imasașuri, din acea ațîșoară de fum, din acele șase găurele de fluier, deschise de gura focului, coboară neamul nostru prin destine, prin vremuri, prin zguduiri.

(Apare de pe undeva ostenit, purtat de gînduri grele, Tudor Mocanu. Vine lingă butoiușul de zinc, umple o cănuță, o dă peste cap, oțărîndu-se amarnic, gustă dintr-o patlagică. Zărește într-un tîrziu cum-părătura de sub streășină. Ascultă pînă la capăt să vadă ce avea cîntecul să spună, se miră de atîta frumusețe. După care rămîne smerit, molcum, de parcă ar fi fost la judecată, de parcă ar fi fost în biserică. Apoi, deodată prin țesătura acelor melodii, încep a se cerne, rotînd sub bolta cortului, flori de meri, flori de cireși. Nici Tudor nici Veta nu se miră de una ca asta, iar ninsoarea se tot îndeasă, pînă ce, de după perdeaua acelei ninsori, nu se arată o coastă de imaș, o stîină veche, o ațîșoară de fum cu un cioban înăindurat la vatra focului. Între stîină și foc crește un copăcel, și stă răzemată de acel copăcel o fată. O simplă fată de la tară — fustișoară de cit, bluză de in brodată, basma albă. Stă vrăjită de fluierul ciobanului, zîmbind cînd o îndeamnă cîntecul, întristîndu-se împreună cu el. Și tot ninge, ninoe, și aceea ninsoare acoperă, duce de pe scenă vedenia frumoasă de basm.)

TUDOR *(mirat și fericit)* : Ai văzut, măi Veto ?

VETA : Văzut.

TUDOR : Si pe cioban, și stîina ai văzut-o ?

VETA : Și pe cioban, și stîina, și fata ceea în basma...

TUDOR : Apoi că aceea nu-i ea chiar fată. Vetă dragă, aceea se cheamă Doină, și Doinele ceea rar cînd, rar cînd pentru cine se arată...

VETA : Și să ne fi ales chiar pe noi ?

TUDOR : Păi, vezi bine, dacă n-aș fi zidit eu o asemenea casă, dacă n-aș fi ajuns la situația pe care ● am la ora actuală... *(Bucuros de cele întîmplate, vine lingă nevastă, se așază alături și nu știe ce ar mai întreprinde el, ca să fie și mai bine.)*

VETA : Vrei să-mi ajuți oleacă ?

TUDOR : Să-ți ajut la ales fasole ? (A zîmbit. Avea atîtea pe cap, încît nu-mai gîndul că ar putea lăsa totul baltă ca să aleagă cu Veta fasole i se părea o adevărată nebulie. Totuși, pentru că li s-a arătat Doina, și ei acum erau nu numai bărbat și nevastă, ci mai erau și doi oameni cărora li s-a arătat Doina, omul a venit la butoi, și-a umplut pălăria, s-a așezat pe-o ladă deșartă și, cu urechea ciulită spre aparatul de sub streșină, a început a alege. Într-un tirziu scîrțîie portița și intră căruțașul Gligore.)

GLIGORE : Bună vreme la 'nevoastră !
TUDOR : Bună, Gligoraș. Ia de colo un scaun și șezi.

GLIGORE : Da n-aj mata vreun scaun mai prostuț, că, odată ce n-am răzbdă-tut pină amu la boierie, ce să-mi ză-dăr șezutul...

TUDOR : Dacă te temi de scaune bune, împinge cu piciorul o ladă deșartă, așază-te aici cu noi și hai, pune umărul, că alesul ista la fasole te face să mori de plictiseală...

GLIGORE : Da că nu, că mie nu-mi pri-esc fasolele.

TUDOR : Apoi, că nu te poftim la masă. De ales era vorba.

GLIGORE : Da că nici să le mănînc, nici să le aleg nu-mi place.

TUDOR : Mă rog... Și, încolo, ce mai faci ?

GLIGORE : De, ce să fac... Iaca, umblu ca prostul trei zile cu o căruță de pat-lagele, că m-am jurat încăta viața să nu răsădesc fir de patlagică în gră-dină. așa m-am săturat de dînsule.

TUDOR : Ce nu le predai ?

GLIGORE (uimit) : Nu cumva îți bați joc de mine ? Parcă mata nu știi că și ieri dis-de-dimineată, și azi în zori de zi am fost cu căruța în drum spre selpo *, da că acolo nici chip să răzbați. De cîteva zile stau căruțele în rînd, împă-cată una cu alta, iar pe ușa selpoului o lăcată cît o baligă de vacă.

TUDOR : Cum, selpoul nu mai primește patlagele ?

GLIGORE : Nici că vor să audă.

TUDOR : Da ce primesc ei ?

GLIGORE : Mălină și pomușoară neagră.

TUDOR : Auzi tu ! Da la fabrica din Ghindești n-ai încercat ?

GLIGORE : Lasă, bade, nu-ți osteni gura degeaba. Și azi, și ieri, și mai alaltă-ieri, cînd am văzut că nu-mi merge la selpo, eu, hai băiete la Ghindești. Da că acolo nici măcar nu poți sta cu că-ruța la rînd, acolo-s numai mașini. Zeci, sute de mașini, dar ce ți-i bun, cînd la fabrică nici nu vor să audă de patlagele... Numai piersici și sîmburi de cireș — atîta primesc.

* selpo = centru de achiziții

TUDOR : Apoi, dacă nu poți scăpa de dînsule, du-le și le descarcă acolo la chioșc, sub șopronul acela...

GLIGORE : Taci din gură, bade, că fir-niitul acela de prodaveț *, cînd m-o văzut trecînd cu căruța pe acolo, o ie-șit în drum și o început a hămăi la mine, că s-au ațîțat toate javrele din măhală.

TUDOR : Ce-a dat peste dînsul ?

GLIGORE : Apoi, m-o fi simțit că vreau să descarc și o început a țipa, că are de amu vreo trei tone de patlagele și că el nu vrea să se ducă la dubală ** din pricina mea, că el, cică, are patru copii, pe cînd eu, cică, oi fi avînd nu-mai trei.

TUDOR : Și tu cîți ii ai ?

GLIGORE : Păi, șase, șase copii am, bade ! Amu umblu cu : căruța și mă gîndesc — păzea, măi Gligore, să n-o pățești ! Mai dăunăzi umbla prin sat o țigancă cu vrăjitul, și femeile, care-s mai răsărite, au cam fugit de pe acasă, da a me nu avea cînd fugi, și de-amu, dacă te prinde țiganca în casă, apoi te și vrăjește, n-ai încotro. Și ce crezi mata că i-o spus nevesti-mi cioara ceea ? Cică m-o fi pîndit drum de noapte și kazenii dom ***. Amu umblu eu cu pa-tlagelele celea pe drumuri și mă gîndesc în mîntea me — da ce crezi !... Că patlagica nu știe multe — una-două și-i curge zama. Și dacă i s-o scurs, cine răspunde ?

TUDOR : Firește, tu răspunzi.

GLIGORE : No, că eu nu-s prost. Eu am venit la mata, că-mi ești brigadir, și-ți raportez — tovarăș Mocanu, ia a-minte, patlagica o crăpat. Zama curge.

(Intră Ionel, ud leoarcă, jucînd o mîngie de fotbal de pe un genunchi pe altul.)

IONEL : Tată, poarta e de la butoi pină la scaunul acela. Amu iute, cum îți aftopez **** eu un gol...

TUDOR : Mai lasă mîngia ceea, măi Ioane, și pune mîna pe vreun manual ceva. N-ai intrat anul trecut, poate măcar anul ista răzbați în vreo școală.

IONEL : Da că manualele celea, nu știu cum naiba is făcute, dar cu cît mai adînc te viri într-insele, cu atît mai prost ieși de acolo...

TUDOR : Apoi asta depinde de elev — unul prosteste, altul, din același ma-nual, prinde la mîntea.

* prodaveț = vinzător

** dubală = închisoare, pușcărie

*** kazenii dom = casa caznelor, pușcărie

**** aftopez = bag, marchez

IONEL : Să mă ferească Dumnezeu de mîntea manualelor !

TUDOR : Apoi, treaba ta, numai, vezi, tot gonind mîntea, să nu ajungi și tu a umbla cite trei zile pe drumuri cu o căruța de patlagele, cum umblă omul ista, sărmanul...

IONEL (*se face că de-abia amu l-a zărit pe căruțaș*) : Hai noroc, bade Gligore ! Te-ai virit în ungherașul cela că nici nu te-am văzut la început.

GLIGORE (*mulțumit*) : Să trăiești, Ionele ! Că, mă gîndeam și eu — ce Dumnezeu, o fi intrat băietul în anul nunții, de nu mai vede oamenii în jurul lui.

IONEL : De ce nu ? Dacă mi-ai găsi o fată să fie singură la părinți, iar părinții să aibă mașină, să vezi cum îți organizez liubov s pervii vagleada* !

GLIGORE : Auzi, bade Tudor, să știi că-i mintos dracu ista a matale, mă mir că de ce nu l-or fi primit la învățură...

TUDOR : S-or fi temut profesorii, că pe aista dacă-l scapi la bine, nu-l mai scoți de acolo...

(*Mai scîrție o dată porțița. Ionel se uită printre frunze.*)

IONEL : Las' că-ți vine unul cu studii superioare, și aiaștia cu studii superioare se dau în vînt după muncă agricolă — unde-l pui, acolo asudă.

(*Intră Fima. Vorbește dulce, legănat, imitînd vorba populară.*)

FIMA : Ehei, d-apoi bună vreme și pace bună la 'neavoastră !

TUDOR : Să-mi trăiești, măi dragă Feodor Feodorovici. Cu plinul, cu desșertul ?

FIMA : Trei bocete și o baladă.

TUDOR : Într-o singură zi ? !

FIMA : Într-o singură zi.

TUDOR : Și bocetele celea... Sunt ele de ceva ?...

FIMA : Balada mai trebuie cioplită, da bocetele-s faine cum nu se mai poate ! A. I. Țurcanu, cînd o să le vadă, o să le pupe pînă la ultima virgulă. Ia fă-te mata cu urechea încoa.

TUDOR : A, nu. Că eu cînd aud bocet mă tulbur la suflet și mi se face lehamite de toate.

FIMA : Da nu te tulburi deloc, pentru că-s cu umor. Bocete umoristice.

IONEL : O fi bătut-o, sărmana.

FIMA : Pe cine o bătut-o ?

IONEL : Pe bocitoarea cea.

FIMA : Cine-o bătut-o ?

IONEL : Mortul, cine altul.

FIMA : Tu ai glagorie în cap, bre ? Cum se poate ridica mortul să-și bată bocitoarea ?

IONEL : No, că eu am vrut să zic — răposatul, pînă să fi murit, și-o fi tot bătut nevasta. Ea, săraca, o răbdat cit o răbdat, da cînd l-o văzut de-acum pe năsălie, bocind, s-o mai răzbunat și ea oleacă...

FIMA : E cea mai neghioabă explicație a bocetelor umoristice.

GLIGORE (*lui Tudor*) : Bade ! Cînd am auzit și eu, că s-o zvonit mult prin sat că băietul ista a matale umblă pe la înmormintări și adună bocete — apoi, apoi cînd am auzit și eu, m-am mirat cumplit și chiar am vrut să te întreb, ce face el cu dînsel după ce le adună ? Se zice că le vinde la Academia și ia cite-o sută de ruble pe fiecare bocet. Să fie chiar așa ?

FIMA : Mata, bade Gligore, în loc să asculte minciunile satului, mai bine ai fi venit la mine să-ți povestesc eu totul din fir în păr. Iaca, dacă s-o începem cu mata — ce tot umbli cu căruța ceea ?

GLIGORE : Apoi, mă străduiesc să predaștatul patlagelele. Că aista ni-i rostul — creștem legume, le vindem statului, și cu banii primiți ne acoperim și noi nevoile.

FIMA : Așa. Da în afară de legume, mai crește ceva frumos pe pămîntul ista ?

GLIGORE : Apoi, numai că — sfeclă, țutun, păpușol...

FIMA : Ei, toate astea le produce poporul cu brațele, dar sufletul neamului, cum crezi mata, rodește măcar din cînd în cînd sufletul acestui neam ?

GLIGORE : Iaca, aici n-am să-ți pot spune.

FIMA : Atunci dar să-ți spun eu. Pe lingă vinuri, grîne și sfeclă de zahăr, avem neasemuite bogății spirituale. Avem cîntece, dansuri, conăcari, colinde, și, principalul, toate sînt țesute cu glume. Moldoveanul, fir-ar el al naibii, are umor, are atîta umor, încît pînă și în clipele cele mai grele nu poate ca să nu glumească. Dizertația mea așa și se numește : „Gluma la moldoveni“. Eu adun folclor pentru a-mi dovedi teza, și nu mă voi opri pînă nu o voi apăra-o. Dacă va fi nevoie, adun pînă și vorbele cu duh, aluziile, injurăturile...

GLIGORE : Ei, dacă adunăm și injurăturile, hotărît că ieșim pe primul loc. Medalie de aur, ce mai vorbă.

IONEL : Mă rog, luăm medalie de aur de acord, da cum crezi mata, bade Gligore, bocitoarea de la care o luat Fima bocetele, o mîncat ea bătaie de la răposatul său bărbat ?

* *liubov s pervii vagleada = iubire la prima vedere*

GLIGORE : O bătea măr, că alta ce să-și ponegrească ea mortul în fața lumii ?

FIMA : Tată, se poate întâmpla să-l plesnesc pe minzacu' ăsta, așa că să nu fie cu bănat.

IONEL : Te temi tu nu atât de bănat, cât de rest, pe care-l poți primi de la mine cu virf și îndesat.

TUDOR : Voi, bre, în loc să vă clănțâniți, mai bine mi-ați da aici o mină de ajutor...

FIMA : Dar cum vine asta, tată ? Mă înveți mata să-mi petrec concediul în sat, și când colo ajungem la fasole ? Că eu avusesem foaie în Crimeea, acum așa fi stat întins la soare pe malul Mării Negre, și când colo mi se propune...

(Se oprește o mașină în drum. Ionel se apleacă printre frunze.)

IONEL : Las' că vine Anton, și aista, de frică să nu-i ieie pravaua*, îți face orice nu i-ai zice. Vrei fasole — alege fasola.

ANTON *(intră ostent și furios)* : Tată, ce șezi ca o babă cu fasolea în poale ? O jumătate de sat umblă și-l caută pe prisidatel**, altă jumătate te caută pe mata, și nici unul — nici altul, de parcă ați fi intrat amândoi în pământ.

TUDOR *(ridicându-se îngrijorat)* : Ciom dela ?***

ANTON : O trecut pe la grădini zakupcikul**** cela din Siberia. Are o mulțime de vagoane deșarte în gară. Anul trecut i-o îmbogățit pe cei din Vărzărești. Anțărț a vărsat bani cu sacul în Ciumbureni, și noi, care gemem de atâtea patlagele, când ne vine norocul, nici tu prisidatel, nici tu brigadir...

(Tudor pornește spre ieșire, apoi se oprește, dându-și sama că e cu capul gol. Își caută pălăria. O zărește lângă lada pe care a șezut. Au mai rămas ceva fasole în pălărie. Chibzuiește ce să facă cu dinsele, și pînă ce se tot chitește, iar prinde suflare aparatul de sub streșină. Vin melodii frumoase, din bătrîni, și iar prinde a ninge.)

TUDOR *(șovăind)* : Măi Antoane, mi-o mai rămas aici un pumn-două de fasole și mi-i oarecum să le vărs napoi în butoi. Poate te așezi aici alături și în doi, una-alta... *(Anton se așază, alege pușin, apoi renunță.)*

* pravaua = dreptatea, adevărul

** prisidatel = președinte

*** ciom dela ? = despre ce-i vorba, care-i baiul ?

**** zakupcikul = achizitorul

ANTON : Mă frig palmele de barancă*, nu simt nica cu virful deștelor.

GLIGORE *(după o lungă pauză)* : Și chiar nu îți se urăște, bade Tudor, să tot buchisești fasolea ceea, șezînd ghemuit ca o babă ?

TUDOR : Hei, da că așa numai pare, că eu șed și aleg fasole, pe cînd eu săr-bătoresc, tovarăși, șezînd aici pe scăunaș ! Mai prinz, iaca, niște cîntece vechi, transmise prin aparatul cela, și imi tresaltă sufletul, zău așa.

GLIGORE : O fi vreo sîrbă ceva la mijloc ?

TUDOR : Nu știu bine ce e la mijloc, dar știu că e un aparat care nu se mai află ! L-am adus acasă din Ciumbureni, pentru că, să vezi tu minune, nici nu se închide, nici nu se deschide. Îi faci legătura cu rețeaua direct și el tace molcum, tace cît tace, poate să tacă o zi, o săptămînă, da cînd îl răzbat cîntările, apoi te înfioară, îți fuge pămîntul de sub picioare, pe legea mea...

GLIGORE : O fi japonez, bade ?

TUDOR : Nu seamănă să fie de import, da are un glas curat, de parcă acel care cîntă ar sta, uite, aici lîngă tine, iar cînd se transmite muzică populară, așa se face, de parcă ar ninge cu flori de măr, cu flori de cireș, peste tine...

GLIGORE : Floarea ceea o poți aduna, așa, cu mina, s-o pui în sac ?

TUDOR : Da că nu de pus în sac e vorba, pentru că prin ninsorea ceea, știi, uneori se arată vedenii. Iaca, chiar mai nu demult, nainte de-a fi venit voi, o nins, și prin ninsorea ceea s-o arătat un imaș, o margine de stîna, un cioban cu fluierul și o preafrumoasă fată. O Doină din cele de demult...

GLIGORE : Care Doină, bade, că s-au dus sărmanele de le-o rămas numai numele tipărit pe pachetele cu țigări.

TUDOR : Las că multe s-au dus, dar au și rămas...

GLIGORE : Și dacă s-o mai fi rătăcit vreuna, crezi mata că o să vină să-și piardă vremea aici cu noi ? N-au ele la cine se duce ?

TUDOR : Da de ce să nu treacă și pe la noi, măi Gligore ? Nu suntem noi trup din trupul acestui neam ? Nu ne-au bătut și pe noi vînturile, ploile, toate cîte au tot trecut peste această mică țară ?

GLIGORE : Dar s-o văd cu ochii mei, bade, măcar pe una, că, uite, de unde am, de unde n-am, pun o vadră de vin la bătaie !

TUDOR : Da că nu, Doina nu vine la comandă, hei, că dacă ar fi așa, mulți s-or găsi...

GLIGORE : Cum atunci ?

* barancă = volan

TUDOR : Întii și întii trebuie să și se facă dor de dînsa. Să-ți vină așa un pui de dor, și tu să lași dorul cela să crească, să se facă mare, să te frigă, să te ardă, așa încît tu să nu mai poți.
GLIGORE : Dacă-i așa, nu mai dau eu ochii cu dînsa, pentru că eu is în ser-vici, tovarăși, am cai, am căruță pe răspundere, unde să-mi cocolesc eu do-rurile...

(Între timp, Tudor a sfîrșit-o cu faso-lele. Și-a scuturat pălăria, și-a pus-o în cap, a pornit-o spre ieșire și, deodată, parcă pentru a-i răsplăti acea lungă aș-teptare a lui, din aparatul de sub strea-șină a prins a cobori hora fetelor și iară a pornit a ninge. Flori de vișin, flori de zarzăr rotesc ușor sub cortul verde, și cînd ninsoarea se îndeasă, de după per-deaua ei iară se arată coasta de imaș, stîna, ciobanul și copila, rezemată de cop-pac. Și cum stătea ea ascultînd fluierul, deodată a zărit cortul verde din ograda lui Tudor Mocanu, a auzit cit de mult și cit de greu o tot așteaptă omul cela. A zîmbit, și-a scuturat părul și a prins a cobori piscul dealului. Fluierul își dea-până povestea, zăpada vine întruna și iară ne întorcem în ograda Mocanilor.)

TUDOR : Ei, ce zici, măi Gligore ?
GLIGORE *(încet de tot)* : Taci, bade, că o început a cobori dealul și se poate 'timpla să vină... S-o vād o dată și să mor !

ANTON : Hai, tată, că eu fete de acelea car în fiecă zi cite trei mașini — di-mineața le duc, seara le aduc acasă. Hai, poate scăpăm de patlagele.

(Tudor își pune pălăria, pornește spre ieșire, și, deodată, o vede pe copila de lîngă stîna, strecurîndu-se prin frunzișul cōrtului.)

DOINA : Bună ziua. Ce mai faceți ?
TUDOR *(ferice și uimit)* : Vă... hă... hă... D-apoi eu, dragul badei, de cînd te pomenesc, te caut și te aștept...

DOINA : Da că avem și noi destule pe capul nostru... Mata, lele Vetă, tot cu fasolele te chinui ?

VETA : Muncesc și eu, pentru că, de, toată lumea muncește...

DOINA : Să-ți ajut oleacă... *(Umple un căuș în butoi, se așază pe o ladă de-șartă.)* Pe aceste chicățele* un' le arunci ?

TUDOR : Vă... hă... hă... D-apoi pentru atîta te-am așteptat eu, dragul badei, ca să te pun, cînd mi-i veni, la ales fasole ?

DOINA : Atunci dar ce alta ai să-mi dai de lucru ?

* *chicățele* = mititele

TUDOR : Bine, fată hăi, da cine-i mă-garul care a spus că Tudor Mocanu își pune musafirii la lucru ? La urma urmei, două-trei nemușoare am și eu pe lumea asta și cînd os din osul meu îmi pășește pragul casei, atunci Tudor Mocanu, grijiania mamei lui... Marie ! Măi Ioane, caut-o iute pe Maria și spune-i, cit ai zice pește să fie masa gata.

IONEL *(intră în casă și se întoarce oare-cum zăpăcit)* : Tată, masa e gata pusă, totul e așezat...

TUDOR *(necăjit)* : Măi, că multă minte vā mai trebuie. Caut-o și spune-i să așeze masa cea mare, și pe masă să pună tot ce avem mai bun în casă — mîncare, băutură, dulceață !

IONEL : Da că... *(Mai intră o dată și iar iese.)* E pusă masa cea mare, și pe masă is numai bunătăți, numai dul-ciuri...

TUDOR *(se duce singur să vadă, apoi se întoarce)* : Iaca ce înseamnă să ai un suflet de fată la casă. Zece măgari de-aștia i-aș da pe încă o fată ca Ma-ria. Hai dar, dragul badei musafir, și voi, oameni buni, mă rogūt de intrați și cinstiți un pahar de vin în casa mea.

GLIGORE : Bade, chiar și-ai face o po-mană, că o și început să mă sugă la lingurică, dar mi-i de patlagelele ce-lea...

TUDOR : Am sfîrșit-o cu patlagelele, măi Gligore. Amu tu îmi ești musafir, iar eu is stăpînul casei.

GLIGORE : Da cu răspunderea ce facem, că, zău, o zis — kazenii dom !

TUDOR : Las-o în pace, brē, mama ei de răspundere ! Dacă o fi să ne ducem la cazenii dom, ne-om duce amîndoi, tu pe mai mult, eu pe mai puțin...

(Intră cu toții în casă. Rămîne numai Ve a pe scăunaș. Peste un timp iese Ma-ria, îi șoptește ceva, dar mătușa continuă să aleagă fasole. Maria intră în casă apoi iese împreună cu Tudor și, în cele din urmă, se ridică și mătușa, își scutură hai-nele și intră în urma lor. Iar de sub strea-șina casei coboară întruna melodii, și fulgi albi rotesc sub cortul verde. Vorbele poetului cad moale, încet, împreună cu fulgii.)

*Și prin luturile oarbe
Spre un cer c-o rîndunică
Pui de codru-și face cale
Pui de codru se ridică...
Rîs de soare,
Plîns de stele,
Stă pierdut în lumea-i verde,
Și-i voinic cînd i se cere,
Și-i slăbuț cînd nu se vede...*

(Noapte tîrzie. Casa Mocanilor hodi-nește în somn adînc și sub cortul verde au rîmas numai două suflete — Tudor și tînăra lui musafiră. Stau tăcuți — unul la un coîț de masă, altul la celălalt colț. Din muțenia nopții mai răsar cîteva lovituri grele în poarta de fier și Tudor tresare. Se uită în jur, de nu l-o fi zărit cineva tresărînd.)

TUDOR (Doinei): Ce nu te duci la hodină? Că, iată, începe a bate zorile, iar în zori, știut lucru, somnul aduce dulceața cea mare...

DOINA: Parcă ai tot vrut să-mi spui ceva...

TUDOR: Ferit-a Sfîntul, că atîta cît am grăit noi noaptea asta, le-ar fi ajuns la două babe pe o viață întregă.

DOINA: Pesemne ai vrut să-mi împărtășești un mare și tînuit adevăr, odată ce m-ai chemat...

TUDOR: A, nu, a fost o glumă la mijloc. Le ziceam oamenilor ceia că mi s-a făcut dor de Doina, și chiar mi se făcuse dor, stînd acolo, la olimpiada raională în calitate de cilen jurii*, că au vrut chiar președinte să mă facă, dar s-a zis că trebuie să ai studii muzicale. Mă rog.

DOINA: Poate nu atît mata m-ai căutat, cît durerea cea mare a matală, durerea care te macină de ani de zile și te face nopțile să te scoli din pat și să ieși aici, sub cortul ista...

TUDOR: Lasă, dragă, ce atîta mare durere, că trag la cîntar cît un președinte bun, nu-i vorbă, obișnuiesc să ies nopțile pentru a lua un git de aer curat — atît și nu mai mult.

DOINA: Lasă mata povestea asta, că avem atîta aer curat în Moldova, încît chiar de s-ar dovedi că aerul curat nu face bine, tot n-am avea încotro.

TUDOR: Da crezi că aerul ista l-ai tras pe nas și gata, ai făcut mare treabă?

DOINA: Ce mai rămîne de făcut cu din-sul?

TUDOR: Iaca vezi că nu știi, și dacă am să-ți spun, n-ai să mă crezi. O trecut mai dăunăzi pe la grădini glavvraciul** din Vărzărești. O cunoștință veche de-a mea, pot zice — un prieten. Mi-o făcut el o dată un bine, la care eu i-am zis să treacă pe la grădini, cînd i-o fî în drum, și el cam trece. Dăunăzi iar se arată. Le spun băieților să-i pună în bagajnik*** cîteva lăzi cu patlagele și cîteva saci cu curechi. Am cînstit și cîte un pîhăruț, că am și acolo la brigadă o canistră cu putoare de asta. După ce-am cînstit, ne așezăm

la sfat și din vorbă în vorbă ajungem la aer curat. Și știi ce-mi spunea glavvraciul?

DOINA: Ce-ți spunea?

TUDOR: Să tot stai și să te miri. Zice el, nenorocirea noastră, a moldovenilor, e că suntem proști. Noi știm a ciștiga o sută de ruble, dar a cheltui nu ne ajunge căpățîna. Avem mii de feluri pentru a munci, iar pentru a hodini frumos nu avem nici un fel. Dacă n-ar fi fost biserica, zice el, moldovenii de mult ar fi chierit de pe fața pămîntului. Sute de ani la rînd biserica îl pune pe omul nostru la hodină cu forța. După șase zile de muncă — una de hodină și măcar tu mori. Se înăbuseau păpușoi în buruieni, se scutura griul pe deal, singera inima bietului țaran, dar biserica era neînduplecată. Țăranul ședea pe o margine de prispă la umbră, scrișnea de ciudă, dar se hodinea.

Amu nimeni nu te pune cu de-a sila să te hodinești, amu oamenii noștri s-au scăpat la adunat avere, și o să crape, dar o să aibă o casă ca vecinul, și în casă o să le aibă pe toate, pe cite le are vecinul, dacă nu și mai multe. Oamenii muncesc, și de oste-neala cea mare — beau, și după ce beau, din scirbă pentru slăbiciunea lor, iar se duc la muncă, și o tot țin așa una și una, pînă nu nimeresc la spital, că au împlut țărani de la o vreme toate spitalurile. Și, cum crezi, care-i boala mai răspîndită în Moldova?

DOINA: Nervii?

TUDOR: Nu. Nervii is pe locul doi. Pe locul întîi s-a cocotat „kislorodni golodanie“*. Cui să-i treacă prin cap — atîta aer curat prin toate văile, pe toate dealurile, iar oamenilor nu le ajunge aerul curat!

DOINA: Cum se poate una ca asta?

TUDOR: Vezi bine, se poate. Că, spunea glavvraciul, e una cînd omul înghite aer curat, alergînd cu limba scoasă afară, și e cu totul altă gîscă, cînd vine el sara, se spală, ia masa și stă o jumătate de ceas în pragul casei, cu mîntea furată de amintiri, cu bratele uitate pe genunchi. Că, să vezi, organismul ista al nostru e făcut și el al naibii de subțire — ceea ce-i trebuie el o să-și ieie singur, dar cu de-a sila să nu-i bagi, mai bine o să moară, decît să ieie ceea ce îi bagi tu cu de-a sila.

DOINA (după o lungă frămîntare): Au nu cumva te-i fi temînd de moarte, bade Tudor?

* cilen jurii = membru al juriului

** glavvraciul = medicul-șef

*** bagajnik = portbagaj

* kislorodni golodanie = lipsă de oxigen, de aer

TUDOR (*surprins*): Ce să mă tem eu de dînsa, că, oricum, cînd îți iese în cale baba cu coasa — prosti proșciai..*

DOINA: Și, totuși, simt eu undeva în vorbele mătale un fel de frică, poate nu atît frică, cît îngrijorare — mîi, nu cumva să deie baba cu coasa peste mine tocmai cînd mi-a fi lumea mai dragă...

TUDOR: Ba să mă lași în pace, că nu mă tem deloc. Am trăit o viață lungă și grea, am făcut războiul, am îndurat foame, am văzut atîția oameni vrednici și mințoși, care, fiind de sama mea, s-au dus în pămînt cine știe de cînd, așa că eu, dacă baba ceea ar fi venit după mine mai anțărț, nici atunci n-aș fi putut avea pretenții. Auzi tu, să mă tem eu de dînsa !...

DOINA: Poate că nu atît de teamă e vorba, dar cu fiecare zi te gîndești tot mai des și mai des la ceea ce se cheamă hotarul vieții...

TUDOR (*după o lungă frămîntare*): Apoi, da, mă gîndesc, și am să-ți spun de ce. Din tot ce are omul mai frumos pe lumea asta, eu aș pune pe locul întii demnitătea. Asta-i totul. De mic copil, cum se ridică copăcel, omul caută cu coada ochiului în jur, ca nu cumva să-l calce cineva pe ce are el mai sfînt. Demnitatea e ca și cum ai duce o farfurie de apă pe un vîrf de deget, și atîta ești om, cît e plină farfuria.

Unii se pricep a duce bine de tot, la alții ceva se varsă, ceva mai rămine, dar pînă la urmă vine baba ceea cu coasa, iar farfuria din vîrf de deștului și o arde în pămînt de-i zboară cioburile cît colo. Și după o viață lungă, plină de muncă, plină de chin, de bucurii, omul prinde a lăcrăma, vorbește în dodii, și eu, de amu dacă a venit vorba, nu de moarte mă tem, cît de înjosirea ceea, care vine împreună cu moartea.

DOINA: Ei, lasă! Parcă noi ținem minte oamenii numai după felul în care au murit ei, și uităm ce-au fost ei în viață, cum au fost?

TUDOR: Iaca să nu zici — uiți totul și îți minte numai cum a murit. Moartea e sfîrșitul, iar a face o koņovkă** bună — la asta nu pe fiecare îl taie căpățîna. Unde mai pui că amu a pornit o modă nouă — înainte de moarte pe om îl pocnește damblaua. Ori îl paralizează, ori amuțește, ori i se întunecă mințile. Bietele neamuri îmblă cu dînsul de la un doctor la altul, de la un spital la altul, irosește banii, răbdarea, toată dragostea pe care i-au

purtat-o, iar acela — nici înainte, nici napoi. Așa năpăstuit de soartă el o mai ține doi-trei ani, și cînd îl stringe Dumnezeu, neamurile își fac cruce c-au scăpat. Și după aceea nu se mai gîndesc ce fel de om a fost el în viața lui și cite a făcut — țin minte numai cît s-au chinuit cu dînsul, cînd i-o fost să moară. Crezi că întimplător mă tot pun cu binișorul pe lingă glavvraciul din Vărzărești? Să nu mă pocnească și pe mine damblaua într-o zi, că dacă mi-o fi dat și mie să trec prin asta, încaltea să știu că am la spital o coică* și o lingură de supă.

DOINA: Cum?! Să trăiești o viață într-un sat de oameni, să crești patru copii, să aduni atîta avere, pentru a rîvni, în cele din urmă, la patul și supa spitalului?

TUDOR: Satul — de, să-l lăsăm în pace, fiecare se descurcă cum poate, unde să le mai pese lor de alții? Cu vecinii nu stau chiar bine, feciorii n-au să caute de mine, nurorile — nici atîta. Poate Maria, că-i fată bună la inimă, dar ce să-i întunec eu tinerețea..

DOINA: Au nu cumva te-î fi temind mata de propriii mătale copii?

TUDOR: Ferit-a Sfîntul! Nu mă tem deloc, dar, dacă o venit vorba de copii, apoi, ca să fiu cinstit, m-am săturat de dînșii ca de hrean. După ce ne-am luat cu Veta, așa cam spre primăvară, l-o născut pe cel de la Academie, și cum a rupt-o Tudor din loc, pînă azi nu se mai poate opri. Și dă-i cu munca, dă-i cu alergătura, că uite cresc, le-a trebui pămînt, le-a trebui zestre. Alții mai îmblau și pe la petreceri, pe la hramuri, da noi cu Veta unde, care petreceri, cînd ai o casă de copii? La război băteam mătăni la fiعة impușcătură, și tot săpam la pămînt, că o putrezit cîteva rînduri de gimnastioare** pe mine, pentru că mă gîndeam — mîi, am o casă de copii și ce face biata Veta, dacă rămîne văduvă? Cînd s-o făcut colhozul, vreo două veri la rînd am muncit cu sapa, dar mai apoi mi-am zis: stai, Tudoraș, cu brațele treabă multă nu faci, și hai pe la școală, hai pe la cursuri, că vecinii chiar rîdeau de mine — cum începea a ninge, mă duceam la pravlenie*** și întrebam pe unde mai sînt cursuri, ca să mă trimită și pe mine. Amu, uite, mi-am făcut casa, mi-am crescut copiii, i-am băgat prin școli, dar, ca să fiu cinstit, m-am săturat de dînșii ca de hrean. Uneori mă gîndesc: mîi, să-i așez în casele lor, las slujba

* prosti proșciai = iartă-mă și adio, scuză-mă și la revedere, adio și n-am cuvinte

** koņovkă = încheiere, sfîrșire

* coică = pat

** gimnastioare = maiouri, maiouri de gimnastică

*** pravlenie = conducere

baltă și un an întreg am să stau uite aici la masă pentru a mă gândi la toate cîte au trecut prin viața mea și nu m-am gândit bine la dînsule, pentru că nu am avut cînd.

DOINA : Te-i fi temut că te scot din brigadir ?

TUDOR : Da nu mă tem eu deloc, pentru că am legături, am susținere peste tot ! De mă duc mine la raion și zic — Alekseici, îmi trebuie un vagon de zahăr, pînă în amurg, fără nakladnae *, fără raspiskă **, vagonul cu zahăr o să-mi steie aici la poartă. Și apoi eu am meserie, eu îs vot-tak *** din născare, pot aduna oameni și pornesc cu dinșii motorul, iar șefii, să nu crezi, chiar de te și critică uneori, da că ei prețuiesc oamenii care știu a porni

motorul. Vrei tutun — îți fac tutun, vrei griu — poftim griu. Amu, iaca, fiind la grădini, am umplut lumea cu patlagele.

DOINA (după o pauză lungă) : Atunci dar ce te face să te scoli noaptea, să ieși tiptil din casă, să te așezi aici la masă și să stai pînă în ziua albă cu capul prins în palme ?

TUDOR : Știu eu...? Iaca așa mă prinde prin somn un val de năbușeală, mă trezește, iar cum m-am trezit, mi se face lînced, mi se face lehamite de toate. Și mă scol, ies din casă, vin sub cortul ista și tot stau ore întregi...

DOINA (după o altă lungă pauză) : Inima ?

TUDOR (intr-un tirziu, incet de tot) : Inima.

ACTUL al II-lea

Liniște și pace. Frunzișul este înțepenit, în faptul zorilor, ferestrele larg deschise și doar petale albe, din frămîntarea zilei trecute, vislesc incet sub cortul verde. Veta alege fasole. Pune cu mîna boaba în vas, ca să nu facă zgomot, dar mișcările ei ușoare au trezit, totuși, pe cineva din casă. Se aud ușile și iat-o pe Doina coborînd scările. Se oprește în mijlocul cortului cu brațele întinse, prinde în palmă fulgi albi, își improspătează ochii, obrazii, după care, zimbindu-i mătușii în semn de bună dimineața, se așază lingă femeie și începe a alege și ea. Muncește cu trageră de inimă și nu mai caută să pună fasolea cu mîna, pentru a nu face zgomot — aruncă boabele la iușeală, vasele prind a suna fiecare cu glasul său, după care se mișcă o perdea și în cadrul ferestrei apare căpățîna ciufulită a stăpînului.

TUDOR (cu glas scăzut) : Măi Vetă măi, de cîte ori te-am rugat — dacă nu poți dormi singură, incaltea lasă-ne pe noi să ne hodinim un ceas-două, că plătim, bre, chicătura asta de hodină, cum nu știu unde să mai fie ea plătită...

(Vasele sună înainte cu aceeași hărnicie și, oarecum mirîndu-se de o asemenea neașteptare, căpățîna dispare din cadrul ferestrei și iată-l pe Tudor coborînd scările.)

TUDOR : Vă... hă... hă... Uite cum se scoală copchila asta cu noaptea în cap ! Dar tu, dragul badei, ai pus măcar capul pe pernă noaptea asta ?

* nakladnae = factură, foaie însoțitoare, fraht

** raspiskă = recipisă, chitanță

*** vot-tak = uite-așa, cu indicațiile

DOINA : Tocmai cînd am pornit să-mi aștern, s-o trezit mătușa. M-am dus la dînsa, ne-am așezat alături și, din vorbă în vorbă, nu știi mata cum îs femeile...

TUDOR : Ei, atunci dar — noroc și voie-bună ! Păcat că am pe azi multă alergătură, altminteri aș fi șezut și eu aici cu voi la umbră. (Se spală undeva după frunze, apoi vine la butoiășul de zinc, se șterge cu un șervet spînzurat în cui. Inghite o cănuță, se oțărăște, încearcă undeva după casă să pornească motocicleta. În cadrul ferestrei apare căpățîna lui Ionel.)

IONEL (răgușit de somn) : Măi tu, nu pune mîna că te pocnesc !

TUDOR (intorcîndu-se) : Tu mai întii ar fi trebuit să te speli, dragul tatei. Cum poți să mă pocnești cînd umbli cu ochii cirpiți de somn ?

IONEL (dezamăgit) : Visasem că ne fură motocicleta.

TUDOR : Ei, și amu, cînd vezi că nimeni nu ne-o fură ?

IONEL : Mai trag un pui de somn.

TUDOR : Treaba ta, numai că eu aș crede — odată ce se scoală musafirii, stăpînilor, oricum, nu le stă obrazul...

IONEL : Unde, care ! ? (*Dispare pentru o clipă din cadrul ferestrei, iar în clipa următoare de-acum coboară scările, cu șervetul pe umeri.*) Bună dimineața, leliță !

DOINA : Să crești mare, Ionel !

(*În cadrul ferestrei vecine apare căpățîna lui Anton.*)

ANTON : Ioane, pune soponul la loc, că te omor.

IONEL (*se face a nu-l auzi*) : Lucrăm cu-ndrăzneală, trăim bucuroși ?

DOINA : Cum altfel ?

ANTON : Tată, cu atîta greutate am căpătat o bucată de sopon francez și măgarul ista mi-l cheltuie pe mutra lui !

IONEL : Da că tu, măi, nici măcar nu știi a zice bună ziua în limba lui Napoleon, și eu, care de atîția ani învăț franceza, să mă tot spăl cu detski milo ? * Cît se poate, tovarăși, cu detski milo ? !!

ANTON : Măi Ioane, nu mă fă să sar peste pervaz ; dacă sar, nu te scoate nici miliția din labelle mele...

TUDOR : Stați, bre, nu vă faceți de rușine, măcar atîta cît avem un om străin la noi în casă...

IONEL : Cine, cînd ? (*Peste o clipă coboară și el treptele cu un șervet pe umăr.*) Noroc și Doamne-ajută, gospodinelor !

DOINA : Mulțumim frumos, Antoane.

ANTON : Păcat că mă așteaptă camionul la poartă, alminteri v-aș fi ajutat și eu oleacă...

TUDOR : Ce aveți pe azi de cărat ?

ANTON : Chiatră.

TUDOR : Dacă o să fie chiatră bună, de ceea din Cosăuți, tăiată frumos, blocuri, aruncă vreo zece bucăți lingă garaj, acolo unde-s buruienile mai înalte, că mai pe urmă ne-om repezi și le-om căra de acolo acasă...

ANTON : Ce facem cu blocuri ?

TUDOR : M-am înțeles cu băieții de la zavod ** să-mi lege o poartă mare de fier, dar fierul cela e greu al naibii, și ca să-l pui să se țină bine în picioare, cu lemn nu faci nimica — trebuie chiatră și numai blocuri mari, de cele din Cosăuți.

ANTON : Am putea aduce chiar o mașină întregă, dacă ai merge și mata cu mine...

TUDOR : Nu pot. Trebuie să mă repăd la Bălți. Era vorba să sosească la bază stropitoare. De atîția ani caut stropitoare din Germania, și dacă n-am să fiu pe loc chiar atunci cînd se vor descărca ele din vagon, gata — iar rămîn fără stropitoare.

IONEL : Tată, eu am o idee grozavă cum s-ar putea de făcut o stropitoare, numai că mi-ar trebui pentru asta un cît de mic motorăș...

TUDOR : Da, măi Ioane, cît pe ce să uit ! Pe azi era vorba să vină la grădină niște copii de la lagărul * de pionieri, să ajute la cules chipăruși **. Să-mi fii azi toată ziua acolo cu dînșii și să le arăți cum se culeg chipărușii în trei sorturi : frumoși de tot, frumoși dar nu prea, și restul...

IONEL : Îmi lași motocicleta ?

(*Tudor vine lingă butoiășul de zinc, mai toarnă citeva înghițituri în cănuță.*)

IONEL : Sughiț bun la toate neamurile.

TUDOR (*după ce-și bea porția*) : Da că nu, că s-o răsuflat, nu mai are grade. O putoare cum nu se mai află, dar, cînd omul se obișnuiește... (*Ia o patlagică drept zacuscă.*) Bine, măi, îți las cheia, numai vezi de n-o mina pe toate dealurile și nu încerca să-ți repari motorul. Lasă-l așa cum este.

(*În cadrul ferestrei de la margine apare căpățîna lui Fima.*)

FIMA (*plingăreț*) : Tată, v-am spus că sufăr de insomnie, v-am rugat să-mi lăsați măcar diminețile, că nopțile mă frămînt ca un șarpe...

IONEL (*iși toarnă și el puțin în cănuță, dar se prinde urmărit de Tudor și varsă jos băutura, mulțumindu-se cu patlagica*) : Cine te pune să umbli pe la înmormîntări ? Ți-o fi puțit a mort, și mirozna ceea, cînd îți vine prin somn...

FIMA : Măi, măgarule, ai să-mi vii cu copiii la Chișinău, cînd oi fi șef de catedră, și să fiu al naibii dacă îl voi primi măcar pe unul !

IONEL : Pînă să vin eu la tine la Chișinău să-mi înveți tu copiii carte, vezi să nu-mi aduci tu singur copiii încoace, să ți-i vindec de speriat.

TUDOR (*necăjit*) : Nu vă clănțaniți bre, măcar atîta cît avem un oaspete la noi în casă...

FIMA : Cum, cînd ? (*Peste o clipă coboară și el scările cu un șervet pe umăr.*) Bună ziua celor ce se scoală cît mai dimineață, pentru a ajunge cît mai departe !

* detski milo = săpun pentru copii

** zavod = uzină

* lagărul = tabăra

** chipăruși = gogoșari

DOINA : Mulțumim frumos.

TUDOR : Azi încotro o apucă Academia Re-Se-Se-eM ?

FIMA : Vreau să mă reped pînă la Storojineț — am auzit, au acolo un moșneag de vreo 82 de ani.

TUDOR : Lasă-l pe moșneagul acela că nu-i de nimica. Mai bine fă-te spre pădurea Ciumburenilor : avem acolo un pădurar vrăjmaș bun de gură. Principalul e să-l urnești din loc, că dacă se pornește, nu se poate opri nici el singur.

FIMA : Da cu ce lucrează motorul acela al lui ? Vin, vodcă, coniac ?

TUDOR : Da că nu be — suferă cu ficatul. Are însă, sârmanul, o față și se chinuie cu dînsa de cîțiva ani. N-o poate băga în vreo școală măcar tu mori, și dacă ar fi să-i făgăduiești măcar cît de cît...

FIMA (*enervat*) : De cîte ori te-am rugat, tată, să nu mă bagi în afaceri de felul ista ! Sînt aspirant, tată, am curs la universitate ! Pregătirea fetelor, ca să reziste la admitere, nu e treaba mea, eu mă ocup cu ele abia după ce au fost intrate la învățătură !

TUDOR (*puțin rușinat*) : Da că imi trebuie, măi, cîțiva cubi de stejar... De nu mi-ar fi trebuit, poate nici nu aduceam vorba...

ANTON : Ce să faci cu stejar ?

TUDOR : Vreau să comand niște butoaie. Că horiștii ceia din Ciumbureni, ca să vezi cum s-au mai specializat — toarnă samogonkă * în butoi de stejar și peste un an scot de acolo coniac curat, da în vremea noastră fără coniac, orișicum — e greu...

FIMA : Unde mai pui că regulile de limba moldovenească iar s-au perfecționat și amu nici eu singur nu le mai cunosc.

IONEL : Da cine te pune, măi, s-o înveți limba maternă ? Las' s-o învețe mamă-sa, tu învaț-o cum să ascundă fițuicile în ciorap și mai mult nu-i trebuie...

FIMA : Cum îndrăznești, măgarule, în fața părinților...

TUDOR : Stați, bre, că iară vă încăierati ! Ce Dumnezeu, în fiecare casă copiii se scoală ca copiii, și numai în casa mea se mîncîcă, de parcă ar fi dat turbul ** într-înșii. Hai să ne vedem de treburi cît nu ne-am luat de diept. Marie !

MARIA (*apare în prag*) : Peste o clipă masa e gata.

TUDOR : Da că nu mai avem cînd, Marie. Pune la răcoare ce ai pregătit și de-acum desară, da-va Domnul...

MARIA (*cu lacrimi în ochi*) : Tuță, totul e gata...

TUDOR : Sănătate, Marie, sănătate. Hai, că te așteaptă și pe tine norma.

(Pleacă unul cite unul, după care pleacă, amărită, și Maria. Sub cort nu rămîn decît două alegătoare de fasole : Veta și cu Doina. După o lungă pauză, aparatul de sub streășină iar prinde viață. Vin melodii de departe, de demult, și împreună cu ele, iar prind a pluti petale, de parcă ar fi nins ușor. Cînd melodiile se trec, se aud lovituri surde în aceeași poartă de fier, și iară vine vocea poetului cu povestea acelu mic pui de stejar.)

*Ris de soare, plins de stele,
Stă pierdut în lumea-i verde,
Și-i voinic cînd i se cere,
Și-i slăbuț cînd nu se vede...*

*Dar anii trec, și veacul trece
Pe sub cer, pe sub pămînt,
Și unde-a fost cîndva copacul,
Stă un ciot c-o frunză-n vînt...*

DOINA (*ridicîndu-se*) : Leliță dragă, să lăsăm fasolele, că avem pe azi treburi mult mai mari și mult mai grele.

VETA (*oarecum mirată*) : Da ce-avem de făcut ?

DOINA : Nu auzi mata cum se scutură floarea ? Nu vezi cum plutesc petalele în jur ?

VETA : Apoi vîd, numai că... Și ce să facem ?

DOINA : O să trecem prin livezi cît nu s-a ridicat încă soarele, cît nu s-a stîrnit încă vîntul, și-o să adunăm în coșuri floare de măr, floare de cireș...

VETA : Merg cu dragă inimă, dar... Ce facem cu coșurile pline ?

DOINA : O să le lăsăm la stîină, ciobanilor.

VETA : Și ciobanii ?

DOINA : Ciobanii vor pune fluierile să hodinească noaptea în coșurile noastre, pentru ca pe urmă, ori de cite ori nu ar fi dus ei fluierul la gură, să tot nîngă cu flori albe de măr, cu flori roze de cireș...

VETA (*oarecum luminată*) : Și eu chiar mă gîndeam, de unde atîta floare în miez de vară...

(Undeva departe se aude cîntînd o fată. Ninge încet, domol, și în jurul celui cîntec se adună un cor întreg de fete. Și iară ninge, ninge întruna. Corului de fete îi răspunde un cor de bărbați. Și tot ninge, ninge, și cele două coruri se varsă într-un unic cor : pare un tunet de cer, un popor întreg ridicat în picioare, cu suflul, cu inima larg deschisă, dar de nins nu mai ninge, și măreata cîntare cade de pe piscuri, se sfărîmă într-un fund de prăpastie și se lasă liniștea.)

* samogonkă = drojdie

** turbul = turbarea

Amurg tirziu sub cortul verde. Sacii și butoiul stau acoperiți cu niște țoale. Maria, ostentivă după o zi de muncă, așază masa. Cei trei frați ai ei, bosumflați și furioși, stau prin unghere, așteptând când vor fi poftiți să-și ieiie cina. Aparatul de sub streășină tace, și, pentru a scăpa de atita tăcere grea, Maria îngină o melodie.)

FIMA : Taci, fa, că mă enervează !

MARIA : Bade Fima : ce te-ai întors așa de supărat ? Mi s-o părut chiar că nici nu ne-ai dat bună sara cind ai intrat.

FIMA : Îs necăjit, Marie... Nu mai pot de atîția gogoșari.

MARIA : Parcă era vorba de pădure ?

FIMA : M-o pus naiba să fac schimb cu Ionel și, în loc să petrec o zi frumoasă la pădure, am colindat văile Cuboltei.

IONEL : Nu-ți prea pară rău, că nici eu n-am ciștigat cine știe ce din schimbul cela. Fata pădurarului e numai coșuri și lene.

ANTON : Măi, tu nu cumva te-ai băgat la fata pădurarului ? Ia sama că poate fi un mare scandal...

IONEL : Da că nu eu, ea la mine s-o băgat, și m-o tot mușcat, căteaua naibii. că nu-mi pot veni în fire ! O zi întregă — eu cu Eminescu, ea cu mușcatul. Cum Dumnezeu o fi înțeles ea poezia, că de-abia prinde cu urechea o coadă de rimă, și se repede să muște !

ANTON : O fi sălbăticit acolo în pădure.

MARIA : Bade Antoane, mi se pare că nici mata nu ne-ai dat bună sara cind ai venit ?

ANTON : Șoferul, după ce cară o zi chiatră, nu dă bună sara nimănu.

FIMA : Ai făcut măcar ce te-o rugat

ANTON : Pe naiba... Am aruncat zece blocuri în buruienile celea de lângă gara, da sara, cind m-am întors — gata, nu mai erau acolo. Se jeluie, fir-al naibii, de sănătate, umblă pe la doctori, stau cu anii prin spitaluri, da cind e vorba să pună laba pe ceva, să vezi cum țî-o suflă !

MARIA : Apoi, dacă sînteți chiar așa de zgîrciți la vorbă și nici măcar nu vreți să dați bună sara cind vă întoarceți, iaca, n-am să vă hrănesc pînă nu se întoarce tata.

ANTON : Și chiar nu țî se dezleagă la inimă fără bună sara ?

MARIA : Iaca, să știi, nu mi se dezleagă. Nainte erau doi la noi în casă, care, ori de undă nu s-ar fi întors, nu uitau să deie bună sara — tata și Mihai. De cum a plecat Mihai, a rămas numai tata.

ANTON : Las' că uită și tata uneori...

MARIA : Nu s-a întîmplat încă niciodată să uite.

FIMA : Ce știi tu despre părintele nostru, Marie ?... Ești un copil.

MARIA : Știu atita cit imi trebuie, iar mai mult nici nu vreau să știu.

(Stau o vreme în tăcere, apoi prinde glas aparatul de sub streășină și, împreună cu melodiile populare, pornesc a roti fulgi albi, mari, și, prin fulgii ceia, deodată, apare în prag Tudor Mocanu, beat mort.)

TUDOR : Bu... bună...

MARIA : Și mai ? Hai, tată, te rog eu frumos !

TUDOR : Bu... ara...

(Ninge încet, domol, apoi se face noapte. Într-un tirziu se aud undeva cîntînd cu-coșii. Tudor, abia trezit din somn, șade la masă, iar Doina stă lipită de peretele casei. Lovituri grele, necruțătoare, bat în poarta de fier.)

DOINA : Și ce mai faci mata, bade Tudore ? Cum o mai duci ?

TUDOR : Mulțumesc. Bine. V-am spus-o chiar din prima zi.

DOINA : Dar, ești mata mulțumit cu viața ?

TUDOR *(oarecum stingherit)* : Da că nu, că așa nu se poate pune problema.

DOINA : De ce nu se poate ?

TUDOR : Pentru că e greșit politicește.

DOINA : Cum adică, greșit politicește ?

TUDOR : Vezi bine, greșit. Pentru că astăzi, dacă omul e deștept și harnic, și gospodar, el nu poate să nu fie mulțumit cu viața.

DOINA : Și, totuși, de te-am lua chiar pe mata... Parcă nici prost, nici risipitor, nici leneș nu ești — și, totuși, noapte de noapte te zbați, te zbuicumi de nu-ți poți afla loc. Apoi, martor fiind la această caznă mare, de ce adică nu te-aș întreba dacă ești ori nu mulțumit cu viața pe care o duci ?

TUDOR : Da că nu, că așa s-ar găsi ei mulți ! Vii mata la mine cind eu abia abia să ies la mal după o beție zdravă. Vii, cind imi vulește căpățîna și scîrbă mi-i de toate celea, vii pentru a mă întreba de-s mulțumit de viață ? !

DOINA : Care va să zică, sînt zile cind omul poate fi întreat de e mulțumit cu viața, și sînt zile cind nu e de dorit așa ceva ?

TUDOR : Asta n-am spus-o. Poți să întrebî în fiecare zi, numai, de, să ai podhod*, să știi cind și cum...

DOINA : Dar cine, Dumnezeule, să-mi aleagă momentul cela, cind, uite, de cîteva zile alerg după mata și nu te mai pot prinde. Dimineța fugi grăbit

* podhod = pricepere, fler

la slujbă, o zi întregă nici nu se vede, nici nu se aude de om, iar serile vii cherchelit. Rămîneau zorile, adică timpul cînd începeai a te trezi din beția zilei trecute, iar cea nouă încă nu începuse, dar, ca să vezi, nici pe la zori nu se poate, pentru că, zici mata, e greșit politicește...

TUDOR (înțepat) : No, că dacă ești mata așa de mîntoasă și zici că știi dialectică, atunci hai să vedem mai întîi că de ce adică m-oi fi îmbătînd eu mai în fiece zi ! Eu îs brigadir, fată dragă, și la noi, la brigadiri, paharul e unealtă de lucru — e un fel de-a te descurca dintr-o afacere veche și de-a îngheba una nouă. Iacă, să luăm stropitoarele iestea din R.D.G. Șapte raioane, vreo sută și ceva de colhozuri alergau după dînele cu limba scoasă afară, iar de luat le-am luat eu. Cum am făcut ? Simplu. Ceilalți brigadiri — unii n-au avut cu ce plăti o masă bună, alții n-au știut cînd anume și cum să-i poftescă la restoran pe lucrătorii de la bază. Eu am prins firul dintr-o mișcare. Am comandat o masă pentru 20 de persoane și m-am întors cu stropitoare. Iaca, la masa ceea, p'săne, m-o fi răzbit.

DOINA : Nu, de la masa ceea mata te-ai ridicat treaz ca toți trejii, și de-abia după ce ți-ai condus oaspeții, te-ai întors înapoi la restaurant și ai mai comandat o sticlă de coniac.

TUDOR : Hei, să fi fost chiar așa ?

DOINA : Adu-ți aminte.

TUDOR (după o pauză) : Da, măi, chiar m-am întors, dar stai să vezi pentru ce m-am întors ! Că, la masa comandată am fost serviți cum nu se poate de bine, și eu sînt om cu obraz subțire. Dacă oficiantul m-a servit clasa întîi, trebuie să mă întorc să-i fac o cinste ?

DOINA : Și l-ai cinstit ?

TUDOR (după o altă lungă pauză) : No, că ne servise o femeie, și cînd m-am întors, n-o vrut să beie cu mine coniac. Atunci dar ce era să fac — i-am dat cinci ruble în bani, iar coniacul l-am băut eu singur, că șipul cela, pesemne, m-o și dărîmat cu totul...

DOINA : Coniacul n-a fost el vinovat cu nimica, pentru că și după sticla ceea, de-acum fiind în taxi, în drum spre casă, matale ți-a mai venit în cap o trăsnaie și i-ai spus șoferului s-o cîrmească spre Ciumbureni.

TUDOR (indignat) : Ce minciuni, măi, ce minciuni !!! C-am să-î adun o dată pe aiștia, care umblă prin sat și poartă minciunile...

DOINA : Da în ușa bufetului din Ciumbureni cine a bătut cu piciorul ?

TUDOR (trage cu ochiul în lături și-și coboară pușin glasul) : Da las' că n-am mai lovit eu chiar cine știe ce ! Să-ți spun cum a fost. Taxistul care mă ducea spre casă avea aparat de radio în mașină și, pentru că începusem a picura, a dezșurubat din aparatul cela o chicătură de muzică. Era tocmai o melodie populară interpretată de un cor mixt, iar eu, după olimpiada ceea corală, unde am fost cilen jurii, că era vorba să mă facă prisidatel, da asta e de-amu altă poveste, apoi, zic, după olimpiada ceea nu pot asculta liniștit muzică populară. Fierbe totul în mine. Și mi-arn adus atunci aminte de omul cela din Ciumbureni, care mi-a vîndut rabla asta de sub streșină — iaca, așa oropsită cum este, da că mă ninge zi la zi și ninsoarea ceea, să nu crezi, dar îți curătă grozav și inima și cugetul. Și așa mi s-a făcut, deodată, drag de omul cela de la care am luat aparatul, că mi-am zis : „Măi, am să cheltui o sută de ruble, dar am să mă duc să-i fac o cinste“.

DOINA : Și l-ai cinstit ?

TUDOR (pe gînduri) : Da că nu, ca să vezi, nu l-am putut găsi. Într-un loc mi-au spus că nu e acasă, în alt loc mi-au spus că doarme, iar în a treia casă mi-au spus că s-o dus la Drochia — amu stau și mă gîndesc, cum o fi dovedit omul cela, sârmanul, în toate părțile ?

DOINA : Și cînd ai văzut că nu-l poți găsi — ai pornit spre casă ?

TUDOR : Absolut ! M-am urcat în mașină și i-am zis șoferului : „Domo !“ * Și mașina tot atunci a rupt-o din loc, numai că Ciumbureni îs un sat vechi, cu drumurile sucite, și pînă am tot rătăcit noi ca să putem ieși la șosea — hop, ne iese bufetul în cale.

DOINA : Ca să vezi ce întîmplare — hop, și-ți iese bufetul în cale !

TUDOR : Uite, mă jur pe lumina ochilor că întocmai așa s-o și întîmplat : hop ! — și ne trezim cu bufetul în față. Era închis, grijania mamei lui, dar mi s-o părut, nu știu de ce, că e închis pe dinăuntru, iar bufetarul stă și numără virucika **. Nu știu de ce, dar m-o enervat totdeauna obișnuința asta a bufetarilor de-a se închide sara și de-a număra virucika... M-am dat jos din mașină, ca să-l întreb pentru ce face el una ca asta, și nici n-am mai dat eu cine știe ce cu piciorul în ușă — ia, am ciocănit de citeva ori cu călcîiul...

DOINA : Și, văzînd lăcata pe ușă, ai pornit spre casă ?

* domoi ! = acasă !

** virucika = cîștigul, suma încasată

TUDOR : În aceeași secundă.
DOINA : Cine atunci l-o sculat pe bufetar din somn și l-o forțat să deschidă bufetul ?
TUDOR : Vă... hă... hă... Și el, prostul, o venit ș-o deschis ? !
DOINA : O venit și o deschis...
TUDOR : Și eu iară am luat-o de la început ?
DOINA : De băut ai băut puțin, dar vorba e că ce-a fost pe urmă.
TUDOR (*în șoaptă*) : Să mă fi bătut cu cineva ?
DOINA : Bătaie n-a fost, dar pur și simplu nu vroiai să ieși din bufet.
TUDOR (*oarecum ușurat*) : Asta poate fi. Pentru că eu, cînd mă îmbăt, nu vreau să mă întorc acasă, măcar tu mori.
DOINA : Și de ce adică nu-i fi vrînd ?
TUDOR : Iaca să vezi mata țicneală — cum mă îmbăt, nu mi-i a mă întoarce, și pace. Mi se face, așa deodată, silă de casa asta, și, pentru că mi se face silă, iară beau, și de ce beau, de ce nu m-aș mai întoarce. Și o tot țin așa intruna, pînă nu mă aduc oamenii și mă descarcă cu lopata la poartă. (*După o lungă pauză.*) Aista e, dragul badei, necazul meu cel mare, pe care n-am vrut să ți-l spun, iar amu, dacă o știi și pe asta, poți spune că știi totul despre Tudor Mocanu.
DOINA : Dar cum se face că o casă pe care ai ridicat-o mata, cu mîinile matală, și patru copii — trup din trupul matală, și această bucată de pîne — toate ți se urăsc așa, deodată ?
TUDOR : Da că nu, păcat ar fi să zic — nici copiii, nici casa, nici bucata de pîne nu sînt de vină. Eu aș crede, mai degrabă de vină ăi sacii iștia cu fasole — cum mă îmbăt, îmi aduc aminte de dinșii, și așa mi se face lehamite de toate...
DOINA : Atunci, dacă sacii sînt de vină, de ce nu vă așezați într-o zi toți ai casei, s-o sfîrșiți odată cu alesul ? Scoateți de aici sacii, butoiul, și gata — s-a sfîrșit !
TUDOR : Hei, dragul badei, că fasolele estea au fost aduse cu așa socoteală, ca să nu mai aibă sfîrșit, și ele chiar nu se mai termină, grijania mamei lor... Sărmana Veta, uneori, știi, chiar te prinde mila...
DOINA : Da în afară de milă, mai păstrează ceva sufletul matală pentru Veta ?
TUDOR : Ce poate el păstra în afară de milă ?
DOINA : Dragoste, de-o pildă.
TUDOR : Cum, adică, dragoste ?
DOINA : Păi, ai iubit doar mata cîndva această femeie !
TUDOR : Hei, dragul badei, focul cela s-o stins de atîta vreme, încît amu

nici cenușa, nici vatra n-aș mai putea-o găsi...
DOINA : Bine, dar cel puțin o fost, o ars el odată, focul cela ?
TUDOR : Ca să fiu cînstit, nici nu mai țin minte.
DOINA : Cum se poate să nu ții minte, cînd mata ai fost acela care a luat amnarul, cremenea, și a scos primul scintei...
TUDOR : Ce amnar, ce cremene, că umblau pe-atunci fetele cu turma după mine !
DOINA : Mătușa Veta nu era în turma ceea.
TUDOR : Cum adică, nu era ? De unde atunci s-o fi luat ?
DOINA : Apoi, dacă nici pe asta n-o ții minte, să-ți spun eu cum a fost. În anul cela, pe după cișlegi, te-ai demobilizat din armată. Ai făcut armata la Focșani, la cavalerie. Te-ai întors voinic, isteț și știai să joci o fată, că umblau nebune...
TUDOR : Umblau, pe cuvînt de onoare, nu puteam trece prin sat !
DOINA : Și, totuși, fata care ți-a plăcut, fata care te-a așteptat, fata cu care deschideai jocurile, într-o zi a rămas fără nimic, pentru că soldații de la cavalerie nu se lasă furați de ceea ce avea să placă ochilor...
TUDOR (*mîndru*) : E drept. Nu m-am lăsat.
DOINA : Nu te-ai lăsat, pentru că avea puțin pămînt fata, și-ai tot fluierat serile pe la răscruci, ai tot ținut pe la șezători furcile ba la una, ba la alta, pînă n-ai dat cu ochii de Veta. Biata fată, abia împlinise șaptesprezece ani în iarna ceea, de-abia începuse a ieși duminicile în sat. Dar, alegîndu-ți-o, ai scos-o de Paști la joc și toată ziua ai jucat numai cu dînsa.
TUDOR : Se poate întîmpla să fi fost întocmai așa, că eram dat naibii !
DOINA : Ai făcut-o nu pentru că erai dat naibii, ci pentru că Veta, rămasă fără tată, avea trei hectare de pămînt, și luînd-o, te duceai într-o gospodărie gata adunată.
TUDOR : Hei, da n-o mai suci nici mata chiar așa ! Că dac-o s-o luăm de-a fir în păr, să vedem ce însemna pe atunci o fată frumoasă ? Cu ce mă vrăjise atunci Veta ? Era sprintenă, avea sîni bourei, glas frumos, de privighetoare, trei hectare de pămînt și doi ochi galeși, căprii. Că, vezi mata, pe atunci ele nu se dezlipiau una de alta — sîni de la pămînt, ori glasul de la gospodăria tatei.
DOINA : Las' că le-ai dezlipit mata de minune după nuntă. Pe pămînt, ca fiind cel mai de preț, ai pus mîna și n-ai

desfăcut pumnul pină nu s-a făcut colhoz, iar glasul Vetei te miri de-o fi ajuns măcar o singură dată la inima matală. Știai din vorba oamenilor că are glas frumos, dar nu te-ai dus o singură dată la biserică s-o auzi cum cîntă în strană. Pămîntul te scula în zorii de zi, te bucura pe vremea aratului, pe vremea semănatului, pe vremea strînsului, iar glasul Vetei — te-ai bucurat măcar o singură dată că nevasta dumitale are cea mai frumoasă voce din sat ?

TUDOR : M-am bucurat și mîndru am fost totdeauna.

DOINA : Atunci dar cum se face că după nuntă Veta tot mai rar și mai rar se ducea la cor, tot mai rar și mai rar sătenii auzeau cîntecele ei ?

TUDOR : Vezi, dragul badei, cum vine povestea... Viața țărănului e țesută mai mult din muncă decît din cîntece. Ba e vremea semănatului, ba e vremea prășitului, ba e vremea strînsului. Și femeia măritată — de amu ce mai cîntare poți aștepta de la dînsa ? Ba ți se îmbolnăvește un copil, ba vaca își pierde mana, pe urmă vine războiul, după război preotul o rămas pe undeva prin România, biserica au închis-o. O vreme o chemau la înmormîntări și ea se ducea cu încă cîteva femei și, cîntînd, petreceau mortul la groapă, dar pe urmă n-am mai lăsat-o. Ori și cum, cîntecele celea de înmormîntare o stricau la inimă, și azi mi-e nevasta posomorită, mine posomorită...

DOINA : O băteai ?

TUDOR : Nu. O singură dată am bătut-o, pe vremea prășitului.

DOINA : Pentru ce ?

TUDOR : Să vezi întîmplare nemaipomenită... Atunci, cînd s-o făcut colhozul, cîteva veri o îmblat și ea împreună cu femeile din măhală la prășit. Se ducea cu dragă inimă și muncea ziua întregă în rînd cu lumea, dar cînd li se nimerea să muncească la Hîrtoape, acolo unde au fost odată hectarele noastre, sara, nainte de plecare, făcea ce făcea și rămînea în urma femeilor. Măi, se mira tot satul — ce-o fi tot rămînînd în urmă Veta lui Tudor Mocanu ? Iar satul, cînd intră el în ambiție, apoi e al naibii, nu se lasă pină nu află adevărul...

DOINA : Și ce era la mijloc ?

TUDOR : Nici n-o să-ți treacă prin min-te ! Rămînea în urmă ca să pună semn la cele trei hectare ale noastre, să nu se uite, pe urmă, de unde și pină unde o fost pămîntul nostru. Și eu care tocmai fusesem înaintat zvenevoi*, oricum, trebuia să iau atitudine...

* zvenevoi = șef de echipă, de brigadă

DOINA : A lovi un om înseamnă a lua atitudine ?

TUDOR : Da las' că n-am mai lovit eu cine știe ce... I-am tras colo cîteva palme, dar, pesemne, s-o tulburat mai mult din speriat, că nu m-o simțit atunci cînd m-am apropiat. Din ziua ceea, după cele cîteva palme, o început s-o fure frica. Ș-o fură azi, o fură mine...

DOINA : De ce anume se teamea ?

TUDOR : Ca să vezi — se teamea de toate. Se teamea să nu ne deporteze, se teamea să nu se întoarcă iară foamea, să nu înceapă un război ; se teamea de sărăcie, se teamea că nu vor avea ce îmbrăca copiii atunci cînd va fi zi de sărbătoare...

DOINA : Mata, bărbat fiind, nu te temeai atunci de nimic ?

TUDOR : De ce să zic, mă cam tăia și pe mine frica...

DOINA : Și cum ai făcut, ca s-o birui ?

TUDOR : Ei, vorbă să fie, cum am făcut. Cînd am văzut că-i ra, m-am datat la activități artistice, și hai cu cîntece, hai cu dansuri, pină nu am încăput printre activiști, că pe urmă nu mai avea ce să-mi pese...

DOINA : Veta nu s-a datat la activități artistice ?

TUDOR : Da las' că începuse să vină și ea serile pe la club și, cu toate că nu vroia să intre, se uita mai mult prin fereastră, vedeam eu că-i place. Începea să-și revină și toate s-ar fi întors spre bine, dacă nu s-ar fi apucat într-o zi proștii iștia ai mei să ascundă icoanele.

DOINA : Mata i-ai pus la cale ?

TUDOR : Ferit-a Sfîntul — au făcut-o din capul lor.

DOINA : Dacă nu mata i-ai pus la cale, atunci, cînd ai văzut că icoanele nu mai sînt, de ce nu le-ai zis să le pună la loc ?

TUDOR : Da că nu puteam, politicește nu puteam să le spun una ca asta ! Ei tocmai intrase în comsomol, acolo îi rodeau, că, adică, ce-i cu iconăraia ceea la voi în casă ! Și, odată ce băieții le-au scos, cum să le zic să le pună la loc ?

DOINA : Dar în zilele celea de frămîntare, cînd Veta unsbla și tot răscolea peste tot, mata știai ce caută ?

TUDOR : Îmi cam trecea prin minte...

DOINA : Și, fiindu-i bărbat, tată a celor cinci copii pe care ți i-a născut, i-ai spus măcar un cuvînt de bine, ai căutat s-o mîngîi cumva ?

TUDOR : Da că nu puteam, că tocmai era pe-atunci vorba să mă alegă și pe

mine nu mai țin minte unde... Și apoi, când o vedeam că iese noaptea din casă, mă gindeam — a umbla, a umbla, da pe urmă a doborî-o osteneala și a uita.

DOINA : N-a uitat ?

TUDOR : Ar fi uitat și toată năpasta asta s-ar fi trecut, de nu i-ar fi venit în cap să se bage în poiată.

DOINA : Erăi de față ?

TUDOR (*după o lungă pauză*) : Eram, pentru că în duminica ceea mi-a și încărunțit căpățîna. Pînă atunci aveam vreo doi peri suri pe la tîmple, da în duminica ceea, cînd a început a ninge peste mine, ninsoarea ceea nu se mai oprește pînă azi...

DOINA : O fost duminica rușinii, duminica durerii ?

TUDOR : Ei, întrebă-mă ca să te întreb... Țin minte, băieții mi s-au dus la club, Maria, că era încă mică pe atunci, se juca pe afară, eu mă necăjeam cu motocicletă. Nu cu asta, aveam pe atunci o holeră, un K-125. Și cum mă căzneau eu, umflînd o roată, parcă o fi fluturat ceva pe lîngă mine și s-o strecurat în poiată, dar nu-mi trecuse prin cap ce poate fi. După care, numai ce-o văd pe Veta ieșind din poiată cu icoanele. Apoi, icoanele, mă rog, dacă au stat atîta vreme în poiată, sub pătulul găinilor... Le-o așezat Veta pe iarbă, în felul în care stăteau ele în casa noastră. s-o lăsat în genunchi în fața lor, o ridicat brațele spre cer, așa cum face preotul în vremea rugăciunii, și o început să cînte :

*Cu noi este Dumnezeu,
Auziți voi neamuri și vă plecați,
Căci cu noi este Dumnezeu...*

O jumătate de sat s-o adunat atunci lîngă ograda noastră. Ce-o fost mai pe urmă să nu mă întreb — nici n-am cuvinte, nici n-am putere să mă mai întorc o dată la ziua ceea...

DOINA : Ați fost cu dînsa pe la doctori ?

TUDOR : Da că nu puteam, că era tocmai pe vremea strînsului, iar eu eram pe atunci la polevodceski brigada *. Pe toate gardurile stătea scris cu litere mari : „Ai strîns la vreme — ai cîștigat, ai întîrziat cu strînsul — ai pierdut !“ O trecut ferșalul ** mai înspre sară, i-o pus o injecție, și cu injecția ceea o dormit biata Veta două zile la

* *polevodceski brigada* = brigada de cîmp, de recoltare

** *ferșalul* = felcerul

rînd. Credeam că din somnul cela o să-i treacă, da că nu. Mai în toamnă am început a îmbla cu dînsa pe la doctori. Am fost la Chișinău, la Kiev, la Kamenka, da că degeaba. Pînă la urmă i-au dat foaie s-o ducem la spitalul din Kurki pe toată viața, dar am stat noi cu copiii și ne-am gîndit — ce să umble ea, sărmana, flămîndă și zgîriată prin pădurile Orheiului ? Am lăsat-o acasă și, uite, stă cu noi.

DOINA : Nu v-o părut rău c-ați lăsat-o ?

TUDOR (*șovăind*) : Rău nu ne-a părut, dar bucluc am avut destul. Toți is mari, de rămas cu dînsa o zi întreagă — nu poate rămînea nimeni, iar pe de altă parte, ea, femeie harnică, cum numai rămînea singură, se și apucă de treabă — ba coace pîne, ba spală. O dată era să ne aprindă casa, altă dată, cit pe ce să cadă în fîntină. Ne-am căznit mult, pînă nu ne-o venit ideea asta cu fasolele...

DOINA : Matala ți-o venit ?

TUDOR : Nu, pe Ionel l-o luminat. Într-o zi l-am lăsat să steie cu Veta, da el tocmai se înțelesese cu niște băieți să gonească mingea pe vale. Și tot chitindu-se cum ar face el ca să poată pleca și ea să steie cumincioară, deodată își aduce aminte cum stătea Veta iarna seri întregi tăcută și alegea fasole, că îi era grozav de drag să le aleagă. Pune dar scara la gura podului, adună în căldare niște rămășițe din anii trecuți și vreo două zile Veta a stat cuminte ca un copil pe un scăunăș, încît nici nu se auzea în casă de dînsa. Și-atunci m-am dus eu în colhoz, am luat cite un pud-două de toate felurile, am adus butoiul ista, ca să avem unde le amesteca, și iaca, repede or fi patru ani de cînd tot stă biata Veta și le alege. Iarna alege în casă, vara vine sub cortul ista. În sfîrșit, oricum, dar ne-am descurcat pînă la urmă.

DOINA : Ce descurcătură mai e și asta, cînd omul, după ce ia un pahar de vin, nu vrea să se întorcă napoi la casa lui ?

TUDOR : Asta-i drept. Cîm iau un pahar — nu mi-i a veni, măcar tu mori.

DOINA : Și-atunci, cînd vin eu să te întreb dacă ești mulțumit cu viața, matala ce-mi răspunzi ?

TUDOR : Da că nu, că așa nu se poate pune problema...

DOINA : De ce nu se poate ?

TUDOR : Pentru că e greșit. Politicește greșit.

ACTUL al III-lea

Același cort. Duminică dimineață. Soare, senin. Aparatul de sub streșină aduce valuri de melodii, fulgi albi plutesc domol în văzduh.

Sacii și butoiul stau acoperiți cu niște țoale. În stînga cortului, masa în așteptarea musafirilor. Veta, plină de îngrijorare, se uită la masa pregătită, pipăie pe sub țoale sacii și butoiul. În cele din urmă se hotărăște. Viră pe furiș mina în butoi, ia ceva fasole și, dosindu-se, prinde a le alege. Pe neașteptate apare Doina.

DOINA : Cum, și azi, în zi de sărbătoare ?

VETA (făcîndu-și semnul crucii) : Poate o să mă ierte Domnul pentru păcatul ista, dar știi mata, mi-o rămas încă o jumătate de butoi și nu pot ațipi nopțile din pricina lui. Stă alături și mă apasă...

DOINA : Da nu-ți fă matala atîtea griji ! Venim într-o zi cu toate și să vezi cum le alegem. Hai că avem pe azi altceva...

VETA : Iar adunăm floare de cireș ?

DOINA : Nu, pentru că azi e sărbătoarea Binelui, ziua cînd fiecare dintre noi trebuie să facă măcar un cit de mic bine...

VETA (pe gînduri) : Mare lucru ar fi și asta, dar mă tem că n-au să mă lase...

DOINA : Cine, adică, să nu te lase ?

VETA (arătînd cu capul spre casă) : Ei. DOINA : Cum ar putea ei să nu te lase ?

VETA (soptînd) : Da că așa cumînți cum îi vezi, ia cearcă să iei de la dinșii măcar un fir de ață, să vezi cum îți sar în cap !

DOINA : Dar pentru ce am lua ceva de la dinșii ?

VETA : Cum atunci să facem bine ?

DOINA : Da parcă binele înseamnă neapărat să iei de la unul și să dai la altul ? A face bine înseamnă, în primul rînd, a înțelege inima și sufletul celor din jur. Și dacă vom întîlni pe ulițele satului o tînără mamă cu copilul în brațe, o vom ruga-o să ni-l arăte, i-l vom lăuda, și asta va însemna că am făcut un bine. Și dacă vom întîlni un copil rătăcit în pădure, îi vom șopti la ureche povești mărețe despre el și despre tot neamul lui, pentru a-l ajuta să iasă din pădure, și asta iarăși va însemna că facem un bine. Și cînd vom întîlni un om muncitor cu tractorul în singurătatea dealurilor, ostenit și amețit de vîietul aceluia tractor, îl vom opri, îi vom lăuda cînstea, răbdarea, bucata de pîne, și asta iarăși va însemna că facem bine...

(De după perdeaua ninsorii răsare coasta de imăș, cele două femei urcă pînă hăt, departe. Și iară se aud lovituri

surde în poarta de fier, și iară răsare povestea aceluiași pui de stejar.)

*Iernile i-au frînt tulpina,
Verile i-au stors norocul...
Nu l-o mai deschis lumina,
Nu l-o mai cules nici focul...*

*Frunza stă și nu mai pică,
Și tot stă de-un an ș-o vară,
Nu se plînge de nimica,
Și nici zice că o doare...*

(Ninge întruna și iară ne întoarcem sub cortul verde. Într-un tirziu se deschide ușa și coboară scările, somnoros, Ionel. Priveștița unei mese împodobite îl înviorează nespus. Se apropie, își umple un pahar.)

IONEL : Sughit bun la toate neamurile...

MARIA (răsare de undeva de după casă) : Ce faci, măi drace ? ! (Îi smulge paharul din mînă, toarnă băutura înapoi în carafă.)

IONEL (oarecum jignit) : Fa Marie ! Am să-ți ațtopez două labe, c-ai să uiți din ce sat ești și cum te cheamă.

MARIA : Ai să-mi ațtopezi, cum nu... Că, dacă n-ai fi dospit pînă la amiază, ai fi auzit cum tata o poruncit să-l așteptăm cu masa gata. Poate veni cu musafiri.

IONEL : Păi, parcă zicea că se duce la conferință ?

MARIA : De dus s-o dus el la conferință, dar de întors se poate întoarce nici că să-ți vie în cap de pe unde !...

IONEL (pe gînduri) : Mareșalul lăzilor cu patlagele ! Poate fi un mare chili-pir la mijloc. Dacă o să-i meargă bine, am să-l rog să-mi deie motocicleta cu totul. Fa Marie, eu aș putea să te-ajut colo oleacă, numai cu condiția ca pe urmă, după petrecere, să-i amintești tatei că, atunci cînd ți-o fost greu, eu eram acela care ți-am dat o mînă de ajutor. Făcut ?

MARIA : Fugi de mătură ograda și taie gheorghinele scuturate din fața casei. Lasă-le numai pe cele în floare și pe cele abia ieșite din buton.

(*Intră prin portiță, vajnic și pompos, Anton. Se așază la masă și, pe gânduri, pornește a umbla prin bliduri.*)

MARIA : Ce faci, bădiță ? Că iar ai să-mi mînjești fața asta de masă și n-am alta curată s-o schimb, cind or veni musafirii.

ANTON : Da ce vi-s eu în casa asta, fa ? Parcă nu-s și eu musafir ? Noaptea vin, în zori mă duc, și dacă rămîn pe-o duminică acasă, de ce adică nu pot sta și eu frumos, omenește, la masă ?

IONEL : Bate-te peste gură, prostule, și fugi de te spală cu soapon francez...

ANTON : Ce s-a întimplat ?

IONEL : Așteptăm musafiri — poate fi un mare gheșeft la mijloc...

ANTON (*se ridică de la masă*) : Să crăp că toamna asta mă înșor. Cum, tovarăși, să ajung eu duminică să nu pot sta omenește la masă !

FIMA (*coboară furios scările*) : Iar ai început-o, Marie, cu tachimurile ! Te-am rugat special să mă lași să dorm un pic, dar pesemne că farfuriile din dulap...

MARIA : Da că mi-o zis tuța să gătesc masa tot amu.

FIMA : Să gătești masa cu noaptea în cap ? !

MARIA : Mi-o zis — masa clasa-ntii și așteaptă cu sufletul la gură. Poate pica cu musafiri din clipă în clipă.

ANTON : Mai ieri am avut musafiri, azi așteptăm musafiri, mine vor veni iarăși musafiri — unde ajungem, tovarăși, dacă o tot ținem din banchet în banchet ?

MARIA : Of, doamne, și aparatul cela de radio ! Tocmai amu i-o venit să amuțască. Se poate întimpla că tata tocmai de dragul lui aduce musafiri, și dacă-l găsește mut, ne spinzură.

(*Ionel vine, mai drege ceva în vechitura ceea și iară răsar melodii din bătrîni. Și tot ninge, ninge intruna. Împreună cu ninsoarea se întoarce Veta de pe costișele cele îndepărtate. Le zimbește tuturora, trece cuminte și se așază la masă.*)

MARIA (*ingrozită*) : Mămuță, nu vă fie cu supărare...

VETA : De ce să mă supăr, draga mamei, că nu mă supăr deloc...

IONEL : Marie, să nu îndrăznești, că ni-i mamă...

MARIA : Da ce să fac eu, păcatele mele, c-o zis tata — vă spinzură...

IONEL : Da s-o lase el mai moale cu spinzurătoarele celea, că noi uite cum facem — ne așezăm cu mama la masă. Că ea, sâraca, cine știe de cind nu

ne-o văzut pe toți adunați împreună la masă...

VETA : O, doamne, cit de demult...

IONEL : Ei, vezi ?

(*Se așază cu toții, toarnă vin în pahare, ciocnesc. Vetei îi place grozav cum sună pocalurile, sunetul lor prin ceva se aseamănă cu bătaia clopotelor și, stînd în picioare, ea tot ciocnește, ba cu unul, ba cu altul, pînă ce nu se aude o mașină oprind la poartă.*)

MARIA (*ingrozită*) : Dumnezeuule, musafirii iștia chiar că pică din cer !

(*Apare Ivan Frankovici, cherchelit de-a binelea, cu Tudor Mocanu, care îl duce cavalereste la braț.*)

TUDOR : Să-mi trăiți, măi flăcăi, și vouă, fetelor, salutare ! Iaca, dragii mei, o sosit ceasul cînd un mare, un foarte mare om pășește pragul casei noastre !

IVAN FRANKOVICI : Eu nu vreau forte mare. Eu vreau modest. Te !

TUDOR : Mă rog, ne facem modești, Ivan Frankovici ! De ce să nu ne facem ? Acum, uite mata la masa asta a mea că-i rotundă și nu-ți pot spune care e locul cel mai de cinste, dar aruncă așa o privire și unde o să-ți placă, acolo să mi te așezi.

IVAN FRANKOVICI : Eu nu dorit masa. Eu dorit — tra-la-la...

TUDOR : Hei, „Amurskie volni“* se cheamă, cum să nu... Lasă aparatul cela de sub streșină să îngine ce-i a lui, că mai pe urmă îți cînt eu ce-o să-ți placă... Ardem un guliai** cum nu s-o mai pomenit, numai că, pînă una-alta, șezi colo frumos la masă, să luăm cîte-un păhăruț, cîte-o gustărică. Pe urmă le aranjăm noi pe toate, că eu cînt mă pun pe cîntat, is dat dracului — cînt din gură, cînt din frunză, cînt din șip, numai că mai întii șipul cela trebuie golit, grijania mamei lui...

IVAN FRANKOVICI : Da, poate luvăm pe asta — tra-la-la...

TUDOR : Și pe aista îl știu, dar nu mă grăbi, să nu stricăm rinduiala. Uite mata, Ivan Frankovici, la șipul ăsta. „Negru de Purcari“ scrie pe dînsul. Purcari îi un sat prăpădit colo în sudul Moldovei, dar au niște vii nemai-pomenite, că iată, cit îi de mare Moldova, da că numai satul cela face vin de aista. În fiecare an îl cumpără Co-roana Britanică, plătește aur curat.

* „Amurskie volni“ = „Valurile Amurului“

** un guliai = un chef.

IVAN FRANKOVICI : Unde este fata cea formos, care tu lăudat la mine ? Eu dorește dansez cu el uite care melodia : „Smeiatsia vals nad vsemi modami sveta-a-a-a...” *

TUDOR : Nu te grăbi, Ivan Frankovici, că mai este mult pînă departe. Hai mai întii să fim sănătoși. (Cinstesc.) Amu trage mata cu coada ochiului prin blidurile estea, că așa cum se gătește în casa mea...

IVAN FRANKOVICI : Unde fata cea formos, în roz, care tu lăudat la mine grozav ? Ori tu adus la mine fata cea, ori eu plecat. La revedere. „Smeiatsia vals nad vsemi modami sveta...”

MARIA : Tuță, am și eu o coftișoară ** albă cu fustă roză...

IONEL : Îmbracă-te iute, proasto, ce stai cu gura căscată ? !

(Maria se întoarce, vrea să intre în casă, dar nu poate, căci în prag stă tristă, umilită, multincercata noastră Doină. Îl caută pe Tudor, îi caută pe ceilalți, dar toți se fac a nu o vedea, și atunci ea vine, cu o ușoară plecăciune se închină în fața musafirului.)

DOINA : Eu sînt fata de care se vorbise...

IVAN FRANKOVICI : O, da, formos, foarte formos... Dar muzic, unde este muzic ? !

IONEL (uitîndu-se cum se tot ciugulește Ivan Frankovici pe lîngă Doina) : Tată, eu am să-l pocnesc cu un șip la ceafă, da mata să-l prinzi din partea cealaltă, să nu răstoarne masa...

TUDOR : Fii cuminte, măi, că el are patru vagoane deșarte în gară, și noi care gemem că nu știm ce să facem cu patlagelele...

(Ionel aduce armonica, Tudor culege o melodie.)

IVAN FRANKOVICI (plesnind de atita drăgălășenie) : Nu, eu dorește așa : Tra-la-la-la...

TUDOR : Las-că ajungem și la asta, să vezi cum ajungem...

ANTON : Tată, cit n-avem martori, eu pun mîna pe lada asta...

TUDOR : Taci din gură, măi, că patlagelele celea au si început a se strica !

IVAN FRANKOVICI : Eu nu dolesc re-nede, eu dolesc ritm lent pentru ca fata formos putut lipi la mine...

FIMA : Tată, eu am făcut o vară box, și dacă ai mata legături, ca să mă poți scoate de la miliție...

* „Smeiatsia vals nad vsemi modami sveta-a-a-a...” = „Ride valsul de toate modele lumii”

** coftișoară = bluziță

TUDOR : Stai, bre, să scăpăm de patlagele, că pe urmă îl pocnim noi, n-ai tu grijă...

(Armonica îngină încet. Tudor o ajută, cîntînd din gură „Smeiatsia vals nad vsemi modami sveta”, iar Ivan Frankovici, legănat de melodie, legănat de frumusețe, se clatină ba într-o parte, ba în alta, și pare cit pe ce să cadă.)

IVAN FRANKOVICI : Tovarișci Mocanu ! Na paru slov *.

TUDOR (scirbit, băieților) : Duceți-l, bre, colo în fundul grădinii, numai luați sama la vecini să nu bată la ochi...

MARIA : Și cu patlagelele cum rămîne ? !

TUDOR : Amu ele, mititecele, is pe roate. Auzi cum cîntă roțile trenului ? Tac-tuc, tac-tuc, tac-tuc... Asta însămnă — le-duc, le-duc, le-duc, și, Marie dragă, cîntec mai frumos pe lumea asta nici că se poate !

(Și tot ninge, ninge, apoi, prin ninsoarea ceea, cînd revenim sub cortul verde, e noapte tîrzie. Tudor stă la masă, iar musafira lui adună cite-o petală rătăcită prin văzduh și o pune cu grijă în coșulețul pe care-l poartă la braț.)

TUDOR : Da că nu, că nici așa nu se poate... Ce înseamnă, vii dumneata la mine și aduni tot ce are mai frumos casa asta...

DOINA : Adun, pentru că mi-a venit timpul să-mi iau rămas bun și cine știe de-oi mai trece pe-aici vreodată...

TUDOR : Nu te supăra pe noi. Ce să-i faci, așa e viața... Ne învîrtim și noi cum putem, că, dacă nu miști iute, te calcă, tovarăși, în picioare, de nu-ți rămîne nici numele, nici porecla...

(Și iară răsar din întunericul nopții aceleași lovituri surde și grele într-o poartă mare de fier. Tudor tresare.)

DOINA : Nu deschide ?

TUDOR (surprins) : Cine adică nu deschide ?

DOINA : Zic — cei de după poartă nu mai deschid odată ?

TUDOR : Ca să vezi, nu deschid... (După o lună pauză.) Auzi, chiar vroiam să te întreb, ce-i cu poarta asta ? Cine bate într-însa și cine nu vrea să deschidă ?

DOINA : E verde poarta, nu ?

TUDOR : Verde, de unde știi ? !

DOINA : Păi, e poarta lui Meri Nikolaevna. Că bufetăreasa ceea, după ce-o vlăguit mai toate cadrele raionale, o

* Na paru slov = pe scurt, în două zîvinte

zis că e sătulă de cei cu studii fundamentale și-o trecut la vina puternică a celor legați direct cu producția. Ca atunci când ai nimerit și dumneata pentru prima oară în lanțurile ei...

TUDOR : Nu atinge voprosul* ista, te rog eu frumos să nu-l atingi !

DOINA : De ce adică nu l-am atinge ?

TUDOR : Pentru că o fost o mare, o foarte mare dragoste...

DOINA : Cum nu, mare dragoste ! Că voi, proștii, după ce-ați trăit o viață întreagă cu femei timide, modeste și curate, care se rușinau de fiecare dată când vă apropiați de dînsele, acum, după ce-ați făcut școală la Meri Nikolaevna, ați căpiat cu totul, Fanteziile ei sexuale v-au năucit pînă într-atîta, încît ați ajuns s-o poftiți în musafirie, s-o așezați la o masă cu soțiile, cu copiii voștri !

TUDOR : O așezăm pentru că Meri Nikolaevna e primită peste tot ca un musafir de onoare. Mă rog, femeie frumoasă cu studii superioare, apoi o fost și cîntăreață cu renume, o participat chiar și la concursurile republicane, că de-acolo ne și cunoaștem — eu pe-atunci cu dansurile, ea cu cîntecele...

DOINA : Care renume, cine-o aude cîntînd ?

TUDOR : Da că acum nu are timp, acum toată cultura raionului e pe capul ei ! Și, nimerind cu niște treburi pe la noi și dînd cu ochii de mine — puteam să n-o poftesc să între ? Că, dacă vrei să știi, totul o fost cum nu se poate de kulturnii** — și Veta, și copiii au primit-o bine, și totul ar fi fost cum nu se mai poate de fain, dacă nu-și băga prostul cea nasul unde nu-i fierbe oala...

DOINA : Pentru ce-ți dușmănești copilul ?

TUDOR (*intr-un tîrziu*) : Drept să-ți spun, Mihai acela a fost dintotdeauna o mare taină pentru mine. Micuț, cu capul mare, pe care-l tot scapătă ba pe-un umăr, ba pe altul — știi, de n-ar fi purtat și el două vîrticșuri în creștet, ca și mine, aș fi zis că Veta l-o făcut cu vreun popă pe undeva.

DOINA : De ce anume cu un popă ?

TUDOR : Are el în felul lui de-a fi ceva prea cuminte, ceva prea curat, ceva evlavios, și cui să-i fi trecut prin cap că tocmai smerenia ceea ascunde un început de răzvrătire, care nu se mai află ! Învăța bine, era căpos, se întîmpla cite-o vorbă de-a lui să facă ocolul sătului. Și era cinstit. O, cinstea ceea bolnăvicioasă a lui Mihai !

DOINA : De ce adică bolnăvicioasă ?

* voprosul = problema

** kulturnii = civilizată

TUDOR : Dar cum alta să-i zic, că ne scotea, zău, pe toți din sărite ! Trăim în colhoz, mă rog, fiecare se descurcă cum poate — el vrea numai decît să afle cum și de ce. Eu, ca brigadirii — de ici iau, de colo pun, asta o acoperi cu cealaltă, iar Mihai umblă ca o umbră în urma mea și mă tot descoase — asta de unde s-o luat, ceea a cui să fie ? Și atunci cînd o primeam pe Meri Nikolaevna la noi în casă, glumeam, mă rog, cum se obișnuiește printre oameni. Ea, așa în glumă, îi zice nevesti-mi că ar vrea să mă împrumute, pe-o lună-două. Sărmana Veta, bolnavă fiind, s-o speriat c-au venit după mine și-o început să plîngă. Eu tocmai atunci mă apuc să-i lămuresc că la mijloc nu e decît o glumă și, în vreme ce-i explicam eu în ce consta gluma, se ridică Mihai și zice : pentru ce îți bați joc de maica noastră ?... Eu, enervat cum eram, i-am zis : mai tacă-ți, bre, odată gura ceea !

DOINA : Și a tăcut ?

TUDOR : A tăcut, dar să vezi cum a întors-o ! Că eu i-am zis să tacă acolo, pe loc, da el a amuțit pe ani de zile. N-a scos o vorbă pînă nu a plecat la universitate. Cînd a fost să plece, m-am sculat și eu cu noaptea în cap, am vrut să văd de-și va luat rămas bun, dar de unde, a trecut pe lîngă mine cum ai trece pe lîngă butoiul cela. Mi-am zis — lasă, o să-l răzbească frigul, foamea, ș-o să vezi cum o să-mi vină...

DOINA : N-a venit ?

TUDOR : N-a venit. Asta de-acum a început să mă doară, mai ales pentru că sătenii la început erau cu toții de partea mea, dar cum Mihai a început a publica versuri prin gazete, satul a trecut de partea lui. Umblau declamînd poezii de parcă ar fi căzut cu toții în mintea copiilor...

DOINA : Matala nu gustai versurile lui ?

TUDOR : Se întîmpla să-mi placă și mie cite una, dar nu ca să leșin ! Mă rog, cuvinte frumoase, sunătoare, mă lăudam și eu cînd venea vorba că, uite, am fecior care lucrează poet la Chișinău. Nici să-mi treacă prin cap cum poate lovi un poet...

DOINA : Mihai te-a lovit ? !

TUDOR : M-o lovit, păgînul, cînd îmi era viața mai dragă, m-o lovit, că, uite, de-atunci, cu inima...

DOINA : Totuși, e singele matala și cartea cea veșnică zice : părinții să-și ierte copiii în ceasul greu al urii.

TUDOR : Da că nu, că chestia asta nu o fost dintre cele ce se iartă. (*După o lungă pauză.*) În iarna ceea tocmai ne pregăteam de adunare generală și eu, care ieșisem atît de bine cu brigada,

visam, mă rog, ca omul, la mai bine... Adun într-o sără niște prieteni la masă — au fost și tovarăși din raion, și vreo doi președinți de colhozuri din satele vecine, că mă am de bine cu toții. Ne așezăm la masă, da pe dulap stătea o farfurie neagră. De cum Mihai a terminat universitatea și a intrat la radio Chișinău, am cumpărat o farfurie neagră și am pus-o pe dulap, că, zic, să steie acolo și să cînte, din cînd în cînd îi voi auzi glasul... Atunci, cu musafirii ceia, uitasem de radio, dar îi face Maria legătura și deodată răsar în casă vocea lui Mihai cu o poezioară despre un pui de stejar. Și venea glasul cela atît de plin, atît de curajos, că musafirii mei au înșepenit cu paharele în mină. După ce-a fost poezia terminată, eu nu-mi pot ținea mîndria, și zic : e Mihai, fecioru-mi... Dar, după o mică pauză, dictatorul * face de pe dulap : ați ascultat un ciclu de versuri ale poetului Mihai Cosașu. Musafirii se uită mirați la mine, știindu-mă de Mocanu, eu cat mirat în jur — cosaș, tovarăși, noi de cînd strîngem griul cu combine ! Și cum stau eu așa și mă mir, Maria face de colo : o luat numele mamei !

DOINA : Ei și chiar dacă o făcut el una ca asta...

TUDOR : M-o durut. M-o durut așa, că am ieșit din casă și m-am dus unde m-au dus ochii.

DOINA : Iar ochii te-au dus în aceiași Ciumbureni și ai bătut la aceeași poartă de fier. I te-ai plîns lui Meri Nikolaevna, și ea te-a mîngîiat, ți-a dăruit o noapte fierbinte, o noapte ne-bună ! În clipele celea de nebulie ți-o șoptit la ureche că lumea e sortită pieirii, lumea se duce de rîpă, și azi omul deștept, pentru a rezista acestei enorme alunecări, își face gard nalt de piatră în jurul casei, pune o poartă mare de fier și petrece cum vrea și cu cine-i place.

TUDOR : Da că nu e adevărat, că nu ea mi-o spus, așa m-am gîndit eu singur în mîntea mea !

DOINA : Te-ai gîndit așa pentru că zăcea alături Meri Nikolaevna și ai vrut să fii într-un gînd cu dînsa. Mai apoi, luînd aceste gînduri drept gîndurile matala, cum te-ai întors, ai și pornit-o cu piatra, cu cimentul... Zădar-nice-s toate, pentru că lumea din care-ai răsărit, rădăcinile tale te știu de om cumsecade, ele nu vor să te piardă, drept care bat cu înverșunare în poarta pe care de-abia, de-abia te pregătești s-o pui.

* dictatorul = crainicul

TUDOR : Dar cine bate, aș vrea să știu ?
DOINA : Bat părinții dumitale, bat buneii, bat străbuneii, bat nesfirșitele vițe de neamuri prin care a trecut această suflare pînă să fi ajuns la mata. Bat și eu la poarta ceea, pentru că nu unul, Mihai, ci noi cu toții urmărîm învîrtelile prin care treci. Și nu unul, Mihai, ci noi cu toții ne ridicăm de la masă, atunci cînd se așază la ea Meri Nikolaevna. Și nu unul, Mihai, ci noi cu toții intrăm în casa asta pe calea undelor...

TUDOR : Dar, Dumnezeule, pentru ce mă chinuți voi atîta ?

DOINA : Pentru că sîntem și noi o pîrticică din făptura dumitale, și ceea ce se petrece aici, în această casă, se petrece nu atît între mata și noi, cît între mata și iară mata. Dacă vrei să știi — pînă și în poarta ceea de fier batem nu atîta noi, cît bați mata !

TUDOR : Cum adică ? Eu comand poarta, eu bat întrînsa și tot eu mă îngrozesc ? Păi, tovarăși, dacă se află la raion, sînt pierdut, și nu pe ici pe colo, da pierdut absolut, definitiv !

(Ninge, ninge de nu se vede nici în cer, nici în pămînt. Totul e alb, totul e zăpadă, și din albeața ceea se desprinde vocea lui, vocea poetului.)

*Frunza stă și nu mai pică,
Și tot stă de-un an și-o vară,
Nu se plînge de nimica,
Și nici zice că-o doare.*

*Dar prin lunga ei amară
An cu an vor tot doini
Cei de-au cunoscut stejarul,
Cei de nu-l vor mai găsi...*

(Dis-de-dimineață. Cer cu nori, zi posomorită. Veta șade pe scăunaș și alege fasole, cei ai casei se gîtesc de ducă.)

FIMA (scofînd din geantă un vraf de hîrtii) : Cum crezi mata, tată... ?

TUDOR : Stai să mă dreg puțin. (Vine la butoiașul de zinc, toarnă o cănuță, o dă peste cap, se oțărăște cumplit.)

FIMA : Uite, aici în hîrțile estea is patru ani de muncă. Cum crezi mata, e de-ajuns pentru o disertație ?

TUDOR : Eu de unde să știu ? Că, drept să-ți spun, nici cele patru clase, pe care le scriu, nu le-am scos la capăt.

FIMA : Și, totuși, ai mata un simț practic, țărănesc, care de fiecare dată îți spune — este sau nu este. Și acum eu nu atît pe mata, cît simțul cela practic al matala vin să-l întreb — ce crede el, este sau nu este ?

TUDOR (frămîntat) : Păi, vezi tu... Da acolo, la adunarea ceea, unde trebuie

- să te alegă candidat, cine o să fie președinte ?
- FIMA : Natural, A. I. Țurcanu, că el mi-i conducător.
- TUDOR : Care Țurcanu ? Blajinul acela mititel cu glas moale de femeie ?
- FIMA : În primul rînd că nu este nici chiar josuț și nici blajin ; cit despre vocea lui, să-l vezi mata la tribună, demascînd dușmanul de clasă !
- TUDOR : Da că n-am vrut să-l vorbesc de rău, ferit-a Sfîntul ! Și el unde trăiește — tot acolo, pe Sadovaia, în casa ceea de piatră, cu un cogemite beci sub toată casa ?
- FIMA : Au osobniak *, firește.
- TUDOR : Și beciul ?
- FIMA : Ce se poate întîmpla cu un beci ?
- TUDOR (cu glas puțin scăzut) : Pe săptămîna viitoare era vorba să trimitem o mașină la Chișinău, la rimont **. Ca să nu miie băietul acela cu deșertul, am să pun vreo două tone de poamă în mașină pentru beciul acela și, cred eu, caiețele tale împreună cu poama s-or acoperi una pe alta așa ca să fie tocmai bine...
- IONEL : Se poate întîmpla să-ți deie și doktorskaia ***...
- TUDOR (furios) : Măi Ioane, au rămas zile numărate pînă la examene, mai tragi tu cu ochiul prin manualele celea ?
- IONEL : Din cînd în cînd.
- TUDOR : Așa. Frumos. Din cînd în cînd. Da știi tu ce te așteaptă dacă nu intri nici anul ista la învățătură ?
- IONEL : Bine c-ai adus vorba, că eu chiar vroiam să te întreb — cit îmi dai mata, dacă intru la învățătură ?
- TUDOR : Să-ți plătesc... ca tu să intri... ?!
- IONEL : Ce te miri ? Că statul, cînd vrea să-i faci ceva, de fiecare dată îți flutură pe la nas materialna zainteresovanost****. Și-acum mata, dacă vrei să mai ai un fecior cu studii superioare, de ce adică nu m-ai cointeresa ?
- TUDOR : Dracul ista o să mă vire cu zile în pămînt. Și cit vrei tu, măi păgî-nule, ca să intri la institut ?
- IONEL : Ij — 49.
- TUDOR : Cu caleașcă, nu ?
- IONEL : Poate fi și fără caleașcă.
- TUDOR : Ce se face, tovarăși, pe lumea asta, ce se face ! Bine, măi, o motocicletă nouă nu vezi tu cum nu-ți vezi ceafa, da rabla asta pot să ți-o făgăduiesc...
- ANTON : Cum adică, tată, îi juruiești mata motocicleta, cînd eu toamna asta
- mă însoar ! Lui pentru nebulii îi trebuie mașină, pe cînd mie...
- IONEL : Să ai cu ce căra la casă.
- ANTON : Măi, dacă nu fac azi o moarte de om...
- TUDOR : Stați, bre, că iară ne încăierăm... (Lui Anton.) Ai luat asară nariadul * ?
- ANTON : Iar cărăm chiatră.
- TUDOR : Vezi de nu uita să arunci ci-teva blocuri în buruienile celea, așa cum ne-am înțeles... Și-aruncă de cele mari, să nu le poată nimeni șterpeli de-acolo... (O vede deodată pe Maria ieșind îmbrăcată curățel.) Ce te-ai împodobit, fată hăi ?!
- MARIA (oarecum rușinată) : Mai avem de strîns mere, vreo cinci hectare ne-au rămas.
- TUDOR : Las', le-or strînge ei și fără tine. Rămii mai bine azi acasă — și pîne de copt avem, și de spălat, și de driticat prin casă...
- MARIA : Dar nu pot, tătută, că m-am înțeles acolo și au să mă aștepte... Deloc nu pot.
- TUDOR (mirat) : Cum adică, nu poți ?
- MARIA : Uite așa, nu pot, și dacă mă silești să rămîn, lepăd casa și mă duc...
- TUDOR (mirat și oarecum luminat) : Hei, te-ai copt și tu, Marie, împreună cu merele celea... Bine, hai, deie-ți Domnu noroc... Antoane, în drum după chiatră îl repezi pe Fima la gară și stai colo puțin pe peron de-l flutură cu mina, așa, mai mult de ochii lumii, și hai că prea ne-am luat cu vorba...
- VETA (fericită) : Iaca, Tudore, poți să mă lauzi și pe mine !
- TUDOR : Cu ce să te laud ?
- VETA (modest) : Apoi, am scos-o la capăt cu fasolele. Le-am ales.
- TUDOR (uimit) : Cum se poate una ca asta, că mai era un butoi, erau saci plini...
- VETA (mîndră) : Le-am ales pînă la una. Poți să vii să te uiți. Că într-o vreme îmi ziceam — gata, n-o mai scot la capăt. Credeam c-au să mă vire cu zile în pămînt, dar m-o ajutat Dumnezeu, și musafira ceea a noastră m-o ajutat...
- TUDOR (vine, viră mina ba într-un sac, ba în altul) : Bine, măi femeie, bravo ție. Amu stai de te odihnește în voie, cit o să-ți placă. Opusk **.
- VETA : Apoi, că mi se și cuvine.
- TUDOR : Poți hodini aici pe verandă, dacă nu, îți punem o raskladușcă *** în fundul grădinii, numai vezi să nu mi te miști de-acasă și să nu te-apuci

* osobniak = vilă, casă boierească

** rimont = reparație

*** doktorskaia = doctoratul

**** materialna zainteresovanost = cointeresare materială

* nariadul = ordinul

** Opusk = liber

*** raskladușcă = pătură

a gospodări. Stai așa frumos ziua întreagă și ne aștepți pînă ne întoarcem sara.

VETA : Iaca, asta nu ți-o pot făgădui.

TUDOR : Ce adică nu-mi poți făgădui ?

VETA : Să stau toată ziua cu minile în sîn. Că are casa nevoile ei — parcă singur spunea mai adineori — și de copt, și de spălat, și de diriticat trebuie...

TUDOR (*necăjit*) : Măi Vetuță, te rog cu toți Dumnezeuii, nu te apuca de nimica... Șezi frumușel și te hodonește, că Maria, cînd ne întoarcem, cit ai bate din palme... Dacă mă ascuți și stai cumincioară, îți aduc basma nouă de la tîrg.

VETA (*după o lungă pauză*) : Și vecinele ce-or zice ?

TUDOR : Au să crape de zavistie ! *

VETA : Da că nu, eu altceva zisesem... Vecinele, trecînd pe drum, au să mă vadă șezînd la umbră, și, oricum, dar nu e bine... Or porni vorbe prin sat, și decît să ne judece satul, eu mai bine mă apuc încetișor, și mai una-alta, mai una-alta...

TUDOR : Ia ce chin mi-o mai trimă Dumnezeu, ia măi chin !

(*Se așază pe scaun, căci nu poate găsi o soluție acum la repezeală. Și, cum stă pe scaun, tresare, căci iar prînd a pluti în jur fulgi albi și moi. Aparatul de sub streășină prinde suflare și o horă de departe, zisă hora fetelor...*)

TUDOR : M-o pus dracul să mă duc la olimpiadă în calitate de cilen jurii. Păi, eu mi-s țaran, tovarăși, eu știu de la părinți un singur lucru — ară, samănă, și vei avea dreptate ! Unde să umblu eu cu frumusețile astea gingașe în jurul meu...

(*Apoi, pentru că hora fetelor insistă și de sus tot vin fulgi moi, Tudor se ridică de pe scăunaș, ia un sac, îl varsă în butoi, peste dînsul mai varsă doi saci, și, punînd mina pe o lopată, începe să mestece adînc, din greu...*)

VETA (*cu lacrimi în ochi*) : Ce faci, Tudorașe... Mă îngropi de vie, că, să le mai aleg o dată n-au să-mi ajungă puteri. Uite la mînuțele mele. mi-au înțepenit pînă la umeri și degetele mi-au murit toate zece. Uită-te la ochii mei că mi s-au stins vederile și caut fasolea ceea, ca prin ceață îmblu ș-o caut...

TUDOR (*împăciuitor*) : Las', Vetuță dragă, nu-ți mai strica și tu inima chiar pînă într-atîta, că, de, ce' să-i faci...

S-ar putea întîmpla pînă la urmă ca toată viața asta a noastră să nu fie altceva decît un butoi cu fasole — alegi, alegi, și cînd crezi că ai scos-o la capăt, iar trebui s-o iei de la început...

(*Mestecă încet, gospodărește, iar hora fetelor tot vine și se tot desface domol sub cortul verde, și tot ninge cu flori de măr, cu flori de vișin. Fulgi albi și moi vin de se aștern pe pămînt, pe masă, pe haina, pe creștetul omului. Asta în cele din urmă îl scoate din sărite.*)

TUDOR : Înhideți, bre, rabla ceea, că-s sătul de-atîtea cîntece, sătul de-atîta zăpadă !

(*Băieții se căznesc cu aparatul de sub streășină, dar hora fetelor vine năvală peste ei și de sus ninge întruna.*)

IONEL : Da că el, tată, n-are vikluiciatelor *.

TUDOR : Aruncă, bre, cu ceva într-însul, bagă-i un căuș în gură !

(*Băieții îl smucesc în toate părțile, dar hora fetelor vine ca o apă mare și fulgii cad de-a valma.*)

ANTON : Nu e chip, tată, zău nici un chip...

TUDOR : Ia dați-vă la o parte...

(*Lasă butoiul, vine, smulge aparatul de sub streășină, îl ridică sus deasupra cărărușii cimentate, și-l arde în pămînt de-l face țândări.*)

VETA (*zguduită*) : Ce-ai făcut, Tudorașe, ce-ai făcut, sărman de tine...

(*Vine de culege de pe jos cioburile aparatului, le ia în poale, se așază napoi, le mîngîie cu podul palmelor, și, culmea culmii, cioburile prînd glas și iară se întoarce hora fetelor.*)

TUDOR (*zguduit*) : Apăi, la una ca asta nici că mă așteptam...

(*Cu cioburile în poale, Veta plînge încet, pe înfundate, de sus ninge și prin ninsoarea ceea iară răsare colina de deal. Stînd acolo, în lumea ei, Doina aude deodată cum plînge o femeie. Coboară repede prin vremuri, prin ninsoare, și iară vine la casa lui Tudor Mocanu.*)

DOINA : Nu plînge, leliță, că fasolele estea, așa cum au fost ele mestecate, așa și vor rămînea în vecii vecilor.

TUDOR : Cum adică ?

DOINA : Vor rămînea pentru că Veta va pleca acum cu mine și nu se va mai întoarce.

* zavistie = ciudă

* vikluiciatul = întrerupător

TUDOR : Stai, tovarășe, cum vine una ca asta ! Că femeia, la urma urmei, își are casă, își are copii, își are bărbat !

DOINA : Această femeie de mult e moartă — tot ce-a avut a dat casei și copiilor. A murit din dărnicie, ă rămas numai umbra dintr-însa, dar voi și umbra ați pus-o la muncă, să vă fie vouă mai bine. Dacă au fi fost cerurile deschise, Veta demult ar fi fost înălțată la cer și făcută sfântă, dar pentru că cerul nu mai rodește sfinți, trecutul m-a trimis să vin să iau umbra asta de la voi, s-o duc în țara Doinelor, lăsînd-o printre legendele acestui neam...

(Pornesc amîndouă prin ninsoare, urcî încet culmea dealului, spre stîină, și e numai soare, numai senin, numai vrajă e acolo, în lumea lor.)

MARIA (intr-un tîrziu) : Ca să vezi... Le poți număra pe degete, Doinele iese, și cînd te gîndești că una dintr-însa e chiar mama noastră...

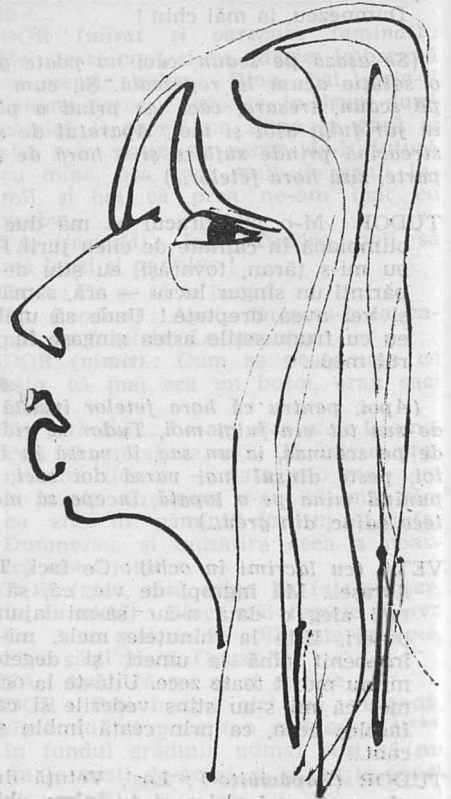
(Pălește încet lumina depărtărilor. Sub cort zac cioburile unui vechi aparat de radio — nici melodii, nici petale. Cît a fost, s-a dus.)

TUDOR (intr-un tîrziu) : Apăi, de se mai face odată olimpiadă, să cerce ei să nu mă pună președinte... Că eu am neamuri, tovarăși, în țara Doinelor ! Ia, cine se mai poate lăuda cu așa ceva !

(Pleacă cu toții. Ultimul iese Tudor și, în clipa cînd era de-acum în prag, iară se aud lovituri puternice în poarta de fier. Tudor tresare și rămîne înmărmurit.)

CORTINA

caricaturistii și thalia



Carmen Petrescu și Carmen Galin
văzute de Cristina Neagu

ION COJAR



INITIERE IN ARTA ACTORULUI

(XIII)

Continuând ideea susținută în articolul precedent, că toți oamenii posedă capacitatea de a ilustra stări sufletești, de a mime sentimente, de a imita expresia unor senzații, putem accepta, în principiu, și teza că orice om poate învăța arta dramatică, fără ca acest lucru să depindă cîtuiș de puțin de talent. „Dacă mediul înconjurător o permite, oricine poate învăța ce vrea să învețe, și dacă individul o permite, mediul înconjurător îi poate preda tot ce are de predat. Talentul sau «lipsa de talent» nu au nici o legătură cu aceasta.”* Cte profesii nu sînt practicate de oameni fără talent, dar care își cunosc foarte bine meseria? Nu pentru a învăța trebuie talent, ci pentru a face din ceea ce ai învățat o artă. Iar cînd e vorba de arta actorului, această cerință e cu ațit mai categorică. Fiind convingși că oricine poate învăța și arta dramatică (desigur, nu prin orice metodă și în orice condiții), în același timp trebuie să recunoaștem că nu oricine a învățat arta dramatică poate confirma statutul de artă al acestei profesii, ci doar cei cu chemare, cu vocație, cei care au o „comportare talentată”, deci cei cu .. o mai mare capacitate de a experimenta, de a trăi, ceea ce înseamnă, potrivit aceleiași autoare, „pătrunderea în mediul înconjurător, contopirea totală, organică, cu el. Aceasta înseamnă contopire la toate nivelurile: intelectual, fizic și intuitiv. Din cele trei, intuitivul, elementul cel mai vital pentru situația de studiat, este neglijat”.**

* Viola Spolin, *Improvizații pentru teatru (Îndreptar tehnic)*. Text dactilografiat I.A.T.C., p. 1.

** Idem.

Și pentru că argumentarea acestui punct de vedere (pe care l-am aplicat, cu rezultate deosebite, cu cîteva serii de studenți) este, în ciuda conciziei și simplității, foarte convingătoare, o re-producem integral: „Se consideră deseori că intuiția este un dar sau o forță mistică de care se bucură numai cei înzestrați. Totuși fiecare dintre noi a cunoscut momente în care răspunsul just «a venit tocmai la timp», sau am făcut «tocmai ce trebuia fără să ne gîndim». Uneori în asemenea momente, de obicei generate de crize, pericole, șocuri, persoana «obișnuită» a reușit să depășească limitele cunoscutului, să intre curajos în domeniul necunoscutului și să declanșeze în ea geniul de moment. Cînd reacția la o experiență se produce la acest nivel intuitiv, cînd individul depășește planul intelectual clar, el este cu adevărat apt să învețe (...). Arta jocului scenic poate fi predată individului «obișnuit», ca și celui «talentat», dacă procesul de învățămînt este orientat către «intuirea» tehnicii teatrale, în așa fel încît să devină ceva propriu studentului. Este nevoie de o anumită cale pentru cunoașterea intuitivă. Aceasta cere *un mediu în care trăirea să poată avea loc, un individ gata să experimenteze și o activitate care să provoace spontaneitate*“***.

Calea pe care o propune Viola Spolin, ca dealtfel majoritatea pedagogilor contemporani, e aceea a jocurilor, activități colective naturale care, pe lîngă că stîrnesc interesul, angrenează, invită la participare. Jocurile asigură în același timp toată „libertatea personală necesară pentru trăire”. De aceea, spațiile cele

*** Idem, p. 2—3 (s.n.)

mai prielnice pentru desfășurarea primelor cursuri de artă dramatică ar fi sălile de sport, câmpul deschis, unde activitățile fizice colective și pe echipe să primeze, și unde „sentimentele“, „sensibilitatea“, credința „iluzorie“, etalarea unor elemente „studiate“ și estetizarea de orice fel, individualismul, exhibiționismul teatral să nu-și găsească suport sau sens. E important să se înțeleagă că mediul nu trebuie să rămână stabil, fix, ci să fie în continuă transformare, așa cum lumea cu care ne contopim e în veșnică schimbare, că intuiția se poate manifesta cel mai lesne „într-un moment imediat (...) într-un moment de spontaneitate când simțem gata să acționăm...“ Acest cadru mereu schimbător îl oferă jocurile, permanență sursă de realități noi, cărora trebuie să le facem față prin ingeniozitate și inventivitate, prin incusintă personală, prin tehnici proprii descoperite chiar în timpul jocului.

Jucând cu plăcerea pe care jocul o poate oferi, se câștigă libertatea interioară ducând la trăirea adevărată; pentru atingerea obiectivelor, a scopurilor fixate, se poate recurge la orice modalitate, cu condiția de a nu ieși din cadrul regulilor stabilite. În acest fel, toți jucătorii pot deveni mobili, agili, oferindu-li-se șanse de a rezolva, prin abilitate, toate întorsăturile neprevăzute ale jocului. Cantitatea de energie pe care o consumă un jucător pentru a ieși din situațiile critice va fi direct proporțională cu necesitățile reale de efort pentru ieșirea din „criză“. Încordarea musculară, crisparea, „tracul“ de care vorbeam în articolul precedent dispar prin însuflețirea participării la joc. Efortul pentru a face față situațiilor, necesitatea de a reacționa spontan, selectând rapid, dintre soluțiile posibile, pe aceea care rezolvă cel mai bine problema imediată, respectând în același timp regulile jocului, stabilite de comun acord, nu mai dau răgaz pentru contemplare și inacțiune. Nu mai lasă nici o porțiță deschisă altor preocupări. Jocul determină, prin toate datele lui, o acțiune unită și unitară a elementelor separate din care e constituită structura individuală a jucătorului, acesta devenind un mecanism unitar, acea „totalitate organică“ invocată în articolele de până acum. De asemenea, jocurile oferă calea cea mai directă spre înțuirea, deci și spre conștientizarea și învățarea atât a principiului *unității organice* dintre activitatea interioară, psihică, și acțiunea exterioară, fizică, cât și a principiului *autenticității* proceselor psihice și al reflectării acestor procese în expresia corporală. Opusă modalităților psihologice sau celor bazate pe preluarea și imitarea unor tehnici „verificate“, metoda jocurilor și a improviza-

țiilor scenice se dovedește eficientă tocmai acolo unde metodele tradiționale nu reușesc să dea roade satisfăcătoare în timpul uceniei: în obținerea unei autonomii totale pentru a crea imaginativ o situație, în eliberarea de teroarea clișeeor acumulate prin experiența de spectator, în descoperirea principiului implicării și asumării responsabilității, ca și a consecințelor propriului comportament, participantul la jocul cel mai obișnuit răspunzând spontan, prin soluții personale, la situațiile imprevizibile.

Acceptând similitudini principale între joc și actul scenic — ipostaze care aparțin, ambele, unei realități luate nu din cotidian, ci inventate, dar nu mai puțin obiective —, având de respectat reguli specifice, „jucătorul“-actor, nevoit să-și realizeze scopurile prin soluții proprii, prin mobilitate și ingeniozitate, prin abilitate corporală și subtilitate intelectuală, intuește și conștientizează, experimentând principiile de bază ale artei actorului, procesele fundamentale pe care actorul le trăiește la fiecare nouă implicare în jocul teatral.

Un exemplu: „Ștafeta“. Se stabilesc, prin tragere la sorți — pentru a se evita preferințele — două echipe. Membrii acestora vor avea de parcurs trasee identice, cu obstacole (urcare și coborâre de trepte sau scaune, ocolirea unor obiecte fragile aflate pe podea etc.), purtând o tavă pe care se află un pahar cu apă, plin ochi. Tava cu paharul sînt predate pe rînd fiecărui membru al echipei, ca o ștafetă. Echipa care realizează timpul cel mai scurt fără a vărsa apa va fi învingătoare. (Dacă traseul e foarte greu și se mai varsă apă din pahar, departajarea se poate face măsurînd cantitatea de apă rămasă.)

Alt exemplu: „Scaunele“. Se așază în cerc, cu spăarele spre centru, un număr de scaune egal cu numărul jucătorilor. La o distanță oarecare, se trage cu creta o linie pe podea: dincolo de ea, jucătorii așteaptă semnalul. Pe un scaun se va așeza conducătorul de joc, astfel încît unul dintre jucători — cel mai puțin atent, mai puțin abil și mobil — va rămîne în picioare cînd, la semnalul (sonor sau vizual) al conducătorului de joc, ceilalți vor ocupa scaunele. Cel rămas în picioare părăsește jocul, luînd cu el și un scaun. Jocul se repetă pînă ce ultimii doi jucători își dispută ultimul scaun disponibil.

Aceste jocuri vor fi reluate de mai multe ori, pentru a se dovedi că învingătorii nu sînt întotdeauna aceiași, că șansele de cîștig aparțin tuturor, în funcție de calitatea implicării în joc, și că pentru a reuși nu e suficient să vrei.

Cîte descoperiri importante legate de caracterul specific al actului teatral se realizează în timpul acestor jocuri, și

cite constatări se pot face asupra impredictibilității și multitudinii felurilor individuale de a atinge un obiectiv !

Pornind de la principiul materialității lumii, realitatea ni se înfățișează ca un complex de raporturi între elementele fizice care o compun. Noi percepem această realitate fizică prin aparatul senzorial, în principal prin cele cinci simțuri — văzul, auzul, mirosul, simțul tactil și gustul. Prin ele comunicăm cu mediul înconjurător, prin ele percepem caracteristicile realității fizice. Între noi și mediul înconjurător, constituit din obiecte, ființe sau fenomene, există o permanentă interinfluență, care naște viață. Viața se manifestă prin aceste raporturi și relații.

Arta actorului nu poate porni de la alt principiu decât acela al vieții, păstrând și în realitatea scenică predominanța aceluiași principiu.

Putem accepta ca eficientă orice metodă de inițiere în arta dramatică, dacă aceasta pornește de la ideea că, înainte de a fi o problemă estetică, de politică, de morală, de etică, de istorie, de educație, de filosofie etc., teatrul este un sistem de relații fizice care exprimă o lume concretă, care nu se limitează însă la ceea ce cunoaștem, obiectiv și subiectiv, ci tinde, în virtutea principului guvernator al vieții, să descopere și să ne înfățișeze o realitate necunoscută încă, mai semnificativă, esențială.

„În orice formă de artă căutăm experiența depășirii a ceea ce știm deja. Mulți dintre noi percepem tumultul noului și artistul este acela care trebuie să aducă până la noi (spectatorii) noua realitate pe care o așteptăm cu nerăbdare (...). Rolul artistului este de a ne face s-o vedem (...) Pe noi trebuie să ne intereseze numai comunicarea lui fizică directă, sentimentele îi aparțin numai lui. Cînd energia este absorbită pentru obiectivul fizic, nu mai este loc pentru „sentiment“ (...) un actor poate diseca, analiza, intelectualiza, sau desfășura un caz interesant în rolul său, dar dacă este incapabil de a-l asimila și a-l comunica fizic, eforturile lui sînt sterile din punct de vedere teatral“*.

Parafrazînd o idee a aceleiași profesoare de teatru, Viola Spolin, la ale cărei opinii aderăm, am putea începe exercițiile de artă dramatică spunînd că nu succesul ne interesează, ci procesul.

Dacă am încerca să stabilim o schemă a celui mai simplu proces în timpul

actului scenic, ea ar consta din următoarele cinci puncte :

1. Stabilim un raport cinstit, direct, viu, real cu mediul înconjurător, vedem, auzim, mirosim, pipăim, gustăm, înregistrăm realitatea cu toate cele cinci simțuri.

2. Prelucrăm informațiile pe care mediul ni le comunică. Descoperim sau recunoaștem caracteristicile lucrurilor din ambianța în care ne aflăm, caracteristicile spațiului, obiectelor, ființelor sau ale fenomenelor care se produc în jurul nostru. Le percepem, le selectăm în funcție de importanța lor, ne facem o părere despre ele.

3. Înțelegînd unde ne aflăm și ce e în jurul nostru, se ivește o „necesitate“, fie chiar aceea de a ne reverifica observațiile (să auzim mai bine, mai clar zgomotele, să vedem mai bine, să nu ne scape detalii, etc.).

4. Necesitatea ne obligă la adoptarea unei atitudini față de tot ceea ce am constatat.

5. Acționăm în conformitate cu atitudinea adoptată. Această schemă se poate verifica în acțiune prin exerciții simple : privesc o vitrină, ascult zgomotele de pe stradă sau de pe culoar, încerc să descopăr de unde vine mirosul.

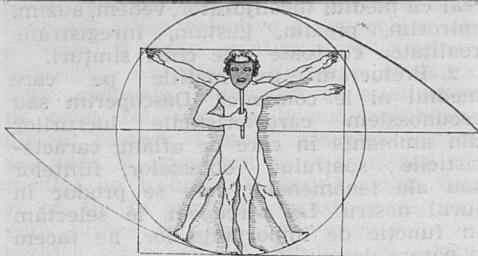
Atenție : stabiliți în tot ceea ce faceți un raport onest cu mediul și cu sarcina propusă ! Străduiți-vă să vedeți ceea ce se vede, să auziți ceea ce se aude, nu mai mult ! Realitatea e așa cum e și trebuie luată ca atare, nu cum ar trebui să fie. Chiar și pe noi înșine trebuie să ne acceptăm așa cum sîntem, nu cum am vrea să fim, sau cum ni se pare că sîntem. Paradoxal, teatrul și arta actorului au nevoie de mai mult adevăr decât viața !

Metodele de învățămînt care debutează cu exerciții de izolare, cu controlul ținutei, al expresiei mimice sau verbale, al poziției în timpul recitării sau al atitudinilor și gesturilor în diverse ipostaze scenice, în care se aplică principiul aprobării și dezaprobării (bine-rău) „din partea autorității, care devine mai importantă decât învățămîntul însuși“*, omoară orice perspectivă de experimentare și trăire adevărată. Îl îndepărtează pe începător de realitatea fizică, mereu schimbătoare, a lumii, împingîndu-l în falsitatea iluziilor teatrale, în egocentrism, îl fac dependent de maestru. Astfel, de la primele sfaturi sau indicații, se creează un soi de pepinieră de exhibiționism teatral, cum din păcate se mai află chiar și în „primul eșalon“ al învățămîntului artistic.

* *Idem*, p. 15—16.

* *Idem*, p. 16.

În prim-plan:



ACTORUL



Geta Grapă — 30 de ani de teatru

— Acum zece ani, stimată Geta Grapă, aveai douăzeci de ani...

— De teatru !

— Da, făceam și atunci un interviu cu tine. Ce-ai zice dacă l-am începe pe acesta pornind de la ultima întrebare pe care ți-am pus-o, de la ultimul răspuns pe care mi l-ai dat atunci ? Răspunsul acela al tău avea, în chip neașteptat, ceva trist și neliniștitor, poate întrebarea stîrnise nu melancolia, dar orgoliul (acesta, a spus cineva, e totdeauna bun, vanitatea e proastă), îți stîrnise ambiția. Începem așa ?

— De acord.

— Nu te gindești la pensie, mi-ai spus atunci, nici că ai putea termina cu scena. Înșirai proiecte : Pygmalion era un mai vechi gînd al tău. Din repertoriul românesc „îți stătea la inimă ceva din Caragiale“ (deși jucaseși memorabil în O noapte furtunoasă), te gindeai la Hangița lui Goldoni. Apoi — și pentru a pune punct iritantei întrebări — ai zis că te închipui în Femeia îndărătnică. Ți-ai realizat proiectele ?

— Nicidecum.

— Dar satisfacții pentru alte roluri nu se poate să nu fi avut...

— Aproape la fiecare rol. Începînd cu Magda Minu din *Ultima oră*, continuînd cu celelalte — din *Copacii mor în picioare*, *Doi pe un balansoar*, *Gaițele*, *Părinții teribili*, *A 13-a noapte*, *Madame Sans-Gêne*, *Opinia publică*, *O noapte furtunoasă*, *Interviu* ș.a. Am avut slăbiciunea să joc în române simple, în roluri de țărănci... Sînt, cum să-ți spun, firi deschise, ființe cu picioarele pe pămînt, așa sînt și eu... În spectacolul cu *De la patru în sus*, în care am debutat acum treizeci de ani la Brașov, eram o țărăncuță, imi amintesc că stăteam cu spatele la public. Era un rol de comedie, dar am reușit să fac un moment de dramă. Publicul a fost deodată foarte interesat, toți au întrebant : „cine-i asta ?“ De atunci mi s-a și zis „Geta“, doar așa : „Geta“. Aveam succes atunci în roluri de țărăncuțe, am mai interpretat una nu peste multă vreme, în *Tineretea părinților*, și, alta, în *Un drac de fată*. Cred că am succes și astăzi, de aceea spun că am avut și în acești ani destule satisfacții : concret mă refer la rolurile din *Păsările tinereții noastre* de Ion Druță și din *Mormintul călărețului avar*, piesa lui D. R. Popescu, cu care am luat premiul I la Festivalul de teatru contemporan, ediția 1981.



Înainte de intrarea în scenă...

În „Paiete și măgarii” de Gheorghe Vlad, între Constanța Comănoiu și Zoe Maria Albani





În rolul Mariei din „Mormîntul călărețului avar” de D. R. Popescu, alături de Mihai Bălaș-Jujucă (Ulă)

— Ai jucat extraordinar, se știe că și mulți critici au fost de această părere. Iată ce afirmă Valentin Silvestru, în Ora 19,30 (nu mă îndoiesc că ți-ai procurat importantul volum): „Geta Grapă dă statură impozantă, în deplin firesc și cu reflexivitatea cerută, eroinei Maria, generalizînd și particularizînd cu aceeași amplă capacitate de intruchipare”.

— Și în alte piese am avut roluri frumoase. Să fim sinceri, un actor, așa cred eu, poate avea satisfacții depline și numai datorită (cum se spune) prestației sale. Uite, eu m-am bucurat de rolul pe care l-am avut în **Ultima minune a lumii**, știu că eram de acolo... Te bucuri cînd auzi, pe stradă, în tot locul, că lumea, publicul a înțeles acest lucru. După spectacolul cu **Bunica** se mărită am auzit lucruri la fel...

— Să revenim. Într-o piesă oarecare, acum treizeci de ani, s-au relevat cele două direcții ale jocului de azi al actriței Geta Grapă: vitalitatea, exuberanța, umorul, dar și gustul pentru dramă, pentru trăirile foarte intense.

— Da, **De la patru în sus** era o lucrare mediocră. Îndată după asta am primit un rol în **Ultima oră**. De fapt, n-am fost distribuită chiar de la început, a fost preferată altă interpretă. Însă la vreo săptămînă a venit la mine regizorul Mihai Zirra și mi-a cerut să citesc și eu rolul. Pe urmă a modificat distribuția. Un rol care mi-a plăcut mult a fost cel din **Trei generații**, eram domnișoara Macri... Nu știu ce să zic, să fie chiar două direcții distincte, în jocul meu?! Aș spune că ele mai degrabă se intersectează mereu, uneori și în unul și același rol, bineînțeles atunci cînd rolul, așa cum îl concep eu, o cere. De exemplu în **Mormîntul...**, de care am vorbit, tot așa în **Maria și copiii ei** și în **Sudorita** din **Interviu** (despre asta Valentin Silvestru nu mai pomenește în **Ora 19,30**). Am fost în turnee cu spectacolul în R.D.G., unde am reușit un mare succes. Am lucrat cu un regizor foarte talentat, cu Mircea Marin. Mai înainte, lasă-mă să-mi amintesc, am fost foarte multumită (și de mine) de **Madame Sans-Gêne**, sub bagheta Mariettei Sadova. Veneam după filmul cu Sophia Loren, la noi piesa nu se montase de mult. O satisfacție deplină am avut în **Turnul de fildeș**.

— Pentru că tot am ajuns la acest „cu mult înainte”, să reluăm, Geta Grapă, amintiri mai vechi. Cum ai început?

— Jucam teatru, cîntam și dansam în liceu, la Alba Iulia, în reviste scrise de Lidia Boeru, împreună cu Angela Moldovan și alții, în regia Lidiei Sadoveanu. Spectacole pe care le jucam în fața răniților, era război. Atunci am prins gustul teatruului, al aplauzelor: am simțit că asta e chemarea mea. După liceu m-am înscris, cu Coca Andronescu, la Institutul de Teatru din Cluj-Napoca. Ne-a pregătit S. Iamandi. Cel care m-a învățat să vorbesc — eram „lătăreață” — a fost Braborescu „Ești ardeleană, asta se vede bine”, mi-a spus maestrul.

— Ai poposit la Brașov acum treizeci de ani, nu te-a tentat niciodată strămutarea?

— M-a întrebat multă lume acest lucru, de ce adică n-am vizat Bucureștiul. Am răspuns mereu: pentru că în provincie am pășit cu dreptul, aici am atacat marele repertoriu — Shakespeare, Cocteau, Cehov, aproape toți marii dramaturgi români. În provincie am jucat

sub conducerea de scenă a unor regizori importanți, și de ieri și de azi. La Brașov i-am întâlnit (unii, ca invitați) pe Marietta Sadova, pe Sică Alexandrescu, Nicușor Constantinescu, pe Eugen Mercurus, Mircea Marin, Alexandru Tocilescu ș.a. Ți-am spus, de Brașov mă leagă multe reușite ale vieții mele. Le cunosc, le simt, lunea nu te uită. Criticul Călin Căliman, care e brașovean, a spus că a văzut **Ultima oră** cu Geta Grapă de 13 ori. Zicea că, dacă ar mai fi posibil, ar mai revedea spectacolul. M-a emoționat foarte mult, cum să-ți spun... Și n-am apucat să-i mulțumesc. Trist ar fi să se uite astfel de lucruri, să împlinești treizeci de ani de teatru și să nu ți se ofere o floare... Dar văd că ne apropiem de încheiere, prevăd că o să-mi pui, ca să nu zic altfel, întrebarea aceea delicată, poate (o spun eu), dacă am realizat totul — nu-i așa? —, dacă mai am proiecte? Îți răspund că nu am realizat totul. Gîndesc, adică (în general eu sînt

modestă, și ce gîndesc e tot ceva modest), că în teatru, la orice vîrstă aș fi, nu se poate să nu fiu utilă, să nu-mi găsească un rol semnificativ, pentru binele amîndurora. Sigur, citeodată, proiectele rămîn tot proiecte, s-a văzut. Dar eu îmi fac planuri, mi-am propus **Ah, ce zile frumoase!** Ah, ce rol aș face aici, cu un partener precum acest atît de talentat actor care este Costache Babii, colegul meu!

Și, fiindcă veni vorba de colegi — teatrul e o artă colectivă, — să spun că m-am bucurat — și nu pot să-i uit — de parteneri care m-au ajutat, cum ar fi Marcel Anghelescu, Mihai Fotino, Dan Săndulescu, Ștefan Alexandrescu, G. Gridănușu, Dina Cocea, Costel Bărbulescu, Silvia Timică ș.a.

— **Îți mulțumesc, Geta Grapă, și-ți ofer o floare.**

A. I. BRUMARU

In memoriam

**Carol
Kron**



Discret, așa cum a trăit în lumea teatrului, s-a stins un bătrîn artizan al aparițiilor scenice de pitoresc, dar și de substanță portretistică. Arta „rolurilor mici“ nu este la îndemîna oricui; ea a marcat destine (Ion Manu, N. Tomazoglu) și a impus spectacole. În Tache, Ianke și Cadîr, unde, apărea în compania lui Jules Cazaban și Ștefan Ciobotărașu, Carol Kron se dovedea interpretul ideal al personajului Ilie.

Angajat în 1951 la Teatrul Municipal, actorul (născut la 20 mai 1899 în comuna Codăiești din Vaslui) se așeza, în fine, după obositoare peregrinări. Absolvent al Conservatorului ieșean (1922) și licențiat în drept (1924), Carol Kron a slujit pe rînd bara justiției și textul dramatic. Nu știm cum pleda bărbatul blajin, cu vorba voit moldovenească, îl știm însă din puzderia de apariții pe scenele din Izvor și de la Grădina Icoanei, în piesele Lumina de la Ulmi, Arcul de triumf, Dacă vei fi întebat, Doamna Kalafova, Recolta de aur, Omul care aduce ploaie, Explozie întîrziată, Omul cu arma, Întoarcerea...

Treceri „de două vorbe“, alteori personaje de întindere. Totdeauna însă prezența sa sub reflectoare cerea spectatorului care nu-l cunoștea să deschidă programul. Gestul și replica lui numeau un om viu, și, oricît de cuprinzătoare era distribuția, viața mărunțului personaj își afirma drama sau seninătatea. L-au prețuit Lucia Sturdza Bulandra și Liviu Ciulei; colegii îl iubeau pentru sfătoșenia înțeleaptă, pentru sufletul curat, pentru lucrul tăcut și roditor.

I.N.

CRONICA ROLULUI SECUNDAR

ION SIMINIE ~
CRISTESCU

din „Acești îngeri triști“
la Teatrul „Nottara“



Am veni, probabil mai mulți dintre noi — cei care alcătuim publicul —, o imagine extrem de convențională despre comportamentul unui om căruiia îi e frică. Nu, nu e vorba despre un om fricos, ci despre un om normal care se teme că acel lucru urit, ascuns în tainițele sufletului și autobiografiei riscă să fie brusc descoperit nu datorită investigațiilor celor din jur, ci pentru că o clipă de neatenție, de relaxare, poate deplasa contururile măștii care a devenit reala lui personalitate.

Cristescu nu se ascunde, nu-și vede liniștit de treburile lui, nu evită contactele cu oamenii care-l detestă sau față de care e vinovat. El este într-o permanență ofensivă alcătuită din amabilități interesante și indiscreții inutile, el vrea să fie mereu în mijlocul întâmplărilor, el trebuie mereu să judece pentru ca nu cumva să-i treacă prin cap cuiva că el însuși poate fi judecat.

Această aberantă formă a spaimei agresive, a transformării compromisului în principiu director al existenței, a ticăloșiei ca formă de adaptare, o interpretează cu precizie strălucire actorul Ion Siminie.

Sub raport psihologic el se simte superior „îngerilor triști“ cu care se confruntă permanent. Nu-l jignesc insultele lui Ion, care-i spune că e prost, îl consideră timpit și-l acuză de demagogie. Nu poate fi nici prost, nici timpit un om rău care izbutește să joace imaginea unui demagog imbecil. Din conștiința acestei superiorități se nasc notele voit false, „teatral“ jalnice ale apărării lui Cristescu. În trama piesei Ion Siminie construiește un spirit malefic meschin, banal și tocmai de aceea extrem de tenace și de rezistent. Actorul schimbă cu abilitate unghiurile de analiză: el este ba cum îl văd Ion și Silvia, ba cum vrea să pară, ba cum trebuie să fie, mereu lunecos, dar inatacabil. Nu însă și invulnerabil. Și în momentul adevărului din finalul piesei — moment justificat de logica dramei, mai puțin de cea a vieții — straturile succesive ale minciunii se scurg de pe silueta unui obiect, care în mod cu totul bizar seamănă cu un om.

Magdalena BOIANGIU

între document și ficțiune

Horia*

Că mitul a concurat istoria, învăluind în tragica lui poezie chipul lui Vasile Nicola, zis Ursu, zis Horea, se poate lesne observa la lectura dramaturgiei inspirate de evenimentele petrecute în comitatele transilvane ale anilor 1784—1785.

Mocanul din Albac, încremenit în efii-gii cu legenda „Rex Daciae”, cîntat din caval, trișcă, fluiet, la stîină sau în „casă domnească”, drumețind la Viena în suman negru, cu cizme și căciulă, nestin-gherit de poliția secretă a imperiului, a fost și a rămas o figură fascinantă pen-tru literatura lirică, epică sau dramatică. Mai ales pentru „partea de mister” a ființei sale.

La interval de aproape o sută de ani, două cărți fundamentale, ce-și trag informația din mari biblioteci vieneze, budapestane, transilvane, reușesc în bună măsură să fixeze un portret al Baciului. Ce nu desăvîrșesc savanții istorici Nicolae Densușianu și David Prodan sînt legă-turile între unele fapte pentru desluși-rea cărora arhivele tac (sau sînt con-strînse să tacă).

De ce, bunăoară, nu s-a putut lămuri, la ancheta de la Alba Iulia din ianu-rie-februarie 1785, dacă Horia știa carte nemțească și latinească — cum se pre-tindea că a dovedit în fața împăratu-lui —, de ce comisia aulică nu i-a supus la cazne pe Horia și Cloșca, lăsîndu-i să nege orice amestec în răscoală, această în șase audieri și după 118 întrebări pentru Horia și 134 pentru Cloșca? De ce doar Crișan și-a luat asupra-și răs-punderea, furnizînd comisiei date și fapte prețioase, la 47 de întrebări, în numai două înfățișări, curmate brusc — deși informația nu sleise! — și urmate de sinuciderea eroului, în împre-jurări niciodată deslușite? De ce rapoar-

tele n-au consemnat precis ce s-a petrecut în coliba din codrii Scorăgetului, cînd cei șase gornaci au năvălit peste Horia și Cloșca? În desaga fostului „Iobag al statului” se aflau într-adevăr hirtii împărătești? Dacă da, a avut el vreme să le arunce în foc, sau au fost confiscate și trimise grabnic Vienei? Sute de martori au confirmat că Horia a arătat mulțimilor înscrisurile lui Iosif al II-lea. Chiar nimeni să nu le fi văzut de aproape, în cazul cînd au existat, și cum de au reușit organele de represiune să înlăture din proces această compro-mițătoare dovadă a amestecului împă-ratului în răscoală?

Întrebările acestea, și încă altele, se cer puse cu stăruință, cînd se caută partea documentului și cea a ficțiunii în scrierea dramatică a lui Al. Voitin, *Procesul Horia*, poate singura, deocamdată, dintre numeroasele piese închinat lui Horia, Cloșca și Crișan, hărăzită pere-nității.

Pînă la *Procesul Horia*, întreaga pro-ducție dramaturgică evocîndu-i pe mar-tirii de la Alba Iulia se afla sub sem-nul frescei dramatice. Cadre gîndite cinematografic, dorința de a alcătui o monografie socio-politică, figurație fas-tidioasă, revărsată mai ales în finalurile de act (teatrale!) și retorica replicii colorate etnografic aveau în vedere doar aspectul educativ al posibilei reprezen-țații teatrale. Dar a însufleți publicul printr-o suită de imagini evocatoare este totuși prea puțin, în raport cu semnifi-cațiile marelui act istoric din anii 1784—1785.

Învînd radical în ce privește unghiul de abordare, Al. Voitin propunea, în 1967, o tulburătoare ipoteză dramatur-gică. Timpul istoric al dramei se limi-tează la intervalul 2 ianuarie (data cînd începe interogatoriul lui Horia și Cloșca în fortăreața Albei Iulii — în realitate, 26 ianuarie!) — 26 februarie 1785 (ziua pronunțării sentinței).

La data scrierii, dramaturgul avea în îndemină, dintre lucrările fundamentale, cartea lui Nicolae Densușianu, *Revolu-țiunea lui Horia în Transilvania și Un-garia 1784—1785 scrisă pe baza documen-telor oficiale*, Buc., 1884 (cf. Partea III Epilogul revoluțiunii, cap. XXXIII Interogatoriul lui Horia, Cloșca și Crișan), precum și interesanta lucrare a lui Ioan Fruma, *Horia, procesul și martirul*, Sibiu, 1947, unde se conservă în bună tradu-cere integrală actele germane și lati-nești ale interogatoriilor. Desigur, există și teza de doctorat a lui David Prodan, *Răscoala lui Horia în comitatele Cluj și Turda*, Buc., 1938, teză ce va intra peste ani în structura monumentalei opere *Răscoala lui Horea, I—II*, 1979. Pentru deplină familiarizare cu stilul cancelariei aulice, n-au fost ocolite nici

* Al. Voitin, *Procesul Horia*.

colecțiile de documente ardelenne, ale lui Andrei Veress (11 vol.), seria inițiată de Academia Română în 1951 etc.

În față cu un material științific atât de bogat și nedorind să reconstruie faptele intrate de mult în conștiința publică, dramaturgul (care, poate, și-a pus și el întrebările de mai sus) a găsit miezul tragic al evenimentelor în luna de calvar care pecetluia viețile răzvrătiților. A aflat, altfel spus, elementul istoric ce putea fi convertit în scriere dramatică, esențial, concentrat, exponențial.

Ipozeza propusă de Al. Voitin este limpede și ea se întemeiază pe sensul tainic al documentelor: întregul material penal destinat arhivelor, prezentului și posterității, nu exprimă cursul real al anchetei. Trebuie făcută o legătură între martirajul acceptat de Horia și Cloșca și reformele ulterioare, care au ușurat iobăgia. Prea se tălăzuise în Transilvania încinsă de răzmeriță numele împăratului! Procesul capilor trebuia să risipească bănuielile nemeșilor că, pentru a le toci dorința iredentistă, Viena ar fi putut să recurgă la coasele iobagilor... Prestigiul lui Iosif al II-lea, „restaurat“ de o diabolică procedură penală, putea, mai târziu, să decreteze — în cadrele largi ale reformelor „luminate“ — chiar ștergerea corvoadei pentru singura națiune fără drepturi din Transilvania...

Astfel știind lucrurile, ne întrebăm dacă această tulburătoare piesă a dramaturgiei contemporane grăiește despre „procesul lui Horia“ sau despre „procesul imperiului“? Câci din dialogurile impunității aulice, contele Antoniu Iancovich, cu Horia — dialoguri senin-tragice, de finețe diplomatică din ambele părți — nu reiese nicăieri că procesul ar avea un curs normal. Contele îl cheamă pe Horia la o „judecată a istoriei“, contele nu anchetează, face politică. Baciul îi răspunde pe măsură, îl aprobă în toate în cite întrezărește binele alor săi; pieirea sa și a celorlalți e un fapt firesc, ce nu se mai discută. La acest nivel al ideii dramaturgice, Horia devine un argument de istorie românească.

Nicolae Densușianu, într-o notă de subsol din cartea sa, arată că într-un raport secret, nemenționat în actele procesului, Horia a cerut în repetate rânduri să fie dus la Viena. Hirtiiile oficiale o confirmă parcă: Horia și Cloșca resping acuzația de participare la răscoală și declară că sînt urmăriți de patru ani doar fiindcă au fost la împărat. Ba mai mult, în momentul prinderii, ei se pregăteau pentru un nou drum la Curte, ca mesageri ai iobăgimii. Pe Crișan nu-l cunosc! Depoziția lui Crișan, înregistrată ca act fundamental al procesului, duce la condamnarea acestuia... după sinucidere. Însuși împăratul ordonă ancheta

asupra împrejurărilor în care a sfirșit singurul vinovat mărturisit de instigare la arme. Simbolic, trupul lui Crișan este sfirțecat (potrivit sentinței!) și risipit în stîlpii de la porțile cetăților transilvane.

Și, parcă în ciuda viitorilor istoriografi, la 26 februarie 1785, se rostește sentința de frîngere cu roata a lui Horia și Cloșca, nu pe baza numeroaselor acte ale interogatoriilor, ci... pe baza contradictoriilor depoziții ale martorilor! Depozitele conservă sute de file cu stenogramele răspunsurilor lui Horia și Cloșca, în care se neagă cu îndărătnicie orice participare la răscoală (și instrucția cazului lor se încheie cu această concluzie — încă o dovadă a geniului politic al lui Horia!), și, paralel, paginile în care martori obscuri relatează amănunțit, pe zile și localități, fapte atribuite conducătorilor — acumulare de informații care lasă impresia de înșenare. Capetele de acuzare pe care se întemeiază sentința au drept... probe doar aceste tîrzii declarații.

Toate aceste fapte, aparent contradictorii, pledează și ele pentru interpretarea dramaturgică dată de Al. Voitin. Tainica înțelegere, perfect verosimilă, în perspectiva istoriei, dintre anchetatori și Horia, pentru salvarea aurei imperiale, cu prețul unei ulterioare „ușurări“ a vieții țaranilor, conduce la concluzia că piesa și-a propus să depășească documentul, să-l interpreteze din unghiul filosofiei istoriei.

Nu poate fi vorba, deci, de a delimita imponderabilul ficțiunii. Acest „proces dramatic“ are o structură aparte. El propune, cu libertatea pe care numai arta și-o asumă, o dezlegare posibilă a faptelor reale, voit învâlmășite.

Ionuț NICULESCU

REPERE :

- Al. Voitin, „Procesul Horia“, E.p.l., 1967.
- N. Densușianu, „Revoluțiunea lui Horia în Transilvania și Ungaria 1784—1785, scrisă pe baza documentelor oficiale“, Buc., 1881.
- D. Prodan, „Răscoala lui Horia“, I—II, Ed. științifică și enciclopedică, 1979.
- N. Iorga, „Istoria românilor“, vol. VIII. Revoluționarii, Buc., 1938.

DUMITRU RADU POPESCU

Arca lui Noe (II)

Mormîntul lui A. Mirea

A. Mirea este un poet bicefal, sigur nenăscut dintr-o mamă și un tată, ci ivit ca un arc voltaic din capetele a doi bărbați, amîndoi poeți, Iosif și Anghel. Deși n-a trăit decît pînă la vârsta cînd ar fi putut termina prima clasă primară, el e autorul unei opere vaste — poezie, proză, teatru, publicistică etc. — și e chiar beneficiarul unui premiu academic, adică al Academiei. Să încalci totuși atîtea reguli și să rămîi întreg pînă la bătrînețe, e ușor imposibil, căci orice încălcare a legii de către om se pedepsește pînă la urmă cu moartea. Mirea nu era un om, era... doi oameni, adică nimic, din clipa cînd cei doi nu mai vorbeau aceeași limbă, sau pur și simplu se puneau pe... răposare. El era dependent de ei, ca un erou literar; și ei erau dependenți de el, el fiind produsul minții lor. Cine umblă cu lingura și cîntarul să măsoare care dintre cei doi poeți este mai mult întruchipat în indestructibilul bicefal, se înșală. Unul nu se mai poate rupe în părți (căci se strică, și stricat nu mai este ce este etc.). În această ecuație a noastră, parcă altceva ar putea să scîrțieie: nu legat de *talentul* lui A. Mirea, ci de... viața sa personală. Să lăsăm deci mai la o parte scrisul său, profesiunea sa de credință (despre rostul poeziei, despre social etc., prietenie, iubire etc.), și să ne amestecăm în... laboratorul său sufletesc. O regulă, simplă, ne spune: dacă Iosif era îndrăgostit de Natalia Negru (cu care s-a și căsătorit), era normal ca și A. Mirea s-o iubească pe soția lui Iosif; și de-i așa, era normal s-o iubească și Anghel pe soția lui Iosif, căci și Anghel era nici mai mult nici mai puțin decît o „jumătate“ din Mirea! Lucru ce s-a dovedit a fi în realitate exact: Anghel s-a îndrăgostit pînă peste măsură de Natalia și s-a căsătorit ulterior cu ea. Dar se pare că natura (dacă nu chiar și societatea) are legile ei și cine le sfidează se pedepsește cu moartea. Dacă „natura“ nu vă spune nimic, urați ștacheta, spre Olimp, și veți găsi cheia fatală în mina vreunui nemuritor... Ca să n-o mai lungim, vom spune ce se știe foarte bine, dealtfel: Iosif va muri, și peste un an și jumătate se va stinge și Anghel — dragostea Nataliei le-a fost fatală...

N-o să găsim în versurile ei, în talentul ei literar explicația acestei tragedii (sau explicația acestui fapt divers) din primul deceniu al secolului douăzeci. Trebuie neapărat căutată o altă explicație! Totuși, să n-o găsim pe Natalia Negru neapărat... singura vinovată!... Nici Natalia Negru în *Helianta* n-a găsit o explicație prea clară — și-ar fi fost aproape imposibil s-o afle! Dar iată și felul ei de a scrie... și de a-și înțelege ecuația în care a intrat:

„Precum în nopți născură astre
Și cum nasc doruri din dezastre,
În inima unei femei,
Ați răsărit... din viscol și din troiene
În pustiitele poeme...
Voi albi și gingași ghiocei“.

Iosif și Anghel erau va să zică niște ghiocei? Probabil. Natalia Negru, ocupîndu-se în unele scrieri de... istoria femeii în lungul secolelor, nu le-a uitat pe cumplitete și fermecătoarele zeițe, nici pre amazoane, cele ce-și ardeau sînul drept, ca să poată mînuși mai ușor arcul, cele cu „brațul încordat spre omor“, concomitent tulburate de „fiorul tremurător al dragostei“ etc. N-a scăpat-o din vedere nici pe Safo, poeta născută în Grecia cu vreo șase sute de ani înaintea lui Cristos, cea care, privindu-și, pentru ultima oară, desigur cu un sentiment foarte ciudat, lira în care trezise toate sentimentele și ritmurile bățăilor inimii, a izbit-o furioasă de-o

stincă — și s-a aruncat nebună în valurile mării, cumplit de cătrănită că lumea (nu un singur ins !) n-a înțeles-o și n-a prețuit-o... Cu cine se vedea Natalia Negru deopotrivă ?... Se pare că, văzînd în femeia viitorului pe preafrumoasa fără cap de la Luuvru, și-a văzut cu întristare destinul, și recunoscîndu-l, parcă s-a mai dezrobit...

Dar poate că secretul adevărat al morții unui clasic de opt ani, A. Mirea, n-o să-l aflăm niciodată. Biografia sa rămîne însă extrem de tentantă ! Cineva ar trebui s-o scrie, și cred c-ar avea un succes răsunător ! Primul capitol ar fi chiar foarte simplu : „Un geniu... la vîrsta de un an... sau la vîrsta de o zi... etc.“ Un poet care a murit și care n-are mormînt. Un poet, un profet, un traducător, un dramaturg, un deschizător de drumuri, un Moise născut și pierit în primul deceniu al secolului douăzeci... Să revenim nițel la... triunghiul pe care l-a „adus la maturitate“ (Natalia... pregătea dulceața, cafeaua, de !) Anghel ? Sadoveanu remarcă talentul literar al lui D. Anghel (întrebîndu-l pe Iosif) : „Cine este acest poet... ale cărui dcuă poezii prea mult mi-au plăcut pentru ca să cred că am de-a face cu un începător ?“... Dacă în *Tannhäuser* (tradus de Iosif), eroul principal e cîntărețul „iubirii inferioare“, a simțurilor, să fie Anghel cel care (nu în scris, mă rog !) a prețuit pînă peste legile prieteniei iubirea năbădăioasă și nebună a simțurilor, iar Iosif să fie... cu „iubirea superioară“, spirituală ?... Întrebări. Presupuneri. Mărturiile sînt mai sigure : Iosif, către Sadoveanu : „Am avut cu Anghel o explicație pe care o regret, dar n-am provocat-o eu“. Mai sigure, mai închise !

Mai elocventă mi se pare aplecarea Nataliei Negru spre încercarea (tîrzie) de înțelegere a deșertăciunii deșertăciunilor : „toate sînt deșarte... ce folos are omul de toată truda sa sub soare ?... Făcutu-mi-am lucruri mari... și n-am oprit inima mea de la nicio mulțumire (s.n.) dar toate erau deșarte...“

Oare ? ne întrebăm. Chiar ? Orice iubire, orice moarte, să fie deșarte ?... Orice e mai presus de obișnuit și e pedepsit cu moarte, să fie deșertăciune, ca și orice e mai prejos de prejos ? Timpul să ucidă la fel, cu uitarea sa, cu semeția sa, și înălțimile și mulțumirile inimii, și înjosimile ?... De-ar fi așa, n-am mai serie nici noi (nici alții !) aceste rinduri simple despre un fapt divers (sau despre o tragedie ?) ce s-a petrecut în primul deceniu al secolului douăzeci. Și nici n-am mai extrage din scripte ce-a zis bunăoară Natalia Negru despre Moise, cel căruia, deși ajuns la vîrsta de 120 de ani, ochiul încă nu i se întunecase și puterea nu-i trecuse... cînd Iehova i-a poruncit să se suie pe muntele Nebo ca să moară.

„Să mori, și să te adaugi la poporul tău“.

Natalia Negru notează : „Și el muri și nimeni, pînă astăzi, nu-i știe, într-adevăr, mormîntul“.

Dar muri și A. Mirea, poetul bicefal : cine i-a poruncit ? Iehova, sau mai degrabă nebunul și dragălașul și nepăsătorul copil zis Eros ?

Da, muri A. Mirea, opera sa se adaugă poporului său, și nimeni, pînă astăzi, nu-i știe mormîntul...

vineri, 8 iulie 1983

(Continuare de la p. 43)

ce se poate imagina ca formă, dimensiune, gen de reprezentație, a fost deja inventat : teatrul de stradă cu figuri uriașe care domină mulțimea (Peter Schumann-compania „Bread and Puppet“, S.U.A.), teatrul de cameră cu păpuși cît un deget (Antoine) sau puțin mai mari (soții Boerwinkel Figuren Trienge!, Olanda), teatrul de cabaret (Albert Roser Gustaf und Sein Ensemble-R.F.G.), de repertoriu (Josef Krofta și compania DRAK-Cehoslovacia), teatrul cu păpuși la vedere, cu obiecte utilizate sau jucării animate, teatru care își caută vigoarea inspirației din formele tradiționale (Mamulengo So Riso, Brazilia) sau care le reconstituie și le perpetuează (Jose Geal Toones, Belgia) etc. Am citat pe cei mai

cunoscuți artiști ai teatrului de păpuși. Alături acestora numele lui Erik Bass și Bruce Schwarz (S.U.A.) și al companiei Daru (Franța), creatori ai unor modalități spectaculare foarte personale, într-un anume sens irepetabil. Ei sînt păpușari-poet. Remarcă că în lumea întreagă orientarea este către publicul adult. De asemenea, trupele încep să devină conștiente că regia este un element esențial pentru spectacol și manifestă preocuparea de a se profesionaliza din acest punct de vedere. Un fenomen nou și important detectabil la noi este interesul față de această artă al unor regi-zori cum sînt Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Victor Ioan Frunză, Cristian Pepino.

1944-1984



1944

La 17 octombrie ia ființă Sindicatul Unic al Ziaristilor. N. D. Cocea, care va fi președinte, arată, într-o alocuțiune concisă, că noul sindicat își propune să obțină: salariu minim garantat, contracte colective, concedii plătite, lichidarea șomajului în presă, asistență medicală gratuită pentru ziaristi.

Se aplaudă furtunos. Se pun întrebări insidioase. Adunarea se înfierbintă puțin, apoi se răcește. Comitetul va fi format din președinte și George Macovescu, Eugen Jebeleanu, Ion Pas, N. Moraru, membri.

Rămân printre cei din urmă și-l abordez, sfios, pe N. Moraru :

— Nu vă supărați : cum pot deveni membru ?

Îmi răspunde laconic :

— Fiind ziarist. Ești ziarist ?

— Voi fi...

— Zău ?

— Zău.

— Să vii atunci.

1951

● Tudor Steriade, șeful de cabinet al ministrului Eduard Mezincescu, se angajează să ne scrie un articol pe tema schimbului de experiență între teatre. E teatrolog, a studiat la Moscova. Simpatice, reticent, binevoitor, mereu îndoit.

● Pablo Neruda ne trimite o corespondență în exclusivitate.

● După consfătuirea de la Comitetul de Cultură atrag atenția conducerii redacției că trebuie să ne preocupăm mai mult de provincie, unde se dezvoltă o mișcare nouă. „Preocupă-te“ — mi se spune.

● Încerc s-o orbitez pe tinăra muncitoare-scriitoare Vera Hudici, colegă de redacție, spre teatru. Ea încearcă, în schimb, să mă atragă „în munca sindicală“. Convenim să înființăm împreună un „Cerc de studii“.

● Primum vizita regizorului B. Lebli, directorul Teatrului Evreiesc de Stat. Ne oferă colaborarea.

● Asia Moraru va scrie despre cum au jucat odinioară deținutele comuniste, în închisoare, o piesă de Caragiale.

● Îl rog pe Zaharia Stancu să ne dea un articol despre reconsiderarea operei lui Caragiale la Teatrul Național. Mi-l făgăduiește bucuros : „Cite pagini ?“ — mă întreabă. „Zece“. „Bine. Dar să-mi aduci șpaltul să-l văd“. „Bine. Dar lăsați-mi mie manuscrisul“. „De ce ?“ „N-am văzut niciodată un scris cu litere atât de mărunte“. Scoate câteva pagini din sertar, dă dispoziție doamnei Sava, secretara, să nu fie deranjat și-mi citește un fragment dintr-un viitor roman, urmărindu-mi reacțiile cu coada ochiului.

● Ca membru al conducerii sindicale, îl însărcinez pe colegul meu Petre Sălcudeanu să studieze regulamentele de ordine interioară ale instituțiilor de presă și să propună un proiect și pentru redacția noastră. „În ce termen?“. „O săptămână“. „E puțin“. „Depinde de ziua când te apuci“. „Depinde de ce găsești“.

● Cerem Teatrului Național ca la fiecare premieră să ni se trimită invitații de zece locuri. Nu primim răspuns. La Cringul de călini ni se dau șase locuri.

1983

Stagiunea '82-'83 s-a vădit bogată și ca repertoriu străin; e unul din anii cu cele mai multe piese noi, cu notabile descoperiri literare. Procesul de Suhovo-Kobilin (Teatrul de Comedie) l-a adus pe Gheorghe Harag la București, acesta făurind pe textul scriitorului rus o grotescă riguroasă concepută, de impozantă profesionalitate și varietate tipologică. Dinu Cernescu a lansat la Cluj-Napoca macaronada simpatcă a lui Eduardo De Filippo Simbătă, duminică și luni, în tentă neorealistă, cu doi interpreți de rang, Silvia Ghelan și Dorel Vișan. Nepretențios, spectacolul s-a completat cu izbîndirea aceluiași regizor în Falstaff la Operă — drum pe care Cernescu a pornit-o după exemplele lui Peter Brook, Lucian Pintilie, Strehler, Andrei Șerban — bineînțeles, spre folosul Operei Române. O atitudine culturală efectivă face ca prezența unui regizor important într-o localitate din țară să se soldeze cu mai multe realizări scenice (și Dan Alecsandrescu a montat la Cluj-Napoca, simultan, două spectacole dramatice și unul la păpuși), cu participarea acelei personalități la viața internă a teatrului (consfătuiri de creație) sau cu suplimentarea efortului creator prin acțiuni utile de pedagogie teatrală (Harag la București, Aureliu Manea — făcînd cu distincție și novator Pescărușul la Reșița, ca o școală de ritual teatral). Tot astfel, prezența unui mare actor (sau a mai multora) într-un alt colectiv decît al lor are o funcție catalizatoare. Una dintre cele mai frumoase și mai adînci opere scenice ale stagiunii, Amadeus de Peter Shaffer la Giulești (regia, Dinu Cernescu) — căreia i s-ar potrivi cuvintele lui Quintilian: „are farmecul autentic al frumoasei vorbiri, e grandioasă, elegantă și plăcută“ — aducîndu-l pe Radu Beligan într-un rol considerabil (Salieri), l-a sprijinit realmente pe tînărul Răzvan Vasilescu în interpretarea inteligentă, dramatică a lui Mozart. La fel s-au petrecut lucrurile cu apariția pe scena orădeană a redutabililor artiști Radu Beligan, Octavian Cotescu, Marin Moraru, Mihai Fotino.

Dificultățile administrative, poate și nevoia de a folosi cît mai larg forțele artistice au dus la schițarea unui gest directorial (la Național și la Mic) numit „încurajarea recitalurilor în doi“. Între patru ochi de Al. Ghelman, scriere tăioasă și stringent întocmită, a fost încredințată, paralel, cuplurilor Damian Crișmaru — Adela Mărculescu (tensionat spectacol al Ancăi Ovanez-Doroșenco) și Traian Stănescu — Ilinca Tomoroveanu. În același sens, modesta piesă a bulgarului Velickov Escapada, la Giulești, ne-a reintîlnit însă cu admirabila Dina Cocea, secundată cu brio de Anca Ledunca. Ambele merită, desigur, și altfel de recitaluri. La Brașov și la Oradea s-au bucurat de prețuire premierele cu Serata de Harold Pinter, revenit printre noi după o lungă absență. La Teatrul Mic recitalurile n-au avut suporturi literare pe măsura actorilor (și ambițiilor directoriale), experiența e în curs; poate că se va finaliza mai tîrziu. De vreme ce o piesă de teatru nu poate fi jucată așa cum trebuie decît cu scurgerea timpului — cum ne încredințează Voltaire, care știa ceva în această privință —, de ce n-am încredința tot vremii prețuirea ultimă a încercărilor artistice?

Magie roșie de Ghelderode (cu propulsarea unui regizor debutant promițător, Alexandru Darie), Rîs și plîns de Ivan Radoev (cu ospeția, printre noveci, a lui Petre Gheorghiu), Deșteptarea primăverii de Wedekind au constituit contribuția — în acest an, relevabilă — a Institutului „I. L. Caragiale“ la împropățarea repertoriului străin. La fel de relevabilă, în aceeași direcție, cea a Naționalului ieșean, prin reprezentarea excelentă a dramei lui Vampilov Vinătoarea de rațe (Nicolae Scarlat — regizor, Sergiu Tudose — protagonist) și a unei piese chineze moderne răscolitoare, Pentru ce am



murit de Xie Min (regia, Călin Florian), însoțită de un recital de versuri populare antologate de Confucius — dacă nu mă înșel, pentru prima oară rostite de pe o scenă românească. Interesante, tot pe același plan, aportul Naționalului timișorean, prin Juriștii de Rolf Hochhuth, rezonantă diatribă justițiară vest-germană, și Velazquez de A. Buero Vallejo, ambele montate de Ioan Ieremia, și inițiativele teatrului din Brăila (ale regizorului, actorului, directorului Constantin Codrescu), printre care alegerea piesei lui Alfonso Sastre Cu călușul în gură.

Calandria de Bibbiena („Nottara” — Costin Marinescu), Regele gol de E. Șvarț (Pitești — Mihai Lungeanu), Casa cu fantome de Calderón (Iași — Nicoleta Toia), Luna dezmoșteniților de O’Neill („Bulandra” — Sanda Manu, care i-a distribuit pe Victor Rebengiuc, Valentin Uritescu, Mariana Mihuț), Amintiri de Arbuzov (cu Beate Fredanov, Gina Patrichi, Ion Besoiu), Zit, moarte, zit, piesă lituaniană (Piatra-Neamț), Cui i-e teamă de Virginia Woolf? de Albee, surprinzător de bine lucrat spectacolul arădean (regia — Mihai Moldovan), Ploșnița de Maiakovski la Național, amestec de comedie de înaltă clasă, fantezie regizorală și elemente kitsch (Horea Popescu), Anna Christie de O’Neill la Galați (Mircea Cornișteanu) sînt printre titlurile și (uneori) înfăptuirile menționabile.

În acest registru de preocupări sînt de reținut, cu deosebire, două momente: Zbor deasupra unui cuib de cuci de Wasserman — prin care Teatrul Național a dat cel mai reprezentativ spectacol politic al stagiunii cu o piesă străină, iar Horea Popescu s-a reconfirmat ca un regizor de cea mai înaltă condiție — și Cu ușile închise de Jean Paul Sartre, reprezentăție răscolitoare a Teatrului „Bulandra”, încredințată unui tînăr și temeinic regizor, Mihai Măniuțiu, arătînd că publicul românesc e sensibil la dramaturgia filozofică, percepe cu acuitate tragicul modern, întîmpină cu interesul cel mai sincer marea literatură contemporană, dificilă și complexă, dar captivantă prin dezbaterea de idei.

Critica ?

Și-a făcut datoria — ca totdeauna, în linii generale — într-o ambianță de adversități ceva mai marcată decît în alți ani, cu exacerbarea violentă a unor susceptibilități directoriale, regizorale (exprimate mai cu seamă în mici perfidii ședințiere) și ale altor factori predispuși mereu să școlească, să aducă la ordine criticii, „să le bage mîinile în cap”, să-i facă, deci, dacă se poate, altceva decît ar trebui să fie ei, conștiințe probe ale mișcării teatrale, în serviciul calității teatrului, al valorilor autentice, al culturii românești socialiste.

Au fost și cîteva cazuri — izolate — de improbitate critică flagrantă, precum și unele apariții meteorice, în galaxie, de neofiți, comentatori de-o seară, coregrafiind grațios prin văzduh în serviciu comandat, după care, la stingerea becului, au pierit. Atacurile împotriva cronicarilor de meserie, cînd aceștia au opinie (căci nu-i amendează nimeni pentru impersonalitate), sînt mîhnitoare, firește, nu însă și neașteptate. În tulburătoarea sa profesiune de credință din 1949, rostită la radio, Eugen Lovinescu spunea: „Militantă, misiunea criticului postulează de la sine lupta, injustiția și cruzimea pînă la nimicire; trebuie să o primim, deci, cu resemnare, nu numai de la adversari legitimi, ci și de la cei cu care luptăm pe aceleași poziții ideologice”. Printre achizițiile anului ce s-a scurs e și reamintirea acestei constatări; atîta doar că astăzi îmi pare că nu resemnarea ar fi postura cea mai potrivită.

Altminteri, cum ziceam, stagiunea a fost bogată, cam prolixă, iar dacă nu și fixată în cîteva repere fundamentale, concludentă totuși prin cercetare fructuoasă și efort real spre detectarea în creație a sensului vremii și satisfacerea multilaterală a gustului public.

1984

Printre sutele de felicitări de Anul Nou, primesc și una neșemnată: „Dar mai du-te, domnule, și la cinematograful...”

Îi răspund aici anonimului: „Indică-mi dumneata un film de-al nostru care să fie deasupra spectacolelor noastre și mă duc”.

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de la
A la
Z

de ADRIANA POPESCU

ION BĂIEȘU (II)

1974. 21 martie — *CHIȚIMIA*, dramă în două părți.

Teatrul de Stat din Sibiu. Cu : Constantin Măru, Ion Ghișe, Kitty Stroescu, Costel Rădulescu, Marius Niță, Teodor Portărescu.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul „Bulandra” din București (28 martie 1974), în regia lui Alexandru Tatos, cu Octavian Cotescu în rolul titular, și la Teatrul Național din Iași, în regia Ancăi Ovanez-Doroșenco.

„Parabola despre Chițimia sau parabola cu Chițimia nu este numai un joc scriitoricesc abil și nițel suprarealist, nu este numai o trimitere la o situație posibilă *cindva și undeva* și nici numai o poveste din care morala se desprinde mai mult sau mai puțin ușor pentru cine vrea să dea altora pilde despre falimentul fericirii născute *din* și mai ales întemeiată pe mistificare. Adevărul acestei parabole este mai mult decât s-ar bănuși la prima vedere o trimitere la esența fiecăreia din acțiunile noastre atunci când credem că efectele nu vor putea fi niciodată descompuse pentru a se vedea care este adevărul care le-a generat. Băieșu nu ne mai amuză, Băieșu ne obligă să răspundem unui chestionar moral nemilos.” (*Dinu Săraru*, „Săptămâna culturală”, 5 aprilie 1974).

„Ultima piesă a lui I.B., *Chițimia* este o dramă. Ea pornește de la o lucrare în proză — o schiță inclusă în volumul „Sufereau împreună”. *Chițimia* voințește să spună — răspicat în final, mai indecis și tulbure pe parcursul piesei — că fericirea (și chiar cursul firesc al existenței) nu se poate baza pe mistificare; imposura, furtul, crima, ipostaze ale degradării umane, determină eșecul oricărui (al tuturor) aspirații ale omului; că la acest eșec contribuie atât sentimentul de

vinovăție al culpabilului însuși, cât și judecata la care-l supun ceilalți (care nu pot deveni aliații lui inconștienți decât pentru puțină vreme). Pentru a exprima dramatic o asemenea idee, Băieșu recurge la tema (clasică) a asumării unei false identități (prin furt și — poate — chiar prin crimă)...” (*Natalia Stancu*, „Știința”, 22 mai 1974).

„Chițimia este un Oblomov autohton” (*Eugen Barbu*, „O dramă a ratării”, în volumul „În căutarea sensului pierdut” — Teatrul comentat de Ion Băieșu, Editura „Eminescu”, 1979, p. 83).

Alte opinii: *Dinu Kivu*, „România literară”, 47/1973; *E. C.*, „Informația Bucureștiului”, 29 martie 1974; *Traian Șelmaru*, „Informația Bucureștiului”, 3 aprilie 1974; *Radu Popescu*, „România liberă”, 5 aprilie 1974; *Marius Robescu*, „România literară”, 4 aprilie 1974; *Eugen Barbu*, „Flacăra”, 15 aprilie 1974; *Viorica Tănăsescu*, „Știința tineretului”, 18 aprilie 1974; *C. Țoiu*, „Acustica ideii”, „România literară”, 25 aprilie 1974; *Aurel Bădescu*, „Contemporanul”, 15/1974; *Ileana Popovici*, „Teatrul”, 4/1974; *G. Timcu*, „Steaua”, 5/1974; *Ion Cocora*, „Tribuna”, 18/1974 și 20/1974; *V. Ducea*, „Teatrul”, 10/1974; *Eugen Simion*, „Luceafărul”, 7 septembrie 1974; *Nichita Stănescu*, „Caietul-program” al spectacolului de la Teatrul „Bulandra”; *V. D.*, „Teatrul”, 2/1975; *C. Paraschivescu*, „Teatrul”, 3/1975; *Al. I. Friduș*, „Cronica”, 9/1975.

1977. 21 octombrie — *COMEDIE FĂRĂ TITLU*

Teatrul Giulești din București Regia : George Bănică. Scenografia : Eugenia Bassa Crișmaru. Cu : Sebastian Papaiani. Radu Panamarenco. Ion Anghel. Simion Negrilă, Nicolaj Ivănescu, Constantin Cojocaru. Ion Chițoiu, Adrian Vișan, Anton Filip. Corneliu Dumitreaș.

Spectacolul a fost prezentat la Televiziune, în aceeași distribuție.

„...o comedie adevărată, avînd o replică spumantă, plină de haz, o comedie

fără pretenții prea mari, e drept, ruptă cam brutal în două părți bine distincte, dar fiind o creație sinceră în sensurile ei. Prima parte atacă direct problemele destul de actuale ale abuzurilor, ale micilor clanuri de șefi și șefuleți dintr-un CAP, iar cea de-a doua parte intră pe tărîmul unui subiect mult dezbătut și de mare popularitate, cel al fotbalului. I. B. știe să scrie comedie și la piesa sa lumea rîde din suflet pentru că replica este satirică, virulentă, spune faptelor pe nume, demască fără menajamente, atacă direct tarele unei actualități ce o vrem purificată de relele omenești" (*Ileana Lucaci*, „Săptămîna culturală“, 18 noiembrie 1977).

Alte opinii: Traian Șelmaru — „Informația Bucureștiului“, 26 octombrie 1977; **Marius Robescu** — „Lucașfărul“, 5 noiembrie 1977; **Cristian Lăvescu**, „Jocul, Alibi, Comedie fără titlu“, „Teatrul“ 10/1978; **Bogdan Ulmu**, „De două ori Băieșu: Comedie fără titlu și Jocul“, „România literară“, 12/1978.

1978, 3 martie — **JOCUL**, piesă în două părți

Teatrul „Nottara“ din București. Regia: George Rafael. Decorațiile: Sever Frențiu; costumele: Lidia Radian. Cu: Gilda Marinescu, Val Săndulescu, Valeriu Preda, Mirela Gorea, Mircea Jida, Margareta Pogonat, Lili Nica Dumitrescu, Șerban Cantacuzino.

Spectacolul, cu aceeași distribuție, a fost adaptat pentru Televiziune, în regia Olimpipei Arghir.

Piesa *Jocul* provine din piesa într-un act *Mama s-a îndrăgostit*, publicată în revista „Teatrul“, 12/1971.

„*Jocul* e cea mai bine construită scriere dramatică a lui Băieșu. Se deslășoară aflat de ingenios, înfățișînd impresia că orice se poate întîmpla, numai ceea ce se întîmplă nu-ți trece prin cap. Mă grăbesc să adaug că nu e vorba de o tehnică formală, nici de una goliștă. În jurul unui personaj enigmatic feminin se țese, din lumini și umbre, din buruiși și drame, din înșirîșuri, bătălii și năvăliți, un joc de-a viața, amintînd aghiazatul „De-a v-ași asona“, ale cănui versuși fiind de îndechie dealtfel piesa. Un zîmbet puțin trist învinge și lucrîl, împreună cu personajele, împrejuriată gîde puțin care oricare dintre noi poate să treacă. Băieșu nu a născut nimic din viațitate, ci a existat, realizîndu-se“ (*Traian Șelmaru*, „Informația Bucureștiului“, 9 martie 1978).

„Textul (...) conține o exemplară lecție de demnitate, de calm suspeniv, de ignoranță a morții într-un nobil efort de rezilițitate a condiției umane. Sotia din *Jocul* nu vrea să destăinuțască nici soțului, nici copiilor, secretul maldăiei ei, preferînd să plutească asupra diabolului ei compartimentat acuzăția adulterului —

salvatoare, din punct de vedere afectiv (pentru familie), după dispariția-l definitivă. Excelent construit, cu mare talent, cu abilitate (evitîndu-se orice isoteție accent *melu*), personajul mi se pare unul din cele mai profunde din dramaturgia românească a ultimilor decenii“ (*Bogdan Ulmu*, „România literară“, 12/1978).

Alte opinii: Radu Popescu, „România liberă“, 22 februarie 1978; **Aurel Bădeșcu**, „Contemporanul“, 19/1978; **Ioan Lazăr**, „Lucașfărul“, 12/1978; **C. Parășchevescu**, „Teatrul“, 4/1978; **Cristina Dumitrescu**, „Teatrul“, 11/1978.

1978, 13 aprilie — **ALIBI**

Teatrul de Stat din Oradea. Regia: Al. G. Croitoru. Scenografia: Maria Hațeganu. Cu: Jean Săndulescu, Simona Constantinescu, Mariana Neagu, Nicolae Toma, Olimpia Miinea, Marcel Segăreanu, Anca Miere-Chirilă, Grig Schiteu, Radu Vaida, Ion Martin, Dimitrios Stefanidis.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul „Bulandra“ (premiera în mai 1978), în regia lui Cornel Todea, scenografia lui Dan Jitlanu și cu Tamara Bucuiceanu-Botez, Aurel Cioranu, Ion Besoiu, Mihai Mereuță, etc.

„Poate este lipsit de importanță faptul că piesa lui Ion Băieșu *Alibi* nu apare nici ca o comedie, nici ca o dramă: are de toate și de aici lipsa de unitate și senzația că uneori scenele sînt schesuri de sine stătătoare. (...) În esență, povestea directorului de la spații verzi frământat de faptul că ar fi călcat un om cu mașina are sau ar trebui să aibă o notă dramatică. În esență, povestea mamei care și-a părăsit la naștere fiica în maternitate are sau ar trebui să aibă o notă dramatică. De fapt însă, poveștile respective sînt doar pretexte pentru a pune în mișcare miste personaje, miste tipologii întâlnite în viața curentă și promizate de dramaturg. Repliciile sînt comice în fața unor situații care în mod obișnuit nu abundă în umor. (...) Construcția piesei e uneori dezechilibrată, dramaturgul realizînd pe baza unor situații rezolvate cu prea multă ușurință, care nu pot convinge spectatorul de adevărul ce se vrea demonstrat“ (*Ileana Lucaci*, „Săptămîna culturală“, 19 mai 1978).

„Ultima premieră e *Alibi*, comedie succulentă și substanțială. (...) Comedia substanțială este, în virtutea comice a unei idei satirice, producînd amuzant pentru leninile organismului social. (...)

O întîmplare curioasă (accidentul) funcționează ca un revelator, scotînd la lumină, în realitate hazoasă, cumurii mari și mici de latență perpetuă (stare atemporală) care, prin efectul unei decizii personale eronice, sînt balizante și necesare. Absurdită e spre autenticitate. Faptul că

accidentul era fals, iar unele dintre me-
tehnice imaginare, și bravura eroului fără
obiect, nu face decât să potențeze comi-
cul, fără să elimine substratul amărui în
realitatea lui efectivă“ (*Valentin Silves-
tru*, prefața la *Alibi*, în volumul „În cău-
tarea sensului pierdut“, București, Edi-
tura „Eminescu“, 1979. seria Teatru co-
mentat. p. 317—318).

Alte opinii: *Margareta Bărbuță*, „In-
formația Bucureștiului“, 6 mai 1978; *Val.
Dumitrescu*, „Luceafărul“, 19/1978; *Val-
entin Silvestru*, „România literară“, 20/
1978; *Paul Tutungiu*, „Teatrul“, 5/1978;
Fl. Faifer, „Vocația comediei“, „Cronica“,
36/1978; *Ion Arieșanu*, „Orizont“, 48/1979.

1978, aprilie — ÎN CĂUTAREA SEN- SULUI PIERDUT.

Teatrul „Radnóti Miklós“ din Buda-
pesta, Ungaria. Regia: Gosztonyi János.
Traducerea textului: Lázár György. Cu:
Sólyom Ilkikó, Fenyő Ervin. Huszár
László, Joós László, Simon Péter, Thir-
ring Viola.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul de Stat
„Valea Jiului“ din Petroșani (1980), în
regia lui Florin Fătuțescu. Acest spectacol
a luat marele premiu al Festivalului dra-
maturgiei românești actuale — Timișoara
1980.

„Piesa într-o parte a dramaturgului
este, în fond, ipostaza parabolică a unor
frustrări și, în logică și legică urmare,
expresia unei nevoi de recuperare și com-
pensație. (...) A recupera — cum spu-
neam — sensurile pierdute va să zică,
aici, a recupera o pierdută (cum? de
ce?) logică și coerență a faptelor și ide-
ilor. Iar efortul în această direcție capătă
dimensiuni neașteptate în sensul unui
dramatic hazos, al unui risu'—plinsu' spe-
cific literaturii lui Băieșu. (...)

...ea e în felul ei o operă didactică, în-
chisă într-o construcție dramatică unde
absurdul nu constituie decât un argument
al demonstrației. Un didacticism «à la
Băieșu». Un Băieșu căruia — eu cel pu-
țin — nu-i iert câteva facilități, dar că-
ruia nimeni nu îi poate contesta în acest
În căutarea sensului pierdut formula ori-
ginală a unui amuzament de mare tris-
tețe și substanța unei pledoarii pentru
morală individuală și moralitate publică“
(*Aurel Bădescu*, prefață la piesa *În cău-
tarea sensului pierdut*, în volumul cu a-
celași titlu, ed. cit., 407—408).

Alte opinii: *Magdalena Boiangiu*, „Tea-
trul“, 2/1983.

1978, octombrie, *PUTEREA DRAGOS-
TEI ȘI ESCROCII ÎN AER LIBER* (în
spectacolul-coupé *Aventură în banal*, cu-
prinzând și *Frumos e în septembrie la
Veneția* de Teodor Mazilu și *Frumoasa,*

nevăzuta cămilă de Dumitru Solomon).
Teatrul Național din București, sala Ate-
lier. Regia: Sanda Manu. Scenografia:
Paul Bortnovschi. Cu: Rodica Popescu,
Radu Gheorghe (în *Puterea dragostei*) și
Rodica Popescu, Damian Crișmaru și Con-
stantin Diplan (în *Escrocii în aer liber*).

„Găunoșenia, impostura, inconsistența
morală a eroilor pe care-i animă, Băieșu
o demonstrează nu prin inadverența sau
inconsecvența de comportament, ci, dim-
potrivă, strivindu-i sub uriașă povară și
soliditate a propriilor lor construcții, pe
care pauperitatea lor sufletească nu le
poate susține în nici un caz.

«Escrocii» aceștia nu sînt deplorabili
doar pentru că mărunta potlogărie de
care sînt învinuți este, la rîndul ei, de-
plorabilă, ci pentru că argumentația lor
— «existențială», aș zice — atît de com-
plicită și laborios eșafodată, are la bază
un nimic absolut“. (*Dinu Kivu*, prefața
piesei *Escrocii în aer liber*, în volumul
În căutarea sensului pierdut, ed. cit.
p. 445—446).

„*Puterea dragostei* e savuroasa istori-
oară a unei fete care s-a îndrăgostit ful-
gerător, în obscuritatea sălii de cinema-
tograf, de un tînăr extraterestru. Tre-
cînd cu ușurință din verosimil în fan-
tasticul pur, Băieșu alertează, într-un
scherzo comic, asupra superficialității ex-
treme în materie erotică, dar meditează
malitios și asupra pedagogiilor părintești
sumare.“ (*Valentin Silvestru*, „România
literară“, 9 noiembrie 1978).

Alte opinii: *Margareta Bărbuță*, „In-
formația Bucureștiului“, 25 octombrie
1978; *Ileana Lucaciu*, „Săptămîna cul-
turală“, 27 octombrie 1978; *Radu Popes-
cu*, „România liberă“, 15 noiembrie 1978.

1981. 15 octombrie — FANTOMIADA

Teatrul „A. Davila“ din Pitești. Regia:
Mihai Radoslavescu. Scenografia: Emil
Moise Szalla. Cu: Mihaela Lupu, Dan
Ivănesei, Emilian Cortea, Florin Preto-
rian, Petre Dinuliu, Cristian Tutză, Pe-
tre Tanasievici, Constantin Stavril.

„*Fantomiada* (plecînd de la o situație
din «Dresoarea de fantome») este o nouă
expresie a unui puternic simț comic (...)
...un mic grup de falsificatori de bani se
reunește într-un loc favorabil operațiilor
infracționale — un castel vechi, în munți.
«Fantomele», menite a îndepărta orice
curiozitate periculoasă, sînt puse în si-
tuația de a intra în rol chiar de la înce-
putul piesei“. (*Marian Popescu*, „România
literară“, 44/1981).

Alte opinii: *Paul Tutungiu* — „Tea-
trul“, 11/1981.

NATALIA STANCU

Moștenirea lui Stanislavski

Actuala stagiune teatrală sovietică este bogată în aniversări. În decembrie s-au sărbătorit 125 de ani de la nașterea lui V. I. Mirovici-Dancenکو, în ianuarie s-au împlinit 120 de ani de la nașterea lui Konstantin Sergheevici Stanislavski. De asemenea, M.H.A.T. (Teatrul Academic de Artă din Moscova), celebra instituție de faima căreia se leagă opera, „viața în artă“, a lui Stanislavski și strălucirea atîtor altor nume și spectacole prestigioase, a serbat 85 de ani de existență. Pentru a marca ultimele două comemorări, principalului mentor al teatrului sovietic i-a fost consacrat un simpozion internațional. Un simpozion care a avut ca premisă chiar un principiu al lui Stanislavski: acela că înțelegerea valorii teoriei sale este cu puțință doar prin mijlocirea practicii și prin validarea ei în timp.

Simpozionul a beneficiat, cum era și firesc, de o vie participare din partea oamenilor de teatru de pe întreg cuprinsul Uniunii Sovietice. Astfel, după referatele introductive susținute de O.N. Efremov, de M. N. Stroeva și E. I. Goreaikina, incitante opinii despre structurarea și închegarea, în activitatea scenică, a îndrumărilor stanislavskiene au exprimat Oleg Tabakov, K. Simionov, artiști din Letonia, Bielorusia, Estonia, Tadjikistan; o pleiadă de realizatori care au argumentat semnificația fenomenului petrecut în teatrul sovietic în ultimul deceniu, numit „înapoi la Stanislavski“, și care au făcut din metoda sa o cale de apropiere cît mai fierbinte de „starea de creație“.

Interesant, pentru a dovedi universalitatea metodei, dar și particularitățile însușirii și dezvoltării ei continue, Aleksandr Samsonovici Gregorian, directorul Teatrului rus din Erevan, s-a referit în cuvinte calde și elogioase și la experiența lui regizorală din România, la minunații actori ai Teatrului Național din Craiova, cu care a colaborat.

Despre „Moștenirea lui Stanislavski și experiența artei scenice din țările socialiste“ au vorbit cu aplicație Karel Mar-

tinek și Anton Krett din Cehoslovacia, Agneszka Koecher-Hensel și Olga Bienka din Polonia, Sașa Stefanov și V. Luțkanov din Bulgaria, Stevo Žigon din Iugoslavia. precum și oameni de teatru din alte țări, Europa, Asia și America Latină. Nu au fost omise, desigur, rolul creatorului „Teatrului de Artă“ în promovarea unei dramaturgii cu aleasă ținută literară, de Gorki și de Cehov, ori meritele sale în organizarea vieții teatrale — așa încît instituția teatrală să devină un centru al vieții spirituale. Participanții la simpozion au făcut o profundă analiză a legităților artei, a metodelor pedagogice ale celui care a fost atît de viu obsedat de „munca“ permanentă, neobosită, sistematică și tenace „a creatorului cu sine însuși“ și de „munca actorului asupra rolului“. Au revenit în discuție, adesea, celebrele principii ale „acțiunii psiho-fizice“ pentru stimularea activității creatoare. Rolul pe care sistemul lui Stanislavski l-a jucat, cu deosebire în ultimele patru decenii, în dezvoltarea realismului scenic, în afirmarea personalității școlilor de teatru din diferitele țări a stat în centrul atenției participanților la simpozion.

Cele mai originale puncte de vedere (printre care, de o caldă apreciere s-a bucurat și comunicarea românească) au pornit prin a afirma că ceea ce e mai valabil, viu, actual, necesar în Stanislavski este *demersul spre aprofundarea vieții și a omenescului — compatibilă și cu evoluția limbajului teatral și cu adîncirea imaginii și conceptului despre om. realizate în ultimele decenii.* „Întoarcerea la Stanislavski“, puternică în ultimul deceniu atît în U.R.S.S., cît și în alte țări, s-a făcut pe o nouă treaptă a spiralei. Arta teatrală „bazată pe reproducerea și redarea unei vieți organice, reale, nu poate îngădui forme și tradiții împietrite, oricît ar fi ele de minunate. Arta este viață, și, ca tot ce trăiește, ea se află într-o necontenită mișcare și dezvoltare“. Iată unul dintre cele mai importante leagăte ale marelui artist sovietic.

Să adăncim puțin rolul lui Stanislavski, scoarta moștenirii sale, coroborând datele experienței românești și principalele direcții ale teatrului contemporan în lume.

Categoric, spiritul lui Stanislavski a luminat teatrul mondial și pe alte continente, cum o atestă și faima școlii de teatru „Actor's Studio”, condusă de Lee Strasberg, și cum o dovedesc, de altfel, și realitățile ale vieții spectacolului din Asia și America Latină.

Metoda lui Stanislavski a contribuit însă, mai ales, după al doilea război mondial și mai ales în multe țări ale Europei, la întărirea tradițiilor naționale în orientarea lor realistă (orientare fundamentală, alături de cea romantică), la definirea școlilor naționale. Afirmarea este adevărată și pentru teatrul din România, unde, cu deosebire în perioada 1948—1958, dar și după aceea, metoda Stanislavski s-a bucurat nu doar de stimă, ci și de un studiu aprofundat și de realizări demne de exigența creatorului Teatrului de Artă.

Aș aminti în acest sens, pentru extrema lor elocvență, aprecierile extraordinare de care s-au bucurat *Revizorul* de Gogol, cu Radu Beligan în rolul principal, ori *Bădăranii* de Goldoni, ambele realizate în regia lui Sică Alexandrescu, în timpul turneelor întreprinse în Uniunea Sovietică și în Italia.

Desigur, cu timpul, în teatrul românesc și-au găsit expresie — sub semnul necesarei diversități de stiluri — și alte tendințe cu valoarea unui ferment viu, generos. Mă refer la tentative de teatralizare și reateatralizare a teatrului semnate de Aurel Ion Maican, Victor Ion Popa, Radu Stanca, apoi de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Dan Micu — care erau mai apropiate de căutările lui Gordon Craig, Vahtangov, Meyerhold, Artaud. Mă refer la tendințe proprii ultimelor generații de regizori vizând simplificarea și esențializarea convenției scenice și transformarea cutiei scenei într-o „cosmoramă”, într-un „theatrum mundi” (în care, dacă vrem să depistăm neapărat influențe, sîntem mai aproape de Peter Brook, „Bread and Puppet” etc.). Și teatralitatea își continuă drumul, își îmbogățește arsenalul metaforelor scenice.

Dar flacăra teatrului de realism psihologic, a teatrului preocupat de adevărul reacțiilor umane, de veridicitatea legăturii dintre personaje, de analiza emoțiilor, a ars fără întrerupere. Și cred că nu greșesc afirmînd că această flacăra s-a învăpăiat, a căpătat în ultima vreme o lumină mai mare decît în perioada precedentă. Teatrul redescoperă (iarăși!) forța artei, capabilă să creeze similitudină. Acest fenomen s-a produs deopotrivă în teatrul românesc și pe plan mondial. Căci două sînt, după mine, tendințele

mari manifestate în arta spectacolului din lume. Cea dintîi: reîntoarcere la rădăcinile teatrului, la generozitatea formelor lui originare. Cea de-a doua: reconsiderarea și noul prestigiu al modalităților teatrului realist, ale teatrului preocupat de a crea viață pe scenă, de a comunica prin adevărul trăirilor actricești. Această ultimă tendință se cere strins asociată unui alt fenomen: cel al diminuării interesului față de formele de teatru indiferente la text, deschise improvizației, apropiate de happening, al revenirii autoritare în centrul atenției a textului dramatic pe deplin constituit, caracterizat prin virtuți literare. (Simptomatic, în primul sens, cel mai recent festival al Teatrului Națiunilor, de la Sofia, își alegea drept subiect al dezbaterii tema „Rădăcinile teatrului”. Și simptomatic pentru a doua direcție, Festivalul de teatru experimental de la Belgrad — BITEF — își intitulă una dintre ediții, cea din 1978, „Reîntoarcerea la clasic”.)

Revenirea la metoda lui Stanislavski se face cel mai adesea creator. Sistemul este asimilat ca o „deschidere”. Artiștii contemporani se apropie de el cu o mai mare libertate decît altădată, fără prejudecăți, fără aprehensiuni, fără obsesia incompatibilităților — ducîndu-l astfel mai departe. A. S. Gregorian, regizor care a lucrat în diverse orașe din Uniunea Sovietică, dar și în țara noastră și în Ungaria, insistă, pe bună dreptate, în cuvîntul său, pe nuanțele variate ale explorării metodei în diferite arii geografice. El arată ce cuvînt important își spun: valorificarea tradiției, a datelor psihice, temperamentale, a experienței de viață și artistice, specificul național.

În ceea ce mă privește, aș releva și alte demersuri înnoitoare ale experienței teatrale românești și universale ce au ca punct de pornire estetica lui Stanislavski, dar o duc mai departe, către alte niveluri ale spiralei. Aș atrage atenția mai întîi asupra lărgirii sferei a ceea ce numim „motivația realistă” și „conștientizarea” comportamentelor, atitudinilor: asupra unui puternic accent pus acum pe mentalitatea colectivă, pe tainele, șocurile subconștientului, pe revelațiile visului, pe conflictul dintre aparențe și esențe. Creatorii urmăresc să surprindă complexitatea binelui și a răului, dialectica mai subtilă a psihologilor (cu accent pe „jocul secund”). Este vorba, deci, de perspective regionale ce asimilează noi concepții despre om. Dar este vorba de asemenea de reexaminări (de la esență la nuanțe) ale relației dintre individ și mediu, vîdînd, cel mai adesea, o adîncire materialist-dialectică a mecanismelor social-istorice.

Aș remarca apoi, ca o altă mutare de accent, faptul că scopul actului teatral

nu mai este acela de a recrea „viața spiritalului omenesc“, ci „viața omului care trăiește azi, aici și acum“ (sub semnul unei actualizări ce nu ignoră etern umanul).

De asemenea, perspectiva asupra personajelor devine, din compasională, mai mult sau mai puțin critică — distanța nefiind categoric incompatibilă cu cea „redare a vieții interioare“ către care își dirija actorii întemeietorul Teatrului de Artă.

Revenirea, azi, în circuit a lui Stanislavski se face și în modalități „clasice“, dar, așa zice, mai ales în formule spectaculare de *sinteză*. Meyerhold, Vahtangov, Brecht au fost considerați multă vreme creatorii unor estetici teatrale incompatibile cu cea a lui Stanislavski. Celebrul director de conștiință teatrală inusuși a cultivat acest sentiment de incompatibilitate și ostilitate, refuz și respingere a ceea ce nu corespundea viziunii sale.

Azi ni se arată, constatăm, că *sintezele* sînt deopotrivă posibile și necesare. Asistăm la transferul metodei, văzută ca o orientare către modalități scenice dintre cele mai variate. Că această aprofundare poate îmbrăca, în ultimă instanță, haina teatrului metaforic, expresionist, agitatoric etc. nu mai este considerat un fapt inacceptabil (cum îi părea lui Stanislavski). Astfel, este un lucru știut că

mulți dintre practicienii teatrului de „reprezentare“ au recunoscut, cei puțin pentru o primă etapă a procesului elaborării artistice, valabilitatea metodei stanislavskiene. Chiar adepții teatrului politic, indiferenți la psihologie și concentrați asupra relației dintre individ și mecanismul social-politic, au ajuns la concluzia că reușita lor e parțială, fără contribuția inspirației și a fanteziei, fără adîncirea, fie și discontinuă, a trăirii motivației umane — în conștientizarea căreia Stanislavski a avut un rol hotărîtor.

„Disecarea vieții sufletești“ — țel major al creatorului Teatrului de Artă — are o semnificație ce nu a fost, totuși, suficient subliniată. În fond, ea arată că Stanislavski pune în centrul situațiilor și evenimentelor *omul*. Acesta este principala *purtător al valorii*.

Autorul unui dicționar l-a așezat pe Stanislavski în rîndul psihologilor, ignorînd preeminența contribuției sale artistice. Mai degrabă decît un psiholog, Stanislavski este un filozof umanist al teatrului.

Teatrul își poate propune să-și lărgească aria de investigare, să-și modifice mijloacele. Întotdeauna omul va rămîne nu numai obiectul, ci și mai cu seamă subiectul fundamental al comunicării umane. De aici, și șansa perenității metodei lui Stanislavski, șansa continuiei dezvoltării a moștenirii sale.

S-a stins din viață în București, la venerabila vîrstă de 84 de ani, o mare actriță.

Nunuța Hodoș — artistă emerită, personalitate marcantă a teatrului românesc —, ființă de o rară noblețe sufletească și de o modestie cuceritoare, a plecat dintre noi în luna decembrie a lui '83.

Nunuța Hodoș a strălucit cu har și talent pe scena Naționalului clujean, și apoi, între anii 1953—1966, pînă la pensie, pe cea a Teatrului Dramatic din Brașov, spațiu în care a dat viață unei memorabile galerii de personaje în *Vinovați fără vină*, *Fata fără zestre* de A. N. Ostrovski, *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Anii negri* de N. Moraru și A. Baranga — și indeșebi inegalabilei creații din *Mutter Courage* de B. Brecht. A jucat în filme (din păcate, nu din vina ei, roluri secundare). A fost înzestrată de la natură cu un glas de clopot de aramă și cu un chip atît de expresiv, cum cred că doar Storin a mai avut.

Printr-un joc al hazardului — oare teatrul nu-i un joc? —, Nunuța Hodoș a închis ochii pentru totdeauna, stînd dreptă și neclintită într-un fotoliu, așa cum a murit de atîtea ori pe scena brașoveană în spectacolul cu piesa *Copacii mor în picioare* de A. Casson. Repetase de prea multe ori această scenă ca s-o poată da uitării înainte de a se lăsa ultima și definitivă cortină peste viața ei, pe care a trăit-o intens și frumos, așa cum trăiesc toți oamenii care-și dăruiesc inima și sufletul semenilor lor.

Nunuța Hodoș ne-a părăsit cu sentimentul datoriei împlinite. Și-n timp ce scriu toate acestea, mă gîndesc că într-adevăr... „copacii mor în picioare“.

Dimitrie ROMAN

In memoriam

Nunuța Hodoș





Cu

Alexander Hausvater

despre

- coexistența personajului cu actorul
- modalitățile de comunicare nemijlocită
- „dream politics“ — un concept regizoral
- natura actricească este fluidă
- două spectacole antologice: „Hamlet“ și „Decameronul“

O convorbire

de Paul Tatungiu

— Stimabile Alexander Hausvater, sinteți vicepreședinte și director artistic al Festivalului internațional de teatru de la Quebec. În această calitate oficială, ați venit în România pentru o zi. De ce numai o zi?

— Mă simt puțin vinovat că n-am venit pentru mai multă vreme și că n-am văzut mai multe spectacole. Trebuie să fiu sincer și să spun că inițial nu aveam intenția să vin acum în România. Programul de vizionare a unor spectacole din Europa de est, în vederea unei selecții pentru Festivalul internațional din iunie 1984, era întocmit, și România nu figura în itinerariul meu. Întimplarea a făcut să mă întâlnesc la Ottawa cu Alexa Visarion și cu atașatul cultural al României în Canada, domnul Baltag; ei m-au convins să vin. Notați un amănunt: „tratativele“ aveau loc în limba română. Așa că am venit și am vizionat trei spectacole la Teatrul Giulești, Woyzeck, O noapte furtunoasă și Napasta.

— Nu vă întreb deocamdată ce părere aveți despre aceste spectacole, deoarece aș dori să folosesc prilejul convorbirii noastre ca să vă prezint cititorilor revistei. Sinteți cunoscut în Canada, Statele Unite și Europa apuseană ca un om de teatru complet: regizor, profesor de teatrologie, dramaturg. Multe dintre montările dumneavoastră au devenit spectacole de referință, unele chiar subiecte pentru teze de doctorat. V-aș ruga să-mi spuneți cind ați început să vă simțiți atras către lumea fascinantă a teatrului.

— Cînd eram foarte mic. Cred că aveam 6—7 ani.

— Unde, în ce împrejurări?

— La București. Am jucat un rol într-un spectacol la Teatrul „Bulandra“, în piea lui Gorki Vassa Jeleznova, în care protagonistă era doamna Bulandra, iar eu, unul dintre nepoții bătrînei Vassa. Îmi amintesc anumite lucruri care mă fascinau, și înțeleg cît de importante au fost ele pentru mine. Îmi amintesc de doamna Bulandra, de fenomenala ei vitalitate, de modul cum m-a frapat dualismul pe care-l naște experiența scenică — faptul că actorul, păstrîndu-și identitatea sa omenească, își adaugă în același timp altă identitate, devine altcineva. În mintea mea de copil s-a întipărit atunci observația că personajul nu se confundă cu individul-actor, nici individul-actor nu este anihilat de personaj, nu uită de personalitatea lui, pentru a deveni personajul A sau B sau C. Am avut atunci, la 6—7 ani, impresia că am în față un jongler chinez care menține în aer, cu puterea lui magică, două farfurii; altfel identitatea individului-

«HAMLET»:

un spectacole d eroutant



Dial entre Lambert et P errot, Renaud-Richard Cyr et Jean-Henriod. Plus de SCENAS

TH ATRE
LE FOU ET LA NONNE AU CONVENTUM.

Un autre spectacle   la Hausvater



rd L evroque, le m edecin-boucher du Fou et la Nonne.

une exp erience th eatrale gratifiante

LE FOU ET LA NONNE: UN PETIT "SADE-MARAT" DE CHAMBRE

Citeva tăieturi din presă privitoare la spectacolele lui Alexander Hausvater

lui-actor c t  i identitatea personajului. Această impresie stă poate la baza controversei mele de azi cu teoria stanslavskian , care, deși este o etapă importantă in istoria teatrului mondial, sus ine — cred eu, eronat — că pe scenă actorul trebuie să aibă o singură identitate. Pentru mine nu este interesant actorul care apare pe scenă cu identitatea personajului deja creată, ci acela care intră pe scenă cu identitatea lui de actor  i, prin talent, prin darurile sale de profesionist, creează in fa a mea, spectator, iluzia că devine altul — personajul. Dar această devenire vreau să se producă in fa a mea, nu vreau ca iluzia să fie creată in culise, in fa a oglinzii din cabină, unde actorul se machiază.

— **Asadar, una dintre ideile care domină stilul mizanscenelor dumneavoastră, s-o numim deocamdată prezența duală in scenă, s-a născut la București.**

—  i eu m-am născut la București. Este un amănunt pe care il fac cunoscut reporterilor de fiecare dată.

— **Dar ideea creării iluziei personajului in fața spectatorului, convie uirea in scenă a actorului cu personajul apar ine folclorului, este prezentă in tot teatrul folcloric din lume...**

— In r-adevăr, am o experien , bine marcată, cu teatrul folcloric. Aceasta s-a int mplat in Irlanda. După ce am absolvit in Israel Facultatea de limbă  i literatură engleză, am ob inut al doilea titlu  tiin ific la Universitatea din Dublin, unde am studiat teatrologia. După doctoratul in teatrul englez, am luat  i doctoratul in teatrul irlandez, in spe a teatrul lui John Millington Synge, unul dintre fondatorii mi c rii teatrale irlandeze. Mi-am inceput cariera de regizor la Teatrul Național din Dublin. Primele mele mizanscene practicau un fel de re-intoarcere la purismul irlandez, erau o redescoperire a acestui teatru de inspira ie folclorică — in sensul că in majoritatea operelor personajul principal este  aranul. Totul a inceput prin montarea unui text de Synge. M-am dus pe insulele Aran din Golful Galway, trei insule in Atlantic, de unde i i trag obir ia personajele lui John M. Synge: acolo nu există electricitate, oamenii n-au văzut teatru, toți sînt ciobani sau pescari  i vorbesc limba operelor lui Synge, care este o engleză aproape celtică. Am ales 20 de oameni cu care m-am intors la Dublin  i am lucrat cu ei șase luni. Ei au devenit actorii piesei **Năzdrăvanul Ocidentului**. Spectacolul a fost rampă de lansare a unor noi teorii in teatrul ir-

landez, care se afla atunci la o răscruce, practicînd metoda lui Stanislavski într-o modalitate foarte riguroasă și fermă. Experiența mea demonstrează că trebuie să ai în vedere omul care produce personajul, nu neapărat să-l transformi în actor, ci să-l investighezi, și, cu ajutorul lui, să articulezi o analiză istorică. Prin asemenea experimente încercam să găsec o comunicare directă între public și actor; să sparg „al patrulea perete”, să dau viață unui teatru care să nu trăiască numai în lăuntrul arhitecturii teatrale, în care să nu existe o viziune preconceptută, iar actorul să fie cel care creează sugestia teatrală, în loc ca aceasta să fie gata stabilită, prin faptul că spectatori intră într-o clădire destinată spectacolului. Așa se face că am renunțat și la clădirea teatrului, montările mele evoluau în diferite alte locuri din oraș.

Puteți deci înțelege de ce spectacolul **Caligula** se desfășura pe 10 scene diferite, cu publicul răspîndit printre ele, sau de ce, cu ocazia altor montări, spectatori trebuiau să fie literalmente transportați dintr-un loc în altul. Astfel, publicul nu se mai intimidează. El nu mai intră stînjinit într-un edificiu în care poate să se simtă străin, nelalocul lui: locul lui poate fi pe un stadion de fotbal — deci spațiul teatral poate să devină și stadionul, piscina, o stradă, orice. Asemenea spații ușurează comunicarea teatrală și pot mult mai ușor „dezvirgina” pe cineva care n-a fost la teatru în viața lui.

— Cred că în perioada respectivă vă aflați sub influența teoriilor brechtiene în legătură cu anularea convenției în teatru.

— Este foarte greu de spus, mai ales în teatru și mai ales în regie, de cine ești influențat. Cred că un regizor bun este influențat de toată lumea, în mod direct sau indirect. În ce mă privește, am fost influențat în special de necesitatea de a sincroniza simțirea omenească, la cotele înalte ale epocii. Credeam că orice idee originală (fie ea a lui Artaud sau a lui Grotowski) trebuie să fie demonstrată cu actorii, prin intermediul experimentului.

— Deci, ați început prin a pune în scenă marile idei teatrale ale lumii...

— Asta fac întotdeauna. Am căutat acele sisteme din organismul omului capabile să-l facă apt pentru procesul de comunicare. Trebuie găsite modalități de comunicare adecvate lumii noi care actualizează azi publicul. Această lume se uită la tine într-o manieră complet nouă, cu alți ochi și cu alte urechi, ascultate de televiziune și de radio. Să nu uităm că în vest teatrul este singura modalitate de comunicare directă între două grupuri

de oameni în viață și simultan prezente — actorii și spectatori. Restul modalităților de comunicare sînt mijloace: între un grup de oameni și o cutie, între un grup de oameni și o bucată de pînză, între un grup de oameni și altă cutie din care vine un sunet.

Probabil că omul acestei a doua jumătăți de secol XX are nevoie de această comunicare directă, pe care o numim teatru. Știu bine că pe la începutul anilor '70, cînd am început să lucrez ca director artistic în Canada, publicul simțea nevoia aceluși șoc pe care numai teatrul i-l putea da. Simțea nevoia să fie smuls din mijlocul evenimentelor nebufoase ale cotidianului și să i se spună: „Și tu ești o forță în societatea asta, și tu trebuie să faci ceva, deoarece tu ești baza acestei societăți. Nu poți să spui: «lasă pe altul să facă!»”. Atunci, Teatrul era acela care provoca imaginația, stimula conștiința socială

— Sintezi și dramaturg. Există în piesele dumneavoastră tentația de a ilustra indiviziunea dintre tragic și comic, permanența infiltrare a tragicului în comic și invers. În ce măsură un text ca Decameronul incită conștiința socială a cititorului (sau spectatorului) ?

— Piesa mea **Decameronul** are la bază un incident din viața unei trupe italiene conduse de Ernesto și Maria Cavale, în anii '30. Era o companie de turnee care juca piese în stilul comediei dell'arte, printre care figura și vestitul **Decameron** al lui Boccaccio. Într-un turneu, trupa a fost arestată de Gestapo, pentru delictul de a fi promovat idei socialiste, și dusă într-un lagăr de concentrare. Asta este tot ce se știe despre această companie.

În piesa mea, ne aflăm la Auschwitz. Un ofițer invizibil ordonă celor ce au mai rămas din vestita trupă să-i prezinte un spectacol care să-l excite sexual și să-l facă să ridă. Dacă SS-istul nu va ride, ei vor fi uciși. Actorii trebuie să creeze comedia nu pentru bani, nu pentru glorie, ci pentru ca să-și păstreze viața. Cu revolverul la tâmplă, ei trebuie să stîrnească risul. Ce se întimplă cu ideea creatoare, atunci cînd ofițerul spune: „Dau fiecăruia zece secunde. Vreau să mă faceți să rid. Începi tu: 1, 2, 3...”. Ce și cît poate un artist? Ce face el, cu toată tehnica lui, cînd are la dispoziție numai zece secunde? Nu mai există teorie, nu mai există nimic. Ce va face el? Își va da jos pantalonii? Desigur, acțiunea se încheie cu triumful umanului: actorii își vor păstra pînă la sfîrșit demnitatea și vor pieri.

Acesta este doar un exemplu de piesă inspirată, în ultimii trei ani, de ideea dualismului. Iată de ce cred necesar ca faptul teatral să conțină în formula lui

de expresie măcar două stări antagonice. Faptul teatral nu trebuie să se revendice nici dintr-un singur stil. De aceea, pentru mine este foarte important să mixez într-un spectacol stiluri diferite. A ajunge la stilul pur înseamnă să crezi un stil pentru un spectacol anumit; stilul pur este stilul original al spectacolului. El nu repetă, ci rezumă.

— Este o sinteză.

— Sineză este un cuvint foarte potrivit; se ajunge la o creație superioară, aptă să reflecte conținutul și forma unui spectacol inedit.

— În concepția dumneavoastră, deci, fiecare spectacol este în ofensivă față de convențiile acceptate, este un atac împotriva posibilului conformism al publicului.

— Atac — îmi place cuvintul, dar nu-mi place asociația. Atac asupra simțurilor, atac asupra imaginației, dar nu neapărat atac în sensul de șoc pe care îl întrebuițăm înaintea. La primele mele experiențe canadiene, sensul de șoc era foarte important, pentru că găsisem acolo o societate care nu era combativă, o societate mai degrabă satisfăcută de sine, interesată mai mult de viața personală, individuală. Așa că șocul era important. Spectacolul meu cu textul lui Fernando Arrabal **Nu puneți florilor cătușe**, inspirat din viața deținuților în închisorile lui Franco în timpul războiului civil din 1936, era un spectacol de șoc, totalmente de șoc.

Pe baza acestui spectacol, am dezvoltat o teorie de teatru pe care am numit-o **dream politics** (politică în sensul pe care grecii îl dădeau cuvintului polis), adică polis-ul visului. Prin principiul devierii de la realitate, voiam să creez imagini ale unui teatru mai ales nonverbal, fizic, care să structureze o realitate complet deosebită de cea obiectivă; faptul că subiectul, trezindu-se din somn, a putut să-și vadă o dorință realizată în vis, îl va face să-și dea seama că visul e primul pas spre realitatea rivnită, prima etapă a procesului de impunere a voinței în realitate. În vis, noi luăm diferite forme animalice sau forme de obiecte înanimate, dar în realitate noi nu acceptăm altceva decât forma omenească. Prin intermediul acelor forme iraționale putem însă realiza idei și întâmplări greu de realizat în realitate.

Pentru mine, ca director de scenă, natura actoricească nu are o formă solidă, ci una fluidă. Dacă acceptăm această idee, de ce oare acceptăm actorul în formă imuabilă, spunând că el este cutare individ, la vârsta cutare, și nu poate deveni decât cutare și cutare? Potrivit teoriei **dream politics**, actorul poate deveni orice; dacă spectatorul acceptă starea din vis, va accepta și schimbările din realitate.

Iată o scenă cam dură din **Decameroul**: un om este spânzurat, iubita lui — deși aflată la distanță — trăiește scena respectivă, se găsește într-o situație în care poate să vizualizeze. Așadar, deținutul gol e dus și pus pe un scaun cu cătușe, iar gîtul îi este prins într-un fel de clește care-l sufocă. Prima reacție fiziologică este să urineze. Iubita, care vede totul în imaginație, vine cu un vas de forma vechilor vase grecești și culege urina; în ultima imagine, își înmoaie mina în ceea ce crede că este urină și și-o pune pe față și pe corp, dar urma care apare este de sînge; ea se află într-un fel de baie, în care, ritualic, se mînjește cu sîngele iubitului.

Spectacolul se termina, dar spectatorii nu știau că s-a terminat; sala avea trei uși, dar nu toate erau conturate; primii ieșeau spectatorii care găseau mai repede ușa.

— Într-adevăr, spectacolul reprezenta o formulă de agresare...

— Era o injecție contra pasivității dominante, deoarece, cum am mai spus, era o epocă de confort, și oamenii nu mai meditau asupra vieții. Or, în momentul în care poți să ieși din viața ta și să crezi o altă viață, poți să începi să visezi. Văd că ai trăsături diferite, dar descopăr și trăsături comune.

— Ați depășit repede această fază, în care vă înscriați în moda șocului?

— Da. Faza următoare cred că e reprezentată de spectacolele Medeea (o adaptare personală a mitului), Șapte căi pentru a răzbate dincolo de râu de Lo-đeevijk De Boer, autor olandez, Kaspar de Peter Handke, **Crimă și pedeapsă** (o dramatizare după Dostoievski, în stilul teatrului japonez Nô), montate la Toronto, Vancouver, Boston, New York. Spectacolul Kaspar a devenit deja clasic, iar spectacolul **Crimă și pedeapsă**, subiect de doctorat. Nu știu dacă faptul teatral poate fi definit potrivit cunoscutei teze marxiste: muncitorul, după ce a creat produsul, nu mai e proprietarul produsului; intervine alienarea, creația lui e parte din confortul altuia. Mă interesa, în perioada respectivă, alienarea creației artistului, a energiei sale creatoare, care este exploatată de diferite forțe sociale, deturată spre alte teluri.

În Kaspar (scenariul, se știe, e bazat pe un fapt divers), un individ din secolul XIX, numit Kaspar Hauser, e descoperit culcat într-o pivniță, pe fin. Are 22 de ani. Dar e o problemă cu el: a fost închis aici toată viața, nu știe să stea în picioare, să meargă, să vorbească etc. Cum reeducăm acest individ extraordinar de inteligent? Cum îl aducem în civilizație și în faza lingvistică în care ne aflăm? La sfîrșitul acestor operații, cine va fi el? Experiența Kaspar a avut

mare succes și a fost un fapt teatral foarte important, deoarece își propunea reconstituirea lingvistică totală și era o reconstruire a imaginii unei societăți, prin prisma unui om sălbatic. Spectatorii aveau în față un zid; în zid erau mici ocheane, mici găuri prin care se vedea ceva. Dincolo de zid se afla Kaspar, într-un spațiu teatral complet lipsit de căldura comunicării. Pe măsură ce vocile invizibile îl dirijau pe Kaspar, încet, încet zidul se topea, publicul pătrundea parcă în spațiul teatral, dar, pentru că vocile veneau din spatele spectatorilor, la un moment dat ei înșiși erau manipulați, și, la rândul lor, trebuiau să facă anumite lucruri. Spectacolul Kaspar se joacă încă la New York.

— **Acest gen de teatru nu aduce cunoștința cu mizanscenele lui Peter Brook? Are vreo tangență cu teatrul lui poetic?**

— În mare măsură. Și totuși, premiile se deosebesc.

— **Brook încearcă, de la o vreme, un teatru liturgic...**

— ...Or, pentru mine, important este teatrul narativ. În cazul spectacolului Kaspar, acțiunea se dezvoltă ca un bulgăre de zăpadă în rostogolire și devine complexă, convulsivă. Cu cât ne apropiem de sfârșitul secolului XX, cu atât mai necesar este să comunicăm experiențe umane grave.

— **Ele au repercusiuni în artă?**

— Firește. Artă este domeniul care nu trebuie să uite nimic niciodată.

— **Adică, arta trebuie să rememoreze individului, indiferent de generația în care trăiește, faptele grave ale istoriei.**

— Absolut. Ceasul meu interior nu este un ceas obiectiv, de 24 de ore pe cadran, ci este un ceas în care viitorul și trecutul sînt rezumate în prezent, moment de care depinde viitorul.

Cred că în teatrul meu nu există tranziția de la ieri la azi, și de la azi la mine; există doar momentul de față, imaginea actuală. Actorul exprimă aici o experiență petrecută acum cinci-șase ani, iar experiența în curs de re-creare are aceeași putere de a surprinde sistemul nervos al omului ca și faptul real. Niciodată nu mă adresez spectatorului prin intermediul retrospectivei, ci totdeauna caut să confrunt sistemul nervos cu problema zilei.

— **Există o a treia etapă în creația dumneavoastră? Hamlet o reprezintă?**

— Fără discuție! Pescărușul și Unchiul Vanja de Cehov fac parte tot din această a treia etapă, plus alte două spectacole: o adaptare-dramatizare după Kafka, in-

titulată **Campionul foamei** (sau, dacă vreți, **Artistul foamei**), și **Decameronul**, de care am mai vorbit.

— **Prin ce se definește teoretic această a treia etapă?**

— Obișnuim să spunem că teoria e mama practicii, dar nu este adevărat. Teoria poate să se dovedească falsă, cînd e tradusă în fapt. Ideologia mea teatrală vine din practică. Hamlet-ul pe care l-am pus în scenă la un teatru din Montreal și după aceea la Stratford a fost o montare cu șapte actori; un actor îl juca pe Hamlet, altul — pe Claudius, altul — pe Gertruda, o actriță îi juca pe Ofelia și pe Fortinbras, alt actor — pe Horațiu, al șaselea — pe Polonius și pe Propar, iar al șaptelea îl juca pe Rosencrantz, dar era ventriloc și pe genunchii lui era o păpușă numită Guildenstern. Într-o scenă de exorcism fantastic, Hamlet făcea și pe duhul tatălui lui; stătea cu spatele la public, în fața unei oglinzi enorme, pe obrazul sting purta o mască și îniorcîndu-se vorbea ca tată-său, iar pe dreapta se înfățișa cu profilul lui natural, și-și juca rolul.

Ideea era următoarea: un pianist a angajat șase actori, ca să ne restituie, după cel de-al doilea război mondial, povestea lui Hamlet, nu prin prisma lui Shakespeare, ci prin prisma omului secolului XX. Acești actori sînt cei care vin la curtea lui Hamlet să joace rolurile Claudius, Gertruda etc. Am întrebîntat toate „mrejele“ teatrale moderne ca să dau vechii legende o semnificație filtrată prin experiența de astăzi, din care fac parte fascismul și toate consecințele morale ale războiului mondial.

Spectacolul a fost 50 la sută admirat, 50 la sută contestat. La sfîrșit, spectatorii se băteau în bar sau pe străzile învecinate, unii spunînd că spectacolul e genial, alții, că e o monstruozitate. Din punctul meu de vedere, reacția cea mai întristătoare este unanimitatea politicoasă, după care se merge la masă și se uită totul. Pentru mine, experiența teatrală începe cînd spectacolul s-a terminat, să zicem, la punctul 5, iar dumneavoastră îl puteți continua cu punctele 6, 7 și 8, pe care le veți integra în viața dumneavoastră.

În stadiul în care sîntem, se pune problema, pe de o parte, de a amplifica rezonanța actului teatral, pe de alta, de a aduce scenei valori politice actuale, valori care înainte nu existau și de care teatrul comercial nu se sinchisește. În general, oamenii nu sînt interesați de politică, oamenii sînt interesați numai de rezultatele sportive și ce avem de mincare astăzi; or, știți în ce lume trăim, conștiința politică este foarte, foarte importantă.

— **Să revenim la Festivalul internațional de teatru de la Quebec,**

al cărui vicepreședinte și director artistic sînteți. Ce înseamnă, practic, acest festival ?

— E un festival bienal care se inaugurează în 1984... Vă dați seama că anul acesta nu este un an literar, cu el intrăm în alt capitol din destinul omenirii. Cei 16 ani care mai sînt pînă în anul 2000 nu sînt pur și simplu 16 ani. O sută de ani, două mii și trei mii de ani de-acum încolo vor depinde de ceea ce vom face noi, în acești 16 ani, din lumea pe care o avem.

Dar să revenim la festival ; el este dedicat diversității teatrale — tuturor formelor existente, tematice și stilistice. În genere, festivalurile teatrale sînt foarte specializate : festival de teatru clasic, de dramaturgie originală, de teatru experimental etc. Noi dorim ea, în cele două săptămîni, publicul să fie confruntat, în aceeași zi, cu modalități de teatru diferite. În incinta acestui festival vor fi o mulțime de întruniri și activități — ateliere teatrale, conferințe, filme, videoteci...

Festivalul va fi și un fel de piață teatrală. În America e important să asiguri și partea financiară, nu numai partea artistică ; și e important să încerci ca trupele care vin să aibă asigurate și turnee de-a lungul și de-a latul continentului. Am invitat toți directorii artistici producători din America și din Canada, ei vor fi acolo cu scopul de a viziona, dar și de a cumpăra.

— Spuneți-ne cîteva cuvinte despre locul unde se desfășoară festivalul.

— Bec City (Quebec) este un „orașel“ de 400—500.000 de locuitori, pe brațul fluviului Saint Laurent, și cu munți în apropiere. Vom lucra în șapte săli. Orașul se găsește la două ore cu mașina de Montreal, la șase ore de New York, la cinci ore de Toronto ; așezarea sa e ideală din punct de vedere cultural, în America de Nord ; el poate atrage nu numai vizitatori de peste tot, ci și oameni de teatru, pentru că nu prezintă nici un fel de inconvenient politic.

— Să revenim la cele trei spectacole pe care le-ați văzut la Teatrul Giulești. Cum vi se par ?

— Din punctul de vedere al interpretării actoricești, al compoziției trupei, din punct de vedere regizoral, și ca producții în general, mi s-au părut de foarte bună calitate. Teatrul românesc merită să fie mai bine cunoscut în lume. Nu vreau să insist acum asupra acestor montări, dar cred că este cazul să fie văzute peste hotare, mai ales în America de Nord, unde se știe prea puțin despre teatrul românesc.

— Și, o ultimă întrebare : ca gînditor și ca practician al teatrului, care credeți că este destinul acestei arte în lume ? Va dispărea ea vrcodată ? Va fi înlocuită de alte arte ?

— În actuala situație economică mondială dificilă, teatrul a fost sacrificat primul ; el este în dezorganizare peste tot. Bugetele militare sînt mult mai importante decît cele culturale. În Canada, în America, nu putem găsi scriitori buni, deoarece aceștia nu se pot sacrifica pentru teatru, unde nu sînt plătiți aproape deloc, ci lucrează numai pentru televiziune, pentru radio... Dar, fără cultură, fără teatru, care este o parte a culturii, lumea nu are viitor, și dacă omenirea va supraviețui anului 2000, vom începe să închidem televizorul în culori și vom merge iarăși la teatru.

Numai prin viața comunitară vom restabili pacea și echilibrul pe planeta noastră. Teatrul, care-și are rădăcinile nu numai în cultură, ci și în ceremonialul politic, și care este singura modalitate artistică de contact uman, rămîne una dintre puținele speranțe. Văd în America, de exemplu, mutații infinitesimale în favoarea unor fenomene teatrale ca opera, văd fețe cunoscute în oraș străine... Apreciez enorm aceasta, și îmi spun că dacă efortul artistului este înțeles și apreciat, el va fi contrabalansat de un efort al spectatorului. Prevăd și sper o revenire spre teatrul mondial, expresia cea mai nobilă a unei păci mondiale.



MOTTO „Orice principiu nu e decît o părere, de-abia adeziunea faptelor îl transformă în adevăr“.

Alice Voinescu

„O veselie fără cute pe frunte se instalează încet, dar sigur, pe scena teatrelor noastre. A revenit vremea lui A. De Herz, Mircea Ștefănescu, Nic. Vlădoianu și Victor Rodan! Un vînt de înnoire revolută scutură colbul bibliotecilor de literatură dramatică. Regizorii montează texte la care n-au gîndit nici în institut, actorii fac jocul companiilor teatrale interbelice, mai mult sau mai puțin particulare, cronicarii comentează spectacole care i-au zguduit de ris pe bunicii lor. Publicul umple sălile, de parcă atîta ar fi așteptat. De fapt, toată această mișcare teatrală retro-comică se face pentru și în întîmpinarea publicului celui mai larg cu putință. Cei mai tineri vin să vadă ce n-au văzut, cei mai în vîrstă — să revadă. Simplă și fericită rețetă! Deși, ciudată, dacă stai și te gîndești că operele comice semnate de Baranga, Mazilu, Băieșu, T. Popescu, P. Everac, D. Solomon sînt departe de a-și fi spus ultimul cuvînt. Este prematur și delicat să discutăm cauzele nașterii acestui val neașteptat de comic boulevardier, știut fiind că ce e val... Ar fi însă, de asemenea, o dovadă de im-pertinență din partea cronicarilor să disloce cu intransigență oarbă și nedialectică un fenomen cu rădăcini mult mai a-dînci decît fosa sufleurului“.

Am citat în întregime și cu plăcere acest lung paragraf introductiv al cronicii lui Patrel Berceanu din „Ramuri“ (nr. 12/1983), la spectacolul Naționalului craiovean cu piesa Amedeu Știinjenel de Nic. Vlădoianu și Victor Rodan. Jucată în stagiunea 1925—1926, de către compania

Să ne întoarcem așadar la cronică noastră — adică a lui Patrel Berceanu — și să observăm că, dincolo de sprințara relatare a subiectului piesei, sugestivă pentru „miza“ și „bătăia“ acesteia, ca și pentru precaritatea ambițiilor ei literare, dincolo de aprecierile deopotrivă pertinente și echilibrate la adresa spectacolului și a interpretărilor actoricești pe care le prilejuieste, cronicarul nu discută reprezentanța craioveană în sine, ci se sizează cu acuitate un fenomen îngrijorător, căruia această reprezentare i se circumscrie, fenomen pe care-l diagnostichează cu precizie, în termeni lipsiți de orice echivoc. Nu e vorba, deci, de restituirea scenică a operelor valide din patrimoniul dramaturgiei noastre originale — piese prea puțin jucate sau ne jucate încă, de un cert interes măcar cultural, dacă nu întotdeauna și artistic, ci de „un vînt de înnoire revolută“, cum prea bine zice domnia-sa. Fenomenul nu e, desigur, de o nouitate absolută, dar, dacă și pînă acum își mai făcuse, intermitent, simțită prezența, intensitatea și aria de cuprindere, pe care a început să le capete încă din stagiunea trecută, pe care le-a căpătat în actuala stagiune și pe care e probabil să le capete mai ales în viitorul apropiat, sînt de natură să ne atragă foarte serios atenția.

O facem și noi, apreciînd totodată precizia diagnozei tinărului critic teatral craiovean, de la „Ramuri“.

CRONICA CRONICII TEATRALE

„Un vînt de
înnoire
revolută“

Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, piesa este reluată, care va să zică, după 58 de ani, de un Teatru Național, care n-o găsește acum, în stagiunea 1983—1984, cituși de puțin incompatibilă cu programul său estetic. Că un astfel de „program“, cu astfel de încorporări, mai poate fi sau nu compatibil, la rîndul său, cu exigențele contemporane, pe care ne-am obișnuit a le crede statornicite nu numai Teatrelor Naționale, ci și celorlalte teatre ale noastre, de stat, asta e o altă problemă, vorba cronicarului, „cu rădăcini mult mai a-dînci decît fosa sufleurului“.

MYOSOTIS

TINERI REGIZORI LA RAMPĂ

LUDMILA PATLANJOGLU : IRINA NICULESCU . . . p. 42

„DOINA“
dramă în trei acte de
ION DRUȚĂ

. . . p. 44

ION COJAR : Inițiere în arta actorului (XIII) . . . p. 69

IN MEMORIAM

I.N. : CAROL KRON p. 75

DIMITRIE ROMAN : NUNUȚA HODOȘ p. 88

CRONICA ROLULUI SECUNDAR

MAGDALENA BOIANGIU : ION SIMINIE-Cristescu
din „Acești îngeri triști“ (Teatrul „Nottara“.) . p. 76



IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între docu-
ment și ficțiune.* Horia p. 77

DUMITRU RADU POPESCU : *Atelier.* Arca lui
Noe (II) p. 79

VALENTIN SILVESTRU : Jurnal de critic 1944—1984 p. 81

ADRIANA POPESCU : *Dramaturgi români contempo-
rani de la A la Z.* Ion Băieșu (II) p. 84

MERIDIANE

NATALIA STANCU : Moștenirea lui Stanislavski . . . p. 87

PAUL TUTUNGIU : O convorbire cu Alexander
Hausvater p. 90

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS : „Un vint de înnoire revolută“ p. 96

Foto : Ileana Muncaciu

REDACTIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7
Tel. : 14 35 58 ; 15 36 04
Interior 173



I. P. „Informația“
c. 2043

Lei 12



IOANA CRĂCIUNESCU și dublul ei

www.ziuaconstanta.ro