

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



NICOLAE BRANCOMIR:
*„Eterna preluare
a torței“*

*
DAN JITIANU
Scenografia

TUDOR NEGOIȚĂ
Eroare de un grad
piesă în două acte

Oaspeți la revista

TEATRUL

3 actori
sovietici

LUDMILA KASATKINA
SVETLANA BRAGARNIK
MIHAI VOLINTIR

*Actori ai
Teatrului
din Louisville
(SUA)*

SUSAN CASH
BETH DIXON
SUZANNA HAY
BENITA HOFSTETTER
PATRICK HUSTED
WILLIAM McNULTY
RED SANDERS

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

Colegiul de redacție

MIRA IOSIF

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUNTEANU

ILIE RUSU

DOINA TARHON

PAUL TUTUNGIU

Ovidiu Iuliu Moldovan
și Mircea Albuiescu în
„Despot Vodă“, de Va-
sile Alecsandri pe scena
Teatrului Național din
București

Din Manifestul Frontului Democrației și Unității So-
cialiste p. 1
* * * Democrația muncitorească-revoluționară în
acțiune p. 2

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

VICTOR PARHON : Interferențe ale teatrului profe-
sionist cu teatrul de amatori p. 4

VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

NICOLAE BRANCOMIR : „Eterna preluare a torței“
— Convorbire realizată de Ionuț Niculescu p. 7

★

3 actori sovietici în jurul mesei rotunde — Convorbire
realizată de Paul Tutungiu p. 11

„EROARE DE UN GRAD“
piesă în două acte
de
TUDOR NEGOIȚĂ

. p. 17

ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

DAN MICOLESCU : Rodica Negrea — Paradoxalele
avataruri ale fidelității p. 40

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Urmările faste ale unui re-
velion elevat (II) p. 41

SCENOGRAFIE

DAN JITIANU : Scenografie — subst. fem. p. 43

★

CRONICA DRAMATICĂ. „Cerulea instelat deasupra
noastră“ (Teatrul Mic); „Paznicul de la depo-
zitul de nisip“ (Teatrul Național „Vasile Alec-
sandri“ din Iași); „Despot-Vodă“ (Teatrul Na-
țional din București); „O sărbătoare princiară“
(Teatrul Dramatic din Brașov); „Urme pe ză-
padă“ (Teatrul de Stat din Turda); „Eminescu
și Veronica“ (Teatrul Dramatic din Baia Ma-
re); „Lungă poveste de dragoste“ (Teatrul „Ion
Vasilescu“ din Giurgiu); „Pescărușul“ (Teatrul
Tineretului din Piatra-Neamț); „Profesorul de
franceză“, „Negustor de sentimente“ (Teatrul
„A. Davila“ din Pitești); „Dragoste la prima
vedere“ (Teatrul „Constantin Tănase“); „Tolba
cu povești“ (Teatrul de Nord din Satu Mare);
„Arvinte și Pepelea“, „Lungul nasului“ (Tea-
trul „Tândărică“). Semnează : MARGARETA
BĂRBUTĂ, PAUL CORNEL CHITIC, IRINA
COROIU, MIHAI CRIȘAN, VALERIA DUCEA,
ALICE GEORGESCU, MIRCEA GHIȚULESCU,
CONSTANTIN MĂCIUCĂ, CONSTANTIN PA-
RASCHIVESCU, CORINA ȘUTEU p. 46

EVOCĂRI

L. V. : Joseph Schmidt p. 64

DIN MĂNIFESTUL FRONTULUI DEMOCRAȚIEI ȘI UNITĂȚII SOCIALISTE

OAMENI DE ARTĂ ȘI CULTURĂ

Aveți nobila îndatorire de a promova prin opere de valoare idealurile umanismului revoluționar, de a pune în lumină munca eroică și virtuțile morale caracteristice poporului nostru. Numai trăind și creînd împreună cu poporul, pentru popor, participînd activ la făurirea prezentului și viitorului patriei noastre, creatorii de literatură și artă vor contribui prin operele lor la educarea și formarea conștiinței revoluționare a omului nou, la promovarea principiilor etice, profund umaniste ale societății noastre.

Să ridicăm la un nivel superior Festivalul național al muncii și creației „Cîntarea României“ ! Toate instituțiile de cultură și artă să devină în mai mare măsură centre ale manifestării largi a spiritului creator al poporului nostru, care a fost întotdeauna făuritorul și păstrătorul celor mai înaintate tradiții de artă și cultură !

CETĂȚENI ȘI CETĂȚENE !

Votînd pentru candidații Frontului Democrației și Unității Socialiste, votați pentru înflorirea continuă a culturii și artei socialiste, pentru ridicarea nivelului de cunoștințe al maselor largi, pentru îmbogățirea vieții spirituale a poporului nostru !

Democrația muncitorească-revoluționară în acțiune

„**E**veniment de importanță deosebită în întărirea unității social-politice a întregului popor, sub conducerea Partidului Comunist Român, în lupta pentru înlăptuirea neabătută a Programului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism“ — cum a fost definit de către secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în Cuvîntarea rostită la Congresul al III-lea al Frontului Democrației și Unității Socialiste — acest forum suprem al democrației noastre muncitorești-revoluționare a dovedit încă o dată, în mod strălucit, cu forța de convingere pe care o conferă întotdeauna unitatea dintre cuvînt și faptă, adevărul și vitalitatea orînduirii noastre socialiste, al cărei unic țel, de profund și real umanism, îl constituie ridicarea nivelului de trai material și spiritual al poporului.

Este evidentă însemnătatea deosebită a celui de-al treilea Congres al F.D.U.S. — moment de virf, sintetizator, al unei întregi perioade dedicate dezbaterei largi a Directivelor și Hotărîrilor Congresului al XIII-lea al P.C.R. privind dezvoltarea social-economică a României în cel de-al optulea cincinal și în perspectivă pînă în anul 2000 —, expresie elocventă, de amplă rezonanță patriotică, a democrației muncitorești-revoluționare în acțiune. Această calitate esențială pentru progresul social — acțiunea concertată, dinamismul revoluționar, transformarea programului înnoitor în operă constructivă — configurează, dealtfel, caracterul specific al democrației românești muncitorești-revoluționare, purtînd glorioasa amprentă a gândirii înaripate și a muncii neobosite a Întîiului Cetățean al patriei, Președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Operă-unicat între atît de variatele forme de organizare social-politică existente în prezent pe planeta Pămînt, democrația noastră muncitorească-revoluționară, condusă de Partidul Comunist, are în vedere, prin căile sale de acțiune populară, participarea efectivă a maselor largi la conducerea activității politice, sociale și economice a întregii societăți, cu alte cuvînte, în domeniul esențial al existenței sociale; ea se dezvoltă — prin sistemul consiliilor oamenilor muncii și al adunărilor generale din întreprinderi și instituții, prin consiliile județene, consiliile naționale și congresele oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, din industrie, agricultură, învățămînt, știință, cultură — în deplină concordanță dia-

lectică cu activitatea statului, el însuși expresia democrației muncitorești-revoluționare, în interesul general al poporului, al patriei și, implicit, al rolului activ pe care România îl joacă în istoria contemporană a lumii, ca factor de progres, prietenie între popoare și colaborare internațională.

Caracterul activ al democrației muncitorești-revoluționare, perfecționarea neîncetată a organismelor acestora, care unesc avântul și capacitatea creatoare a tuturor oamenilor muncii, români, maghiari, germani și de alte naționalități, asigurând dezbateră problemelor construcției socialiste și participarea întregului popor la înlăturarea politicii interne și externe a partidului și statului, presupune totodată creșterea spiritului de răspundere individual și colectiv, manifestarea cu putere a inițiativelor pozitive, întărirea disciplinei și ordinii în toate domeniile de activitate. Așa cum se subliniază în Raportul la Congresul al XIII-lea al P.C.R., „îndeplinindu-și importante atribuții ce-i revin, sistemul democrației noastre socialiste, care dă expresie voinței și intereselor întregii națiuni și asigură înlăturarea socialismului cu poporul și pentru popor, își va afirma tot mai puternic forța și trăinicia, superioritatea față de democrația burgheză, față de orice orînduire. Să acționăm cu toată hotărîrea pentru perfecționarea și dezvoltarea sistemului democrației muncitorești-revoluționare, aceasta fiind o cerință obiectivă a făuririi cu succes a socialismului și comunismului! Superioritatea societății noastre se reflectă cu putere în afirmarea principiilor umanismului nou, revoluționar, în asigurarea în fapt a drepturilor fundamentale ale omului“.

Înlăturată prin oameni și pentru oameni, democrația muncitorească-revoluționară acordă, în dezvoltarea ei, o atenție din ce în ce mai mare problemelor formării și modelării conștiinței socialiste a tuturor cetățenilor patriei, îndeosebi a tineretului, educării lor în spiritul principiilor eticii și echității socialiste și comuniste, al patriotismului revoluționar. Sarcină centrală a activității politico-educative, formarea omului nou, ca exponent specific al realității socialiste românești, constituie, în acest context, obiectivul cel mai generos pe care teatrul, literatura și arta în genere sint chemate să-l înlăturască, tocmai din perspectiva perfecționării și dezvoltării democrației noastre muncitorești-revoluționare. Acțiunea formativă a acestora se integrează astfel în chip armonios programului general de înaintare a României pe calea comunismului, a celei mai înaintate și mai umane societăți din istoria lumii.

Vector al progresului multilateral al societății socialiste românești, democrația muncitorească-revoluționară se exprimă plenar în atmosfera efervescentă a pregătirii și desfășurării alegerilor de deputați în Marea Adunare Națională și consiliile populare, perioadă inaugurată odată cu cel de-al treilea Congres al Frontului Democrației și Unității Socialiste — ca acțiune politică. Chemată să așeze temeinic în atenția publică platforma electorală a Frontului Democrației și Unității Socialiste, care se bazează pe hotărîrile Congresului al XIII-lea al partidului, pe programele de dezvoltare economico-sociale pînă în 1990 și în perspectivă pînă în anul 2000, dar și să-i asigure înlăturarea prin aprobarea și efortul întregului popor — democrația muncitorească-revoluționară în acțiune își implineste suprema ei menire politică, sub semnul unității țării în jurul Partidului Comunist Român, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a cărui realegere în înalta funcție de președinte al Frontului Democrației și Unității Socialiste constituie însăși chezașia izbînzilor ce vor veni.



■ VICTOR PARHON

Interferențe ale teatrului profesionist cu teatrul de amatori

Desprinzându-se din teatrul de amatori și diferențiindu-se tot mai mult de acesta, nu numai prin dobîndirea statutului său de breaslă, ci și prin dobîndirea unei autonomii estetice, ca urmare a continuei dezvoltări și perfecționări a mijloacelor de expresie proprii artei dramatice, teatrul profesionist nu și-a putut pierde, totuși, puternicele sale legături cu teatrul de amatori. Cu sau fără conservator, la noi ca și aiurea, artiștii profesioniști s-au recrutat de multe ori din rîndurile amatorilor, pe alte meșteguri înregistrîndu-se și azi fenomenul profesionalizării unor întregi trupe de amatori, odată cu autorii care le furnizează textele și cu regizorii care le pun în scenă. Uneori, schimbarea statutului profesional al acestor trupe e determinată chiar de prezența unor artiști profesioniști, care nu-și pot realiza intențiile artistice în condițiile impuse de teatrul comercial. Finalmente, vectorul acestei mișcări este tot de la teatrul de amatori la teatrul profesionist (vezi Off-Broadway și Off-Off-Broadway, producția teatrelor regionale etc.), validarea socială a experimentului tinzînd să-l instituționalizeze.

La noi, concomitent cu profesionalizarea unor artiști proveniți din rîndurile amatorilor — proces ce se desfășoară în cadrul unui învățămînt superior de artă —, se desfășoară și o activitate creatoare, dinspre profesioniști către amatori, ce nu-și propune numai să experimenteze sau să modifice structural statutul amatorilor, ci să-i ajute efectiv în atingerea unor cote artistice superioare, cu mij-

loacele care le sînt proprii lor, amatorilor. Sigur că se produc totuși modificări esențiale, mai ales la nivelul concepției spectacolului și al mijloacelor regizorale cu care este edificat, dar și la nivelul interpretării actoricești propriu-zise, care, altfel îndrumată și supravegheată, ajunge la alte rezultate. Spectacolele amatorilor care beneficiază de aportul regizorilor profesioniști (uneori și al scenografiilor) sînt, adeseori, expresia acestor interferențe. (Ele sînt cu atît mai evidente, dar și de o altă factură, în spectacolele în care unul dintre roluri, de obicei al protagonistului, e susținut de un actor profesionist, invitat în reprezentație.)

Cîtă vreme numărul unor astfel de spectacole teatrale a fost extrem de mic, iar audiența lor foarte redusă, ca urmare a caracterului cu totul sporadic al colaborării profesioniștilor cu amatorii, ele nici nu s-au impus ca o realitate teatrală specifică, demnă să rețină atenția criticii teatrale. Odată însă cu apariția teatrelor populare, la început în orașe care nu dispuneau de instituții teatrale profesioniștice (primele teatre populare se înființează în 1964, la Turnu Severin, Rîmnicu Vilcea, Medias, Lugoj, Sighetul Marmăției și Buzău), se creează și un cadru organizat al acestei colaborări, care e astfel impulsionată, în consens cu cerințele generale și obiectivele fundamentale ale politicii noastre culturale. Incepe să se schimbe și anvergura repertorială a acestor colective de amatori, care, pe lângă piese de actualitate într-un act, abordează acum cu mai mult curaj titluri de referință din dramaturgia noastră cla-

sică ori chiar din cea universală, de la Cehov și Ibsen la O'Neil. Participarea profesioniștilor e încă sporadică și nu dă întotdeauna rezultatele scontate, dar încep să se producă și colaborări de valoare, cu caracter de continuitate și cu realizări notabile în plan estetic, datorate lui Dan Radu Ionescu la Lugoj, lui D. D. Neleanu la Rîmnicu Vilcea, lui Constantin Codrescu la Mediaș și apoi la Buzău, prezența animatorului teatral spunându-și de fiecare dată cuvîntul în orientarea repertoriului și în adecvarea lui la posibilitățile trupei, care-și formează concomitent un public din ce în ce mai numeros și mai entuziast. Se ajunge curînd la un număr de 16 teatre populare și, nu peste multă vreme, la 36.

Înființarea teatrelor muncitorești, acestea beneficiind de același regim de colaborare cu profesioniștii, în cadrul puternic stimulat al Festivalului național „Cîntarea României”, marchează o nouă etapă, titlul de teatru popular sau muncitoresc acordîndu-se acum unui mare număr de colective artistice, de pe platforme industriale ale țării, dar și din mediul rural, astfel încît numărul teatrelor populare și muncitorești la începutul anului 1985 ajunge la 92. Nu sînt și nu pot fi, toate, de aceeași valoare, unele par chiar pripit înființate, față de obligațiile lor statutare (stagioane permanente, cu cel puțin 2—3 premiere), dar toate beneficiază de condiții de colaborare cu artiștii profesioniști, colaborare care n-a întîrziat să-și arate roadele, chiar dacă ele sînt încă departe de posibilitățile reale existente în acest domeniu.

Au colaborat și colaborează astăzi cu teatrele populare și muncitorești, muncind efectiv, cu perseverență și dăruire, la edificarea spectacolelor, un număr impresionant de artiști profesioniști, din toate generațiile. Să amintim doar cîteva nume, dintre cele care s-ar putea da: artiștii emeriți Dina Cocea, Constantin Moruzan, Paul Stratilat, Ion Lucian, Gheorghe Leahu, regizorii Ion Cojar, Constantin Dinischiotu, Călin Florian, Cristian Munteanu, Petre Popescu, Valentina Balogh, actrii Victor Moldovan, Paul Ioachim, Nae Gh. Mazilu, Constantin Fugașin, Lucian Temelie, Eusebiu Ștefănescu, Ovidiu Grana, Iancu Lucian, Nicu Simion, Paul Chiribuță și, nu în ultimul rînd, cîteva dintre cei mai importanți reprezentanți ai noii generații de regizori, începînd cu Alexa Visarion, Tudor Mărăscu, Nicoleta Toia, Mircea Cornișteanu, Florin Fătulescu, Matei Varođi, Silviu Purcărete, Mihai Lungeanu și alții.

O importanță deosebită o prezintă faptul că mișcarea teatrală de amatori —

mai ales cea care se desfășoară în cadrul teatrelor populare și muncitorești — primește un sprijin substanțial atît din partea dramaturgilor, cît și a criticilor și istoricilor de teatru, a profesorilor de la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”. Prezenți în juriile festivalurilor de teatru ale amatorilor, inclusiv la secțiunea dedicată lor în marele Festival național „Cîntarea României”, oamenii de teatru participă efectiv la dezbaterile ce au loc pe marginea spectacolelor văzute, dezbateri la care iau parte realizatorii acestora, animă colocviile și întîlnirile cu caracter metodic organizate pentru instructorii și interpreții formațiilor, își spun cuvîntul în orientarea și direcționarea generală a repertoriului jucat de amatori. Ei contribuie astfel la lărgirea audienței spectacolelor în rîndul publicului, la consolidarea prestigiului întregii mișcări teatrale de amatori, asigurînd totodată manifestărilor care au loc elevația proprie actului de cultură teatrală. Printre cei mai importanți dramaturgi, legați sufletește de mișcarea teatrală de amatori, se numără astăzi Paul Everac, Dan Tărchilă, Tudor Popescu, Theodor Mănescu, Virgil Stoenescu, Ion Băieșu, I. D. Sîrbu, Dumitru Solomon, Ștefan Berciu, Radu F. Alexandru, Mihai Ispirescu, George Genoiu, care, nu întîmplător, sînt și autorii a numeroase piese într-un act, dintre cele mai apreciate de artiștii amatori. Să amintim și cîteva dintre profesorii Institutului de teatru deseori prezenți în mijlocul amatorilor, precum Ileana Berlogea, Ion Toboșaru și Virgil Brădățeanu, neuitînd nici numele unor critici ca Valentin Silvestru, Natalia Stancu, Margareta Bărbuță, Virgil Munteanu, Miruna Ionescu, Stelian Vasilescu, nu numai observatori, ci și îndrumători și animatori ai teatrului de amatori. Mai trebuie spus că, în ultimii ani, teatrele populare și muncitorești au primit și un important sprijin material din partea teatrelor profesioniste, la realizarea decorurilor și costumelor precum și a iluminatului scenic, Teatrul Național din București sprijinînd, de exemplu, teatrele muncitorești de la I.C.T.B. (întreprinderea de confecții și tricotaje București) și de la Combinatul poligrafic „Casa Școlii”, iar Naționalul craiovean dînd același sprijin teatrelor populare din Rîmnicu Vilcea, Caracal și Slatina. Toate acțiunile și manifestările culturale de amploare ale teatrelor populare și muncitorești au beneficiat de un permanent sprijin din partea Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.), preocupată de extinderea și diversificarea formelor de colaborare ale profesioniștilor cu amatorii.

În spiritul acestor preocupări, A.T.M. a inițiat, la finele anului 1984, la Slobozia, cu concursul Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă la Ionița și al președintelui său, Gheorghe Antonescu, prima manifestare de cultură teatrală dedicată studierii interferențelor teatrului profesionist cu teatrul de amatori, complexitatea problemelor ridicate de colaborarea lor având importante consecințe de ordin teoretic și practic. Oamenilor de teatru invitați la această manifestare li s-a oferit un eșantion de spectacole ale amatorilor, concomitent cu prezentarea unui set de spectacole profesionale pe scenele din localitate. Publicul — pentru că și la Slobozia s-a format în ultimii ani un public de teatru — a putut să participe și la unele și la celelalte și să-și spună apoi cuvântul, în colochiul final. Dintre spectacolele prezentate de amatori, s-au bucurat de succes deosebit **Domnișoara Nastasia** de G. M. Zamfirescu, în regia lui Constantin Moruzan, la Teatrul muncitoresc din Urziceni (reprezentare distinsă cu premiul I pe țară și cu titlul de laureat, la cea de-a IV-a ediție a Festivalului național „Cântarea României”) și **Tache, Ianke și Cadîr** de Victor Ion Popa, montată mai de curând de Ovidiu Grama, la Teatrul popular din Slobozia. S-a analizat cu pertință, într-un constructiv spirit critic, calitatea realizării artistice a celor două spectacole, s-au evidențiat talentele actoricești de care dispun cele două colective, au fost luate în discuție proiectele lor repertoriale, modalitățile de contact cu publicul pe care le practică. S-au preconizat noi forme de colaborare posibile și s-a evidențiat necesitatea unor planuri de perspectivă mai cuprinzătoare, în care să fie implicați toți factorii educaționali și toate forțele artistice ale județului.

În colochiul s-au prezentat și câteva referate, trasând posibilele jaloane ale discuției, schițându-se aria problematică supusă investigației, atât în scopul unor binevenite clarificări teoretice, cât și în scopul găririi unor metodologii de lucru capabile să răspundă noilor cerințe ale acestei colaborări, de care să poată beneficia toate teatrele populare și muncitorești, și nu numai ele, ci și celelalte formații teatrale de amatori din țară, al

cărora număr, potrivit statisticilor existente, este astăzi de circa 8 000.

Au fost avansate puncte de vedere și ipoteze de lucru rezultând dintr-o bogată experiență artistică în rindul formațiilor teatrale de amatori (Dina Cocea, Tudor Popescu, Constantin Dinischiotu, Constantin Fugașin), s-a înfățișat un tablou cuprinzător și realist al stadiului actual al dezvoltării mișcării teatrale de amatori (Victor Parhon și Gheorghe Antonescu), și-au spus cuvântul interpreții amatori de valoare (ca Silvia Pelea, de la Teatrul muncitoresc din Urziceni) și instructorii animatori ai formațiilor (ca Radu Vătafu, de la Teatrul muncitoresc din Roman, județul Neamț, prof. Anatol Pavlovski, de la Teatrul muncitoresc din Urziceni, și prof. Nicolae Grigorescu, de la Teatrul popular din Slobozia), subliniindu-se importanța culturală și educativă a activității teatrale de amatori, atât pentru public cât și pentru cei care o practică.

În emoționantul său cuvânt, prof. univ. Ion Zamfirescu s-a referit pe larg la rolul cultural al amatorilor, ca educatori ai colectivităților în care trăiesc. Ținând cont de importanța pe care o capătă teatrul de amatori astăzi, de continua extindere a colaborării profesioniștilor cu amatorii, precum și de multitudinea problemelor ridicate, artista emerită Dina Cocea, președinte al A.T.M., a propus înființarea unei secții distincte în cadrul asociației, care să asigure soluționarea optimă a diverselor aspecte pe care le implică o colaborare cu caracter de continuitate, într-o strategie culturală de perspectivă. Încheind lucrările colochiului, Valentin Silvestru a remarcat adecvarea acestuia la scopul propus, oferind o posibilitate de reflecție colectivă asupra unui câmp problematic de interes major, subliniind totodată înaltele responsabilități pe care și le asumă interpreții și instructorii lor, în condițiile în care teatrul de amatori a devenit o școală de civilizație socialistă.

E neîndoiește că instituționalizarea acestei manifestări de cultură teatrală, care s-a bucurat de o excelentă organizare, nu poate decât să servească țelurilor comune ale teatrului profesionist și ale teatrului de amatori, în procesul educației multilaterale a maselor de oameni ai muncii.



VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC

**Nicolae
Brancomir:**

*„Eterna
preluare
a torței“*

În vechiul cartier bucureștean al Pieței Buzești, casa lui Nicolae Brancomir își exprimă întru totul locatarul: interioare de rafinată tihnă, cu mărturiile vieții de actor risipite generos, mereu sub priviri, ca îndemn pentru creație. Jovial și tumultuos, octogenarul cu gestul larg și vorba sonoră, abia întors de la Național sau de la Radio, se așază în fotoliu. Îi lipsește doar toga, pentru a părea un personaj din repertoriul care l-a consacrat.

— Iubite maestre, aveți un nume de scenă care ar fi umplut de invidie generația romantică a lui Pascaly!

— M-a „botezat“ Corneliu Moldovanu; ca fiu de răzeși bucovineni, nu puteam

sta sub reflectoare cu numele de acasă — Turculeț! Deși numele a fost eternizat de Sadoveanu în romanul **Zodia Cancerului**. Mereu m-am întrebat: oare țăranul care l-a însoțit pe abatele de Marrenne prin Moldova de Sus să fi fost un strămoș al meu? Sint sigur însă de rudenția cu Sergiu Celibidache, cu soprana de faimă mondială Viorica Ursuleac...

— Deci, neamul Turculeț stătea sub zodia artei!

— Așa este... să vezi... Licean fiind, la „Sfântul Sava“, m-am nimerit în culisele Teatrului Național când se schimba decorul pentru actul ultim din **Ovidiu**, drama lui Alecsandri. Era în scenă și „exilatul de la Tomis“, un bătrîn alb, în blănuri albe, Aristide Demetriade. Peste

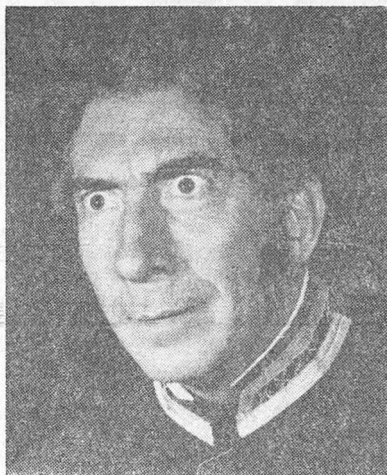
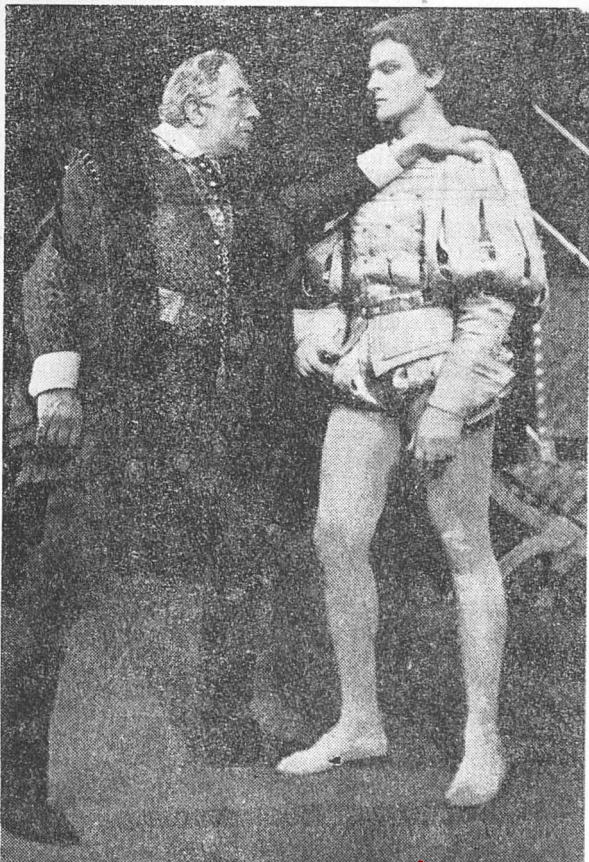


Sus, stinga
Oreste din
„Andromaca“
de Racine.
Sus, dreapta,
Egist din
„Atrizii“
de Victor
Eftimiu

Cu Irina
Răchițeanu-
Șirianu
in „Judecata
focului“
de Al. Adamescu



Brinzovenescu din „O scrisoare pierdută“ de I. L. Caragiale, alături de Ion Finteșteanu și Al. Giugaru.
Amias Paulet din „Maria Stuart“ de Schiller, alături de Florin Piersic (Mortimer)



Dirigintele poștei din „Revizorul“ de Gogol
Doctorul din „Regele moare“ de Eugen Ionescu



ani, directorul Camil Petrescu a pus în repertoriu **Ovidiu** pentru mine. „Costumul acesta n-a mai îmbrăcat pe nimeni, de la Demetriade”, mi-a spus croitorul Ionel Popa.

— **Și, până la „blănurile scitice” ale lui Ovidiu... ?**

— Întii, Conservatorul de artă dramatică. Mă împrietenisem cu Ion Șahighian, pedagog strălucit, care m-a învățat să spun fabula „Dreptatea leului”. Am spus-o cu aplomb, în fața somităților I. Nona Ottescu, Nae Soreanu, C. Nottara, Lucia Sturdza Bulandra, Ion Livescu... „Nicule, te vrea Soreanu la clasa lui” — mi-a spus Șahighian după examen, și m-am mirat: Soreanu era un mare comedian, iar vocea mea „promitea” un actor de tragedie.

— **Ați debutat ușor ?**

— Pe atunci, elevii de Conservator făceau figurație la Național. Pentru un spectacol cu **Sapho**, pus în scenă de Nottara, am îndrăznit să iau de pe masa suflerului singura hîrtie cu o replică din șapte cuvinte, cuvintele unui „om din popor”. Pe restul hîrtilor erau replicile „mulțimii”. Nottara a îngăduit ucenicului „să vorbească” și... să debuteze.

— **Ce admira ucenicul, la Nottara ?**

— Ținuta, pe stradă și în scenă, vorba dulce, delicatețea sufletească și credința că teatrul este mai ales o artă a cuvîntului. „Să nu bateți în cuvinte”, ne spunea deseori, adică să nu facem „teatru”. Personajul să trăiască prin rostirea simplă, în armonie cu firea sa.

— **De cîți ani trăiți sub reflectoare ?**

— De șase decenii. Am fost martor la al doilea clasicism al scenei noastre, cel interbelic. Sub influența măștrilor Nottara, Paul Gusty, Demetriade, Petre Sturdza, Marioara Voiculescu și încă alții alții, mi-a plăcut să joc teatru clasic.

Dar nu numai. De la Sofocle pînă la romanticul nostru Victor Eftimiu (cel din piesele în versuri), zeci și zeci de roluri mi-au solicitat înclinația nativă spre poezie, dar și pasiunea pentru tirada amplă, de meșteșugit efect literar și artistic.

— **După mii de apariții scenice, n-ați vrea să numiți confracții alături de care ați trăit izbinzi artistice ?**

— Tragediana Agepsina Macri, extraordinară în piesele soțului ei, Victor Eftimiu. Maestrul avea o slăbiciune pentru Calboreanu și pentru mine, ne cerea în distribuții... Parteneri ideali mi-au fost și George Vraca, și Al. Critico, N. Bălățeanu, Aura Buzescu, meșteri desăvîrșiți ai dicțiunii, prin care dăinuia, în tinerețea mea și după aceea, „școala Teatrului Național”. Pot afirma, după atîtea decenii de slujire a primei noastre scene, că faima Naționalului s-a întemeiat, prin ani, mai ales pe cultura vocii și a vorbirii.

— **Ați formula o „profesiune de credință” ?**

— Nu vreau să fiu un bătrîn sfătos, dar actorul care nu știe să vorbească și recurge, pentru a se exprima, mai mult la efecte de plastică, gestică etc., iertemî-se, nu este actor. Stimez cirul, dar în arena cu nisip.

— **Îl interpretați deunăzi pe Zenon al IV-lea din piesa lui Dürrenmatt Romulus cel Mare. O distribuție cu mulți tineri...**

— O distribuție cu talente puternice, cu fete și băieți — le pot spune așa, nu ? —, vrednici urmași ai celor care au consolidat Teatrul Național. Prin ei, prin colegii lor, o nouă strălucită generație a „casei lui Nottara”... Eterna preluare a torței.

Ionuț NICULESCU

3 actori sovietici în jurul mesei rotunde

- Ludmila Kasatkina, artistă a poporului a U.R.S.S., Vicepreședinte al B.T.O.
- Svetlana Bragarnik, artistă emerită a R.S.F.S.R.
- Mihai Volintir, artist al poporului al U.R.S.S.

Trei actori sovietici, Ludmila Kasatkina, Svetlana Bragarnik și Mihai Volintir, membri ai delegației V.T.O. (Asociația oamenilor de teatru) sosite cu prilejul Zilelor culturii sovietice la București, au răspuns invitației noastre la o masă rotundă pe teme profesionale; au participat, din partea redacției, Mira Iosif, Theodor Mănescu și Paul Tutungiu, precum și Mihaela Moraru, asistent universitar la Catedra de filologie rusă a Universității București, care cu eleganță, competență și fler jurnalistic a asigurat translația.

După ce a urât bun venit oaspeților, dramaturgul Theodor Mănescu s-a referit la bunele raporturi, de veche tradiție, dintre teatrul românesc și teatrul sovietic, menționând, în acest context, faptul că „într-unul dintre ultimele numere ale revistei noastre am publicat o notă care reamintește că acum 50 de ani o primă delegație a sindicatului artiștilor de teatru români, din care făceau parte marea actriță Maria Filotti și importantul critic Ion Marin Sadoveanu, a fost oaspetele artiștilor din Moscova. După cel de-al doilea război mondial, asemenea întâlniri au intrat în firescul relațiilor noastre, ele generând rezultate pozitive și de o parte și de alta.

Discuția noastră prietenească de azi o va conduce colegul meu Paul Tutungiu“.

PAUL TUTUNGIU : Sigur că cititorii noștri așteaptă cu interes nu numai articole teoretice despre arta teatrală sovietică, ci și relatări despre concretul vieții artiștilor. Cite amănunțit revelatoare nu ne-ați putea împărtăși despre propria dumneavoastră viață, despre viața teatrelor în care vă desfășurați activitatea! Să începem cu o întrebare simplă, dar — în acest context — firească : *cum ați devenit actori ?*

LUDMILA KASATKINA : Sint artistă la Teatrul Armatei Sovietice. Provin dintr-o familie de muncitori. Când aveam 11 ani, în școală s-a organizat un cerc de dans. M-am înscris și eu, deși veneam de la o distanță foarte mare pentru a fi prezentă la clasa de coregrafie a Teatrului „Bașoi“. La 14 ani, m-am îmbolnăvit și a trebuit să renunț la balet. La absolvirea liceului, mă hotărâsem pentru teatru. Am „riscat“ admiterea la Institutul

de teatru, președintele comisiei de admitere fiind marele Tohanov. Erau 93 de candidați pentru un singur loc. Acest loc, deși eram foarte tinără (am terminat liceul cu zece clase), l-am ocupat eu. Imediat după absolvire, am fost repartizată și primită în trupa Teatrului Armatei Sovietice, unde lucrez și în prezent. În acest teatru, am deținut pînă azi 59 de roluri principale. Teatrul Armatei Sovietice își propune ca temă centrală a repertoriului eroismul. Încă de cînd eram studentă admiram spectacolele acestui colectiv și îmi spuneam : „Aș fi fericită dacă ar avea nevoie de mine ; este teatrul căruia aș vrea să-i consacru viața mea !“

PAUL TUTUNGIU : Și iată că dorința dumneavoastră a fost împlinită ! Să vedem ce ne spune în această privință Svetlana Bragarnik..

SVETLANA BRAGARNIK : Sint actriță la Teatrul „Gogol” din Moscova. Orașul meu natal este Riga. Nici eu nu provin dintr-o familie de actori. Părinții mei sînt amîndoi ingineri, și cît timp am fost elevă nu m-am urcat niciodată pe scenă, cu nici un fel de ocazie. Mi-a fost frică de scenă. În adîncul sufletului meu, simțeam totuși că voi fi artistă. Nu știu de unde venea acest sentiment. Cînd am terminat liceul, am avut curajul, „tupeul” să mă duc direct la Moscova și să dau examen la Institutul de teatru. Eram scundă și foarte slabă și m-am prezentat cu monologul lui Pugaciov (Pușkin). Comisia m-a primit cu uimire... Am urmat apoi patru ani Institutul, unde am avut profesori minunați, artiști din vechea generație : Rodievski, Koski... După absolvire am fost invitată să lucrez la Teatrul „Gogol”, și de atunci fac parte din colectivul acestuia.

PAUL TUTUNGIU : Dacă „eșantionul” adus de dumneavoastră în discuție este reprezentativ, am putea eventual trage o concluzie cu privire la stabilitatea actorilor în teatrele sovietice ?

MIHAI VOLINTIR : Spre deosebire de frumoasele mele colege, Ludmila Kasatkina și Svetlana Bragarnik, mari artiste și stimulate de o lume întreagă, eu nu am urmat aceeași școală de teatru. Profesorii mei, pedagogii mei de teatru au fost lumea, natura. Aș spune că am ajuns actor și datorită lumii care vine la teatru. Iată o temă care n-ar trebui ignorată : cum îl modelează spectatorul pe actor... Prin 1957, fiind tînăr învățător într-un sat micuț pe malul Ciornei, am încercat să dau glas chemării mele spre teatru înființînd o mică trupă, alcătuită, firește, din învățătorii care îmi erau colegi. Spectacolul nostru a fost văzut de un regizor profesionist, Boris Hacenko, cîndva cunoscut în teatru ca Boris Radov. Acest om (întrebuițez aici în mod intenționat cuvîntul *om*) m-a întrebat dacă nu vreau să fac teatru profesionist. După cum vedeți, am răspuns afirmativ. Problema continuității la locul de muncă este valabilă și în cazul meu : am fost angajat atunci la Teatrul „Vasile Alecsandri” din orașul Bălți, din a cărui trupă fac parte și astăzi.

THEODOR MĂNESCU : Am impresia că oaspeții noștri nu-și cunoșteau reciproc pînă acum începuturile biografiei de actor... Este o plăcere pentru noi să le oferim această posibilitate.

PAUL TUTUNGIU : Care a fost rolul cel mai important ce vi s-a încredințat ? Rolul care v-a pus cele mai dificile probleme și care, bineînțeles, v-a adus și cea mai mare recoltă de bucurii...

LUDMILA KASATKINA : Am început ca actriță de comedie, atît în teatru cît și în film. Primul meu film a fost *Im-*

blînzitoarea de tigri ; au urmat *Luna de miere*, tot o comedie, și filmul pentru televiziune *Îmblînzirea scorpiei* (și în film și în spectacolul de teatru am jucat rolul Catarinei). Acest film pentru televiziune a fost prezentat la Monte Carlo în 1962, unde am primit marele premiu *Nimfa de aur*.

Foarte multe roluri dramatice le-am jucat îmbrăcată în soldat, cu cizme și cu rubașcă ; am jucat personaje care au trăit pînă la victoria din 1945, personaje care au murit înainte de a vedea Victoria... Am jucat în *Nila Toboșara*, un serial sovietic foarte aproape de document, regizat de Serghei Kolosov. În film, secvențele interpretate se alăturau scenelor documentare, luate din arhivă... Kolosov ne-a pus în fața unei probleme foarte grele : să nu jucăm, ci să trăim soarta respectivilor eroi, astfel încît să nu se vadă „lipitura” la montaj între document și scenele „cu actori”.

Întrebarea dumneavoastră vizează un anume rol ; mi-e greu să mă opresc la unul singur. Poate că cel mai greu a fost cel din serialul *Operațiunea Triest*, în care am jucat o monarhistă fanatică, un dușman foarte deștept, foarte puternic... Dacă mă gîndesc bine, cred totuși că cel mai greu rol a fost tot un personaj real, în filmul *Nu-ți uita numele*. Femeia despre care este vorba în film trăiește și în prezent în orașul Minsk, fiind pe jumătate oarbă. Regizat tot de Kolosov, filmul a primit cîteva premii. Este un film antifascist, împotriva ororilor războiului. Aproape jumătate din acțiune se petrece în lagărul unde este adusă această femeie, împreună cu copilul ei nou născut. Închipuiți-vă scena cînd mi se ia copilul, în lagăr... Cinci ani am pregătit acest film. Între timp, am făcut alte filme, lucrăm în teatru, dar totodată mă pregăteam sufletește pentru clipa cînd îmi vor lua pe unicul meu fiu, pe Alioșa, și cel mai frică mi-era de această zi nenorocită... Am trăit mai mult de două luni și jumătate, singură, pe teritoriul unde fusese lagărul. Pentru acest rol am slăbit 14 kilograme. am ajuns pînă la epuizarea totală, dar filmul a însemnat pentru mine un omagiu adus mamei mele, care trăiește, și mamei Annei Rozova, care a murit în timpul războiului, la 24 de ani, și tuturor mamelor noastre. Acest film a fost pentru mine cel mai greu și a rămas, sub aspectul trăirii, și cel mai chinuitor.

PAUL TUTUNGIU : Aceasta, în film, dar în teatru ?

LUDMILA KASATKINA : Foarte pe scurt : Comisarul din *Tragedia optimistă* de Vișnevski.

SVETLANA BRAGARNIK : Pentru mine, toate rolurile sînt grele, de fiecare dată cînd mi se încredințează un rol, am sentimentul că nu o să iasă nimic și îmi



Ludmila Kasatkina



Svetlana Bragarnik

este frică : „Uite, acum o să-și dea seama lumea că nu aici este locul meu. Rolul cu care am venit eu în teatru a fost o compoziție, personajul depășea cu mult vîrsta mea, și de atunci a rămas ca un dat că eu joc personaje cu mai multă experiență de viață decît mine ; cel mai tînăr avea 42 de ani, cel mai vîrstnic, 68. Toate aceste roluri, care mi se par grele, după ce reușesc să trec hopul îmi devin foarte dragi. Acum, după ce am văzut că în repertoriul Teatrului Național din București figurează *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, sînt tentată să spun că cel mai greu mi-a fost chiar în această piesă, în care am fost Sora-șefă ; ea este întruchiparea răului, dar am vrut să-i dau și anumite trăsături umane, să fie o înmă-nunchere complexă, să aibă și ea ceva bun, o reacție de compătimitire, un impuls de milă. În fond, este o femeie foarte nefericită... Mi s-a întîmplat ceva asemănător celor relatate de Ludmila Kasatkina, am slăbit foarte mult : știți doar că în școala rusească de teatru totul trece prin inimă ; or, personajul încearcă atîtea emoții, are trăiri foarte puternice, chiar dacă sînt „negative“ din punct de vedere moral.

PAUL TUTUNGIU : Am impresia că nu acesta v-a fost rolul cel mai îndrăgit...

Mihai Volintir



Foto : Filofteia Alexandrescu

SVETLANA BRAGARNIK : Într-adevăr. Aș vrea să vă mai vorbesc și despre rolul reginei Elizabeth dintr-o piesă scrisă de un dramaturg foarte tânăr, Aleksandr Remis. Este povestea ultimei iubiri a Elizabetei și a ultimei ei trădări față de sine însăși. Spectacolul are loc într-o sală abia ceva mai mare decât o cameră obișnuită, de 80 de locuri, iar eu trebuie să am 68 de ani, și mimica unei femei de 68 de ani, trebuie să fac ceva pentru a-mi schimba chipul; dar așa, de foarte aproape, orice fard, orice „măsluire“ este evidentă... Jucînd-o pe Elizabeth, am ajuns la concluzia că un rol se face cu inima, și nu cu înfățișarea... Dacă ați ști cite lacrimi mi-a smuls acest rol !

PAUL TUTUNGIU : Această mărturisire a Svetlanei Bragarnik pune în lumină relația dintre personaj și mască și ne face să ne întrebăm dacă nu cumva orice spectacol este în realitate un spectacol cu măști.

MIHAI VOLINTIR : Nu-mi place să răspund la întrebarea aceasta, despre cel mai greu rol. Veți spune că este o atitudine sentimentală, de răsfăț. Adevărul este că-mi simt rolurile ca fiind copiii mei, sînt trecute prin suflet și au luat cu ele o părticică din viața mea... Aș mai putea spune că unul este mai bun și altul mai rău, unul greu și altul facil ? Dacă un rol de film sau de teatru mi-a adus mai multă „glorie“ (să zicem personajul Budulaie, din filmul serial *Țiganul*, care parca a intrat în sufletul tuturor, încît am primit mii de scrisori, din Uniunea Sovietică, dar și din Iugoslavia, Polonia, adresa scrisă pe plicuri fiind doar : U.R.S.S. — *Budulaie*), nu înseamnă că acest rol mi-a adus sfînta satisfacție profesională... Totuși, dacă sînt „somat“ aici să vorbesc despre un rol la care „țin foarte mult“, mă simt legat de personajul Dimitrie Cantemir, din filmul cu același titlu, turnat la Studioul „Moldova-film“ de regizorul și scriitorul Vlad Ioviță, un tânăr de mare talent care din păcate nu mai este printre noi, și care, dacă ar fi trăit, ar fi făcut foarte mult pentru arta cinematografică.

PAUL TUTUNGIU : Cum v-ați pregătit pentru acest rol ?

MIHAI VOLINTIR : N-aș vrea să se creadă că sînt superstițios, dar, cu mult înainte ca Vlad Ioviță să-și scrie scenariul, pe cînd eram student, mergeam pe la diferite biblioteci din Chișinău, cu o aprigă dorință în suflet de a ști cît mai multe despre Dimitrie Cantemir : ce a scris, cum a scris, cum a trăit, de ce a procedat așa cum a procedat, ce tragedie a trăit cînd a plecat din Moldova, cine sînt fiii și fiicele lui. Aproape toți oamenii de litere știau despre patima asta a mea pentru Dimitrie Cantemir. Trecuseră cîteva ani cînd am auzit că „Moldova-

film“ pregătește intrarea în producție a unui film despre Dimitrie Cantemir, marile filozof, scriitor, om politic, șef de stat, și jinduiau să joc și eu măcar un rol mic. Și, iată, sînt invitat la Studioul „Moldova-film“ să-l joc pe cronicarul Ion Neculce. Trec cu bine probele pentru Neculce. Dar în aceeași seară îi spun regizorului : „Măi Vlad, n-ai visat niciodată să-l probezi pe Mihai Volintir în rolul lui Dimitrie Cantemir ?“ Vlad mi-a răspuns : „Am visat, Mihai, dar cînd am vorbit de tine nu m-au susținut ceilalți. Totuși, ia citește monologul ăsta, cînd se întoarce Dimitrie Cantemir din Turcia“. Iau și citesc, în timp ce Vlad mă filma : „22 de ani am stat în Turcia. Cei care sînt de-o seamă cu mine vor fi ca frații ai mei, cei mai mici vor fi ca niște copii ai mei, în fața celor mai mari decît mine mă voi închina ca la părinții mei“. După un timp, tocmai mă pregăteam să plec în Ucraina, unde, la o cetate, începeau filmările și eu trebuia să-l interpretez pe Ion Neculce, cînd primesc acasă o telegramă. O citește nevastă-mea și-mi spune : „Uite, aici scrie că nu-l mai joci pe Neculce, îl joci pe Dimitrie Cantemir“. „Trebuie să fie o greșeală !“ Mă duc peste două zile la Chișinău (eu locuiesc în Bălți), și președintele cinematografiei, Ivan Efremov, îmi confirmă telegrama : „Mihai, proba ta pentru Dimitrie Cantemir, deși scurtă, este extraordinară. Le-a întrecut pe toate“. V-am spus că nu sînt superstițios. Subliniez asta, pentru că am început lucrul asupra rolului lui Dimitrie Cantemir exact de ziua mea de naștere, și aveam vîrsta lui Dimitrie Cantemir cînd s-a urcat pe tronul Moldovei. Pentru rolul din acest film am primit Premiul de Stat al Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești.

PAUL TUTUNGIU : Unde vă simțiți mai bine ca actor, în film sau în teatru ?

MIHAI VOLINTIR : Am o mare stimă pentru scena de scîndură, dar tot atît de mare și pentru film. Primul meu rol în teatru a fost rolul surugiuului din *Chirița în Iași* de Vasile Alecsandri. Toate rolurile mele în teatru erau supravegheate de regizorul Boris Hacenکو ; după ce am interpretat rolul lui Ion din *Năpasta* de I. L. Caragiale — asta se întimpla cam la șase ani după venirea mea în teatru —, mi-a spus : „De azi, vei juca așa cum gîndești tu. Tot ce vei face în scenă voi accepta. Pînă astăzi, am vrut să te cizelez“. Spectacolul acesta, *Năpasta*, a intrat în fondul de aur al Teatrului „Vasile Alecsandri“ din Bălți. S-a jucat vreme de 15 ani aproape în fiecare colțisor al Moldovei sovietice. Marea critică din Moscova l-a apreciat foarte mult.

PAUL TUTUNGIU : Și totuși, în teatru actorul simte suflul sălii, respirația, emoția spectatorului. Pe cînd în film, nu. De

ce sînteți la fel de „acasă“ și în teatru și în film ?

MIHAI VOLINTIR : Pentru că sala de spectacole există și atunci cînd filmezi. Și atunci există spectatori. Pentru mine există milioane, sute de milioane de spectatori ; îi văd cu ochii minții, cînd filmez la Studioul Central din Moscova.

PAUL TUTUNGIU : Iată o confesiune care vizează o relație esențială : chiar dacă nu se află, la propriu, în fața actorului, publicul trebuie simțit. Vă adresez, în continuare, o nouă întrebare ; cum se desfășoară o zi din viața actorului sovietic ? Prin anii '30, un grup de scriitori progresiști din Europa, între care se număra și Maxim Gorki, au convenit să scrie cîte o bucată de proză intitulată „O zi din viața mea“. Am „furat“ de acolo ideea. Așadar, stîmiți oaspeți, alegeți o zi din viața dumneavoastră și povestiți-o pentru cititorii revistei noastre.

THEODOR MĂNESCU : De pildă. cînd vă treziți dimineața ? Eu mă trezesc la 5,20. Cineva foarte drag mie a murit, probabil, la 5,20 dimineața. De atunci, de atîția ani, eu mă scol automat la această oră. Poate și de aceea m-au impresionat cuvintele Ludmillei Kasatkina despre mamă, despre personajul real pe care l-a interpretat... Poate că — în general vorbind — există o legătură biopsihică între cei dragi, astfel încît eu să mă scol la 5,20 dimineața, indiferent la ce oră tîrzie din noapte mă culc.

MIHAI VOLINTIR : Într-adevăr, viața fiecărui artist își are și ritmurile ei personale... Dar ; dacă vă povestesc o zi din viața mea, o zi de lucru, mi-e teamă să nu fiu catalogat drept megalofantezist. Muncim foarte mult și simțim cu atît mai mult nevoia de a vedea și alte colective de teatru.

THEODOR MĂNESCU : Din păcate, tocmai actorii vād cel mai puțin teatru, pentru că ei îl joacă. Probabil că dumneavoastră, în calitate de oaspeți, ați aflat de la Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică, unde ați fost ieri, despre sistemul de festivaluri și colocvii existent în România, sistem care ne permite și nouă, oamenilor de teatru, ca în decurs de un an să putem vedea 60—70 de spectacole ; ceea ce, pentru critici, pentru regizori, scenografi și actori este realmente foarte important.

PAUL TUTUNGIU : M-am gîndit să supunem la vot : cine este pentru și cine este contra întrebării „o zi din viața actorului sovietic“ ?

LUDMILA KASATKINA : Nici o zi a omului de artă nu seamănă cu alta. Într-o zi cînd se întîmplă un eveniment fericit în țară, poți avea în familie unul nefericit — sau invers. O zi de muncă este foarte grea de povestit, pentru că noi,

actorii profesioniști, sîntem ocupați absolut tot timpul. Profesia cere într-adevăr foarte mult de la noi.

La o conferință de presă într-o țară occidentală, la care eu participam ca reprezentantă a cinematografilei sovietice, un ziarist mi-a pus întrebarea : „V-am văzut într-un rol foarte frumos și important, am aflat că sînteți artista principală a teatrului, că lucrați foarte des la radio și televiziune, că aveți un fiu. Am vrea să știm ce personal de serviciu aveți acasă, cîți oameni angajați să vă facă treburile casnice ?“ Am răspuns : „În clipa de față nu am pe nimeni, nici o persoană care să mă ajute“. Ziaristul a insistat : „Și atunci, cum se descurcă fiul, soțul ?“ I-am spus : „Îmi pare rău că nu sînt prezenți nici fiul și nici soțul, ca să vă spună cît este de îndrăgit căminul nostru de toți prietenii. Am timp și pentru casă și pentru o activitate obștească. Am timp pentru toate, așa cum au și celelalte femei sovietice. Cum facem — acesta este secretul nostru.“

THEODOR MĂNESCU : Cred că și femeile române stăpinesc secretul acesta.

PAUL TUTUNGIU : O nouă întrebare, mai „concretă“ : cu ce regizor lucrați în clipa de față ?

LUDMILA KASATKINA : Aș dori mai întîi să amintesc aici de regizorul Aleksei Popov, cu care am lucrat 12 ani ; doresc să evoc personalitatea lui pentru că era neiertător cu eroarea scenică. Repetăm, de pildă, *Revizorul* de Gogol și eu spuneam : „Mamă, acolo a venit cineva !“. Popov m-a repezit : „Părăsește repetiția !!!“ Am rămas stană de piatră. „Repeți Gogol — mi-a explicat el — și n-ai spus *au, mamă*, ai spus numai *mamă*. Deci, nu-ți dai seama ce autor joci“. Popov era de părere că tinerilor nu trebuie să le iertăm nimic ; sînt sănătoși, nu mor de foame, sînt îmbrăcați foarte bine, nu au probleme de viață, deci de la ei trebuie să cerem cel mai mult. Cînd îmi făcea analiza rolului, Aleksei Popov prevedea toate greșelile pe care le voi comite pe scenă, și scruta în așa fel rolul încît după acea ședință de lucru plîngeam trei luni.

THEODOR MĂNESCU : Plîngeați cu adevărat ?

LUDMILA KASATKINA : Nu există actor care să nu plîngă. Mai puțini o recunosc. Aleksei Popov mă obliga să caut, și găseam, într-adevăr, în forțele mele, alte rezolvări. Aș dori să-l evoc și pe regizorul cu care am făcut opt filme, Serghei Kolosov. Datorită lui am jucat Cehov și Shakespeare. Dealtfel, este soțul meu.

PAUL TUTUNGIU : Dar, în prezent, pe scena de scîndură, cu ce regizor lucrați ?

LUDMILA KASATKINA : Cu Aleksandr Burdonski și cu Pavel Homski, invitat de la Teatrul „Mossoviet“. Dar cer îngădu-

înța să vorbesc despre arta lui Kolosov, care știe să-i facă pe actori să se reîntoarcă de la Studioul de filme la teatru, nu osteniți, nu epuizați, ci realmente reconforțați. Ultimul film pe care l-am făcut cu el, *Maica Maria*, m-a făcut să re-trăiesc o soartă cu totul ieșită din comun. *Maica Maria* este o nobilă emigrantă, poetă, a fost prietenă cu Anna Ahmatova, cu Blok, acesta din urmă chiar i-a dedicat o poezie. Personajul este o femeie care a pierdut la Paris două fiice; crede în Dumnezeu, se călugărește, dar în timpul războiului, deși era maică în mănăstire, a devenit luptătoare activă în rezistență și a ajutat foarte mulți prizonieri să fugă din lagărele hitleriste din Occident; deci a rămas credincioasă poporului și patriei sale. *Maica Maria* a murit la 52 de ani, în lagărul de la Ravensbrück, ducându-se în camera de gazare în locul altei femei, care avea trei copii. În 52 de ani, ai timp să faci atîta bine oamenilor, încît să rămii vesnic în amintirea lor.

PAUL TUTUNGIU : Păcat că tiparul nu poate reține și intonația... Dumneavoastră, Ludmila Kasatkina, povestiți atît de frumos, încît mi-aș dori să fiu zilnic invitat la sala de conferințe unde vorbiți dumneavoastră despre film și despre teatru. Acum, mi se pare, este rîndul Svetlanei Bragarnik...

-SVETLANA BRAGARNIK : În teatru, lucrez în prezent cu un regizor foarte tînăr, Viaceslav Dogaciov, care montează un spectacol cu o piesă a Mariei Iablonski, despre soarta unei actrițe, despre povara profesiei de actor, despre durerile și bucuriile actorului. Viaceslav Dogaciov dorește să realizeze un spectacol-experiment. Începutul repetițiilor a fost marcat de invitarea, în teatru, a unui psiholog. Acesta ne-a supus unor experiențe, în ideea ca întreaga trupă, realizînd spectacolul despre care vorbesc, să fie eliberată de problemele personale, astfel încît noi, actorii, să putem realiza o comuniune spirituală, un spirit de echipă.

THEODOR MĂNESCU : Aceasta este teoria „vasului gol“ ?

SVETLANA BRAGARNIK : Cred că da. Ne era oarecum frică, eram intimidăți de psiholog, ne întrebam dacă o să fim hipnotizați. Acum ni se pare foarte interesant și chiar ușor să repetăm. Ne spunem povești, ca niște copii, și așteptăm cu nerăbdare să vină repetițiile.

PAUL TUTUNGIU : Păcat că nu avem timp să ne oprim la capitolul „experiment

tului — care, în ultimii ani, a căpătat în teatrul sovietic expresii demne de interes. Revista noastră a informat, cu diferite ocazii, pe cititorul român despre direcțiile mai importante ale teatrului experimental sovietic. Să vedem cu cine lucrează în prezent Mihai Volintir.

MIHAI VOLINTIR : În momentul de față lucrez cu un regizor oarecum necunoscut, Mihai Ermolaevici, piesa *Amurgul* după Dudaev, un dramaturg foarte interesant din Bielorusia.

PAUL TUTUNGIU : Cum acest Mihai Ermolaevici sînteți chiar dumneavoastră, vă rog să ne spuneți care este primul spectacol pe care l-ați regizat...

MIHAI VOLINTIR : O comedie muzicală poloneză, *Biroul bunelor servicii*, un spectacol cu tineret pentru tineret, și apoi altele.

PAUL TUTUNGIU : În final, permiteți-mi să vă întreb : ce doriți să transmiteți cititorilor revistei noastre ?

MIHAI VOLINTIR : Mi-a plăcut foarte mult spectacolul *Cabala bigoșilor*, la Teatrul „Bulandra“. Cred că este un model de cum poate fi jucat acest text. Actorii de la „Bulandra“ știu să-și trăiască personajele. Publicul bucareștean este într-adevăr extraordinar.

LUDMILA KASATKINA : În primul rînd, vreau să mulțumesc și în fața cititorilor dumneavoastră pentru frumoasa primire pe care ne-ați făcut-o, și aici la redacție și în alte instituții culturale importante. Întrucît printre cititorii dumneavoastră sînt, desigur, și mulți actori, vreau să le mulțumesc pentru minunatele spectacole pe care le-au prezentat în aceste zile, și le doresc succese trainice în creația scenică. Doresc tuturor fericire, pace, sănătate, prietenie.

SVETLANA BRAGARNIK : Aș vrea să doresc tuturor colegilor mei români, care, firește, sînt cititorii revistei dumneavoastră, același lucru pe care mi-l doresc mie și colegilor mei sovietici : să nu uităm niciodată că arta poate influența nu numai viața culturală, ci și politica, că noi, oamenii de artă, putem să contribuim cu ozon pentru a se respira numai pace pe pămînt.

PAUL TUTUNGIU : Vă mulțumesc în numele cititorilor noștri, care vor fi desigur încîntați că le oferim o întîlnire cu dumneavoastră, deloc convențională ci, dimpotrivă, caldă, sinceră, desfășurată sub semnul marilor adevăruri.

TUDOR
NEGOIȚĂ

Eroare de un grad

piesă în două acte

Personajele:

- GENERALUL
- COLONELUL
- MAIORUL
- ANN
- ALL
- ROBI
- VOCEA

ACTUL I

Decorul trebuie să sugereze interiorul — cât mai original — al unei nave spațiale. În centru și pe un plan o idee mai ridicat, camera de comandă. În stînga, o cameră-ecluză, în dreapta, cea de investigații medicale, ambele reduse ca volum. Dacă este posibil, în fundalul camerei de comandă, un ecran mare, pe care se vede imaginea încremenită a unui peisaj arid, întunecat, asemănător cu unul lunar. Costumele de protecție ale membrilor echipajului sînt simple, ușoare. Căștile pentru cap lipsesc, dar, în jurul gîtului, costumele au prevăzut un sistem de cuplare cu acele presupus existente căști.

GENERALUL (50—60 de ani, scund, voluminos) : Chestia asta trebuie să recunoști că e bizară !

COLONELUL (45—50 de ani, înalt, uscat, meșterește la niște butoane ale mesei de comandă) : Este nemaipomenit de bizară, domnule general.

GENERALUL : Sincer vorbind, cine-și putea imagina ? ! Că prostioarele alea, născocite de tot felul de nebuni, ar putea să devină realitate ?

COLONELUL : Nici un om serios, bineînțeles !

GENERALUL : Venind încoace, mă tot întrebam dacă nu cumva visez ? ! Mai repede mi-ar fi venit să cred că un batalion de pușcași marini s-a început așa, peste noapte, să zboare călare pe

mături. Ori că nevastă-mea îmi pune coarne !

COLONELUL : E într-adevăr de neimaginat, domnule general ! Dar, din păcate pentru noi, s-a întîmplat !

GENERALUL : Ei, da, din păcate, faptul e fapt !

COLONELUL : Gîndiți-vă numai, vă rog, în ce situație am fost pus eu ! Cînd a trebuit să admit, vorba dumneavoastră, că nu visez deloc ! Și că... tot vorba dumneavoastră, ce consideram a fi doar „un subiect gras“ pentru filme și cărți proaste a devenit... evenimentul zilei ! (Se aud niște păcănituri discrete din direcția tabloului de bord în jurul căruia se tot învîrte Colonelul.)

GENERALUL : Întrebarea e dacă o fi

acolo și vreun general. (*Privește ecranul central, pe care se zăresc doar șase puncte luminoase, viorii, dispuse într-un fel de formație.*) Nu pot vorbi, îți dai seama, cu oricine!

COLONELUL : Trebuie să fie ! Poate, cine știe, nu-și spune așa. Chiar dacă i se zice altfel, dar există, prin funcție, prin onoarea care i se cuvine pentru meritele lui... e tot general, domnule general, nu ? !

GENERALUL : Sigur, dragă, sigur că da. Și din moment ce au cadadicsit să bată atîta drum, pentru a veni pînă aici, eu... sincer vorbind, nu-mi închipui cum ar fi putut-o face, fără să fie sub o comandă fermă, a unui om pe deplin competent...

COLONELUL : Și cu o îndelungată experiență. (*Piriiturile cresc în intensitate.*)

GENERALUL : Ce se întîmplă, colonele ?

COLONELUL : Îl voi prinde pe monitor imediat, domnule general, imediat. (*Mesterește la clapete.*)

GENERALUL : Dar mi-ai spus încă de-acum un sfert de ceas că s-a întors ! De ce întîrzie, ce tot, moșmondește căpitanul dumitale, unde e ?

COLONELUL : În prima cameră-ecluză. Singura în care... nu-mi explic de ce, s-a defectat sistemul de legătură.

GENERALUL : Foarte rău ! (*Se ridică din fotoliu, începe să se agite, nemulțumit.*) Eu, într-o oră, trebuie să raportez Centrului ce și cum, înțelegi ? Și sînt îngrijorat. Pentru că, sincer vorbind, ai acționat imprudent, permițîndu-i să meargă pe nava lor.

COLONELUL : Imprudent ? Chiar extrem de imprudent, domnule general ! Dar ce era să fac ? Centrul îmi ordonase să acționez *neîntîrziat* în direcția medierii unei legături cu „misterioșii necunoscuți“. Iar... un minut doar mai tîrziu, acești... aceste ființe mi-au cerut „să le trimit un mesager“.

GENERALUL : Ei da, un mesager, un mesager ! Și dacă-l opreau ca ostatic ? Nu te-ai gîndit ? Îm ? ! De ce nu ți-a dat prin cap să le ceri om în schimb ! Adică, mă rog, pe unul de-al lor, în locul căpitanului dumitale !

COLONELUL : Și (*ingrozit*)... să fi adus pe nava... pe nava noastră... o ființă necunoscută ? Nicăieri nu se prevede așa ceva în Regulament !

GENERALUL : Nu s-o fi prevăzînd, dragă, dar situația este excepțională ! Și acum, poftim, pierdem timp ! Dacă Centrul m-a expedit așa, pe nepusă-masă, aici, unde nici nu visasem vreodată să ajung, înseamnă că problema e de maximă importanță ! Închîpuie-ți, a sunat telefonul ; în plină noapte. Alertă gradul unu ! N-am apucat să-mi beau nici cafeaua. Sincer vorbind, comoara

de nevastă-mea n-a catadicsit să deschidă măcar un ochi. Ești însurat, colonele ?

COLONELUL : De douăzeci de ani, domnule general.

GENERALUL : Ei, atunci nu trebuie să-ți explic.

COLONELUL : O clipă ! Va intra în curînd în cea de-a doua cameră-ecluză.

GENERALUL : Cine, dragă ?

COLONELUL : Căpitanul, domnule general.

GENERALUL (*neatent, își urmărește ideea*) : Aha ! Și, cum îți spuneam, comoara mea de nevastă n-a fost în stare să realizeze măcar anvergura evenimentului ! Ai aflat, cred, că această viitoare bază strategică pe care ne aflăm poartă pecetea familiei mele. Primul bocanc ce s-a împlîntat în solul acestui magnific satelit natural...

COLONELUL : Cunosc, domnule general. Era un bocanc produs de firma socrului dumneavoastră.

GENERALUL : Ei da ! Și, după acest istoric bocanc, voi fi acum primul care va comunica Centrului... Asta e, dragă, să vedem : ce voi comunica ? Ce face căpitanul ?

COLONELUL : Avem un sistem, adică o adevărată ministație de purificare. Ființele acelea, care nu știm nici de unde vin, nici cum de-au apărut aici, s-ar putea să dispună...

GENERALUL : De un armament cu totul necunoscut și eficace ! Știu, colonele ! Păi ce, altfel stăteam să tratăm cu ele ?

COLONELUL : Sigur că nu, domnule general. De-asta m-am și temut să le supăr. Mă refeream însă la... virușii lor. Pe planeta din care vin, pe nava unde a fost căpitanul, acei microbi, viruși sînt poate inofensivi. Dar, în atmosfera noastră, e posibil să prolifereze subit și să devină...

GENERALUL : Pricep, colonele, pricep, dar scutește-mă de amănunte ! De sistemele și toate chestiile astea cu microbi. N-a avut costum de protecție, căpitanul dumitale ?

COLONELUL : Ba da ! Un costum ultra-modern, produs chiar de firma socrului dumneavoastră.

GENERALUL : Păi atunci ? ! (*Mișcare în camera-ecluză din stînga, foarte slab luminată. O femeie tînără, îmbrăcată în costum spațial și cu o cască translucidă pe cap, a stat pînă acum nemișcată, atîngînd doar din cînd în cînd butoanele unui mic panou de control. O ușă exterioară se deschide, în camera-ecluză pătrunde Căpitanul, o siluetă în costum spațial greoi. Ușa pe care a intrat se închide.*)

COLONELUL : Dar costumul trebuie să-i fie scos de cineva. Prima cameră-ecluză

viza o purificare exterioară a costumului, pe care, acum, în cea de-a doua, îl va scoate. Priviți, vă rog, domnule general! (*Arată un ecran lateral, invizibil pentru spectatori.*) Locotenentul tocmai îi desurubează casca. (*Tinăra începe să execute operația, o incomodează însă propria cască, și-o scoate.*)

GENERALUL : Cine ? A, e fata care ne-a făcut cafele, nu ?

COLONELUL : Da, pilotul navei. (*Tinăra începe să desfășoare nenumăratele dispozitive ale costumului complicat al Căpitanului.*)

GENERALUL : Cum ? Ea te-a adus pe dumneata până aici ? ! Fetița asta ?

COLONELUL : E cel mai bun pilot al penultimei serii. Patru misiuni spațiale impecabile la activ. Și, grație unui dispozitiv secret...

GENERALUL : Apropo de pilot. Maiorul care m-a adus pe mine unde e ?

MAIORUL (*din care s-au văzut până acum doar picioarele, se ridică din fotoliul care se află plasat într-o mică nișă a camerei de comandă. 35-40 de ani, mișcări rigide, voce ca de automat*) : Aici, domnule general.

GENERALUL : Dragă, să faci o cafea bună sper că știi...

MAIORUL : Mă voi strădui să fiu la înălțime, domnule general.

GENERALUL : Foarte bine, executarea ! Ce ziceai, colonele, de dispozitivul secret ?

COLONELUL (*scăzut, încântat de el*) : Am un sistem audio-vizual conectat la toate camerele de pe navă. În calitate mea de comandant al acestei nave spațiale, trebuie să știu, nu-i așa, tot, tot ! (*Locotenentul are încă dificultăți cu costumul Căpitanului, nu a reușit să-i scoată casca.*)

GENERALUL : Pot deci să vorbesc cu căpitanul ?

COLONELUL : Nu... Aăă... Legătura e unilaterală. Vom putea auzi însă ce vorbesc ei în camera-ecluză.

GENERALUL : Dă-i drumul, ce mai aștepți ? ! (*Se aude un biziuit.*) Ce-i asta ?

COLONELUL : E... rișnița de cafea. (*Se întoarce incurcat spre nișa unde e Maiorul.*) Și imi... imi bruiază sistemul de... Un moment, mai am eu niște cafea măcinată.

GENERALUL : Lasă, dragă, să fie proaspăt rișniță. O să mai aștepți acum un minut, eu am așteptat, în definitiv, un ceas, nu ? Și, dealtfel, îi văd foarte bine și-așa. (*Privesc amîndoi ecranul lateral, invizibil pentru public. Biziuitul rișniței încetează.*) Nu înțeleg însă de ce, pe tot parcursul misiunii, căpitanul ăsta al dumitale nu a raportat nimic ! Ce fel de disciplină e asta ?

COLONELUL : Am... să-i frec ridichea, domnule general. Deși...

GENERALUL : Ce „deși“ ? ! Nici un „deși“ ! Și-ar fi trebuit să-l pui la punct înainte de-a pleca să facă pe mesagerul, asta e vina dumitale !

COLONELUL : Aveți desigur dreptate, dar, vedeți... e și el, ca și fata, un foarte bun specialist. Cu ăștia știți cum e...

GENERALUL : Ce vorbești, colonele ? ! Adică maiorul meu crezi că nu e un foarte bun specialist ? !

COLONELUL : Da, dar este un robot.

GENERALUL : Robot ? ! Maiorul meu ? ! Cum așa ? (*Se întoarce spre Maior.*)

Maiorule, ce, ești un robot ?

MAIORUL : Nu sint un robot, domnule general.

GENERALUL : Vezi că nu e ? ! M-aș fi mirat, sincer vorbind, îl iau cu mine întotdeauna, pentru că ride frumos.

COLONELUL : Ride... frumos ! ?

GENERALUL : Da, așa, foarte tonic ! Reconfortant. Cînd sint într-o pasă proastă, îi spun să ridă.

COLONELUL : Și... ride ! ?

GENERALUL : Păi dacă-i dau ordin ! Ia rîzi, maiorule, puțin ! (*Maiorul ride.*)

Vezi ? Și nu e numai reconfortant risul lui, imi dă chiar și idei.

COLONELUL : Vă dă și idei ?

GENERALUL : Uneori ! Dar nu e singura calitate pe care o are, știe să și strănute foarte reușit. Fii atent ! Maiorule, strănuți ! Unu, doi, trei ! (*Maiorul strănută de cîteva ori.*) Destul ! Vezi, colonele ! ăsta-i un bun specialist, nu cei din echipajul dumitale ! Un specialist, după mine, trebuie să știe de toate, inclusiv să ridă la ordin și să strănute la comandă ! Dar ce faci, nu dai drumul la drăcia ăia ? ! Că, uite, văd că îi scoate casca ! (*Se uită la ecranul lateral.*)

COLONELUL : Imediat vom auzi ce vorbesc, domnule general. (*Apasă un buton.*)

ANN (*a izbutit să decupleze și să deșurubeze în sfîrșit casca grea a costumului sofisticat*) : Sint oameni sau roboți ?

ALL (*30 de ani, tip flegmatic*) : Uf !... Dracu' știe.

ANN : Vreau să spun, sint acolo niște ființe inteligente, sau doar nave automate de cercetare ? (*Îi scoate și mănușile de protecție.*)

ALL : Cred că nici maică-mea, dacă m-ar fi văzut în blestemăția asta de costum, n-ar fi putut spune ce sint.

GENERALUL : Că zice ? ! Și ce tot face acolo ? El ! El ce face ?

COLONELUL : Hm... Mî se pare că se scarpină pe nas. Știți, cît a stat cu casca specială...

ALL : Semăn cu un butoi. O mizerie, costumul ăsta „de protecție totală“. O poțcărie savantă, grosolană, complicată și inutilă !

GENERALUL : Ce-a spus ?! Măgarul !
 ALL : Dacă tipii aveau de gînd să mă lichideze, sînt convins că ar fi făcut-o mai ușor decît ai strîvi un gîndac !
 ANN (*interesată, surescitată, lucrează în continuare cu rapiditate, pentru a-l scoate pe All din costum*) : Ai reușit să-i vezi de aproape ?
 ALL : Am impresia... că am început să văd dublu. La întoarcere, puteam să jur că alături de nava noastră mai era una.
 ANN : Aaa, păi e ! „Mogîldeața“ a binevoit să ne onoreze cu prezența.
 ALL : Cine ? !
 ANN : „Mogîldeața“ ! Sau „Moș Papuc“, dacă-ți place mai mult. Închipuiește-ți că este aici de un ceas și mai bine.
 COLONELUL (*disperat*) : Domnule general, permiteți-mi, vă rog, ar fi mai bine dacă... (*Dă să întrerupă legătura.*)
 GENERALUL : Nu, nu, nu, nu ! Lasă, colonelule, nu întrerupe ! Aud lucruri tot mai interesante despre echipajul pe care-l conduci.
 ALL : Pe „Iepuraș“ l-au trecut, bănuiesc, toate nădușelile.
 ANN (*o pufnește risul*) : Era deja pe jumătate leșinat, încă de cînd am dat de navele ăstora aici. Spera, săracul, o simplă misiune spațială de rutină, de testare a navei ! Și, cînd colo...
 GENERALUL : Cum ți-a zis, colonelule ? ! „Iepuraș“ ! ?
 ANN : Stai ! Mai sînt încă două dispozitive care trebuie debransate.
 ALL : Oh ! „Mogîldeața“ în ce toane e ?
 ANN : Cam nevricos. Și pătruns de importanța misiunii ca un rinocer într-o farmacie.
 COLONELUL : Domnule general este... este... Am să...
 GENERALUL : Lasă, „Iepurașule“, lasă-i pe ei ! Lasă, că o să discutăm noi doi asta, îți promit.
 ANN : Ne-a consumat deja jumătate din cafeaua naturală pe care numai eu știu cum izbutisem s-o aduc la bord, în locul „tonifiantelor“ alea nenorocite ! Pufăia și întreba mereu „de ce nu transmiți nimic“. Chiar, de ce n-ai transmis ?
 ALL : Eu ? Voi n-ați răspuns...
 ANN : Noi ? ? ! Am încercat tot timpul să luăm legătura cu tine ! Tot timpul.
 ALL : Ihi !... Înseamnă... Da, trebuia să-mi închipui.
 ANN : Ce ?
 ALL : Au bruiat... ori mai exact spus, au absorbit... ei știu cum, orice emisie radio.
 MAIORUL (*se apropie de General cu o tăviță*) : Cafeaua, domnule general.
 GENERALUL (*serafic*) : N-am nevoie. N-auzi, maiorule, că nu sînt în rația acestei nave ? N-auzi că sînt și așa „nevricos“ ? !

COLONELUL : Domnule general, vă rog să...
 GENERALUL : Dă-i-o „Iepurașului“, s-o bea el ! (*Alt ton.*) Despre toate astea o să mai vorbim noi, colonelule, la întoarcere ! Hm, hm ! O să mai vorbim !
 COLONELUL (*distrus*) : Domnule...
 GENERALUL (*iarăși calin*) : Bea-o, dragă, acum ! Te rog eu, colonelule ! Bea-o liniștit ! Ei, bea-o, dacă zic ! (*Colonelul ia cafeaua.*)
 ALL : Un duș am timp să fac, înainte de-a da ochii cu „Moș Papuc“ ?
 ANN : E, din păcate, obligatoriu. Duș de unde, bineînțeles.
 ALL : Din păcate, crezi tu. Mă simt...
 ANN : Îmi inchipui cum te simți, dar va trebui să stau și eu în „camera de purificare“, am venit în contact cu costumul ăsta.
 ALL : Ei și ?
 ANN : Regulamentul ! „Nu se știe niciodată dacă într-o cută a costumului n-a rămas o familiuță de microbi fatali“. Și, din motive de economie — nu bănuiam că vom da peste navele ăstora aici — seturile dezinfectante sînt limitate. Nu știm nici de cîte ori va mai trebui să mergi pe nava lor, deci... vom intra în ultima cameră-ecluză împreună. Să zicem... cam sumar îmbrăcați. După regulament, ar trebui să fim goi pușcă ! Te sperie perspectiva ?
 ALL : Presupun că n-ai să încerci s-o amuzi și pe nevastă-mea, la întoarcere, povestindu-i asemenea detalii ?
 ANN : N-are de ce să se teamă, vom beneficia de asistență permanentă.
 ALL : Asistență ? ! Adică ?
 ANN : Ți-am spus că generalul pufăie de nerăbdare. Așa că îți vei prezenta raportul... îmbrăcat doar în harnașamentul aparatajului de control, cu ochii pe ecranul în care-ți vei vedea șefii în mărime naturală !
 ALL : Sper că video-comunicarea nu e reciprocă. Adică n-o să ne poată vedea și ei !
 ANN : „Iepurașul“ m-a asigurat de asta, evident. Și, evident, nu-l cred. Dar, ca pilot într-o misiune spațială, nu pot să nu execut.
 ALL : Mda ! Mai e ceva de făcut aici ? (*A rămas într-un fel de maiou și-n slip.*)
 ANN : Să scoți de pe tine ce-a mai rămas și să treci dincolo, vin într-o clipă și eu. Hainele, lasă-le toate aici ! Nevesteii tale n-am să-i spun nimic, fii liniștit, aud că-i de-o gelozie feroce.
 ALL : De unde știi ?
 ANN : Eh ! Ia-o-nainte ! (*A început să-și scoată și ea costumul ușor.*) Nu uita să înghiți porcăriile alea de „neutralizare“, cînd treci prin coridorul dușului de unde ! Te întinzi după aia pe pat și... pregătește-te să-ți începi cel mai

original raport din cite s-au prezentat vreodată !

ALL (*zîmbet*) : Pot să constat că arăți din ce în ce mai bine ?

ANN (*a rămas într-un fel de costum de baie, zice sec*) : Gîndește-te la raport ! Imaginea, sper că nu, dar cuvintele tale vor fi înregistrate, sînt așteptate de miliarde de oameni.

ALL : Mă îndoiesc. Mă tem că miliardele acelea de oameni nici nu știu măcar de existența noastră aici. Necum că am luat contact cu o altă civilizație.

ANN (*a pliat costumele și le vîră într-o nișă*) : Populația planetei crezi că încă nu a aflat de acești străini ? !

ALL : Nu cred, sînt sigur că habar n-are ! Scopul venirii noastre aici... În fine ! (*Deschide o a doua ușă din fundalul camerei-ecluză, dispăre, femeia îl urmează.*)

GENERALUL : Treci pe emisia din camera cealaltă !

COLONELUL : Un moment, domnule general !

GENERALUL : Treci imediat, ți-am spus că aud lucruri foarte interesante, „Iepurașule“ ! (*Îi ia cafeaua, pe care Colonelul n-a îndrăznit totuși s-o bea.*)

COLONELUL : Vă previn că ne vor auzi și ei acum... ce vorbim și...

GENERALUL : Asta și vreau. (*All și Ann au apărut în camera din stînga, cea de investigații medicale. Au rămas într-un fel de costume ușoare de baie, All se instalează pe un fel de pat înclinat la 30—45 grade față de verticală, tînăra începe să-i fixeze pe cap diferite dispozitive.*)

COLONELUL : Și i-am spus fetei, locotenentului, i-am spus că... nu avem imagine din...

GENERALUL : Am priceput, fă legătura, voi fi discret, discret ! (*Colonelul apasă pe un buton, Generalul s-a întors spre alt ecran nevăzut, e acum cu fața spre camera de investigații.*) Hm ! Hm ! Văd că arăți foarte bine, căpitane... (*Locotenentul încremenește o clipă, Generalul realizează gafa.*) Adică... da, în fine, sincer vorbind, sînt grăbit. (*Soarbe din cafea.*) Așa că intru direct în subiect : ce intenții au, de ce forțe dispun ? La obiect, scurt, precis, fără alte chestii !

ALL : ...Nu au intenții agresive, domnule general.

GENERALUL : Ha ! Zău ? Argumente !

ALL : ...Așa mi-au lăsat impresia. Nu mi-am dat seama de ce forțe dispun, pentru că... ar fi fost greu.

GENERALUL : Ce-i aia „ar fi fost greu“ ? Ai fost trimis acolo să afli ! Țsta era scopul real — cred că ai înțeles — pentru care ți s-a ordonat, sincer vorbind, să mergi pe nava lor.

COLONELUL : Dacă-mi permiteți, domnule general. Se află într-o stare psihică deosebită, accentuată de medicamentele administrate, care provoacă, după cum știți...

GENERALUL : Bine, bine, și ?

COLONELUL : Asta ar explica, dealtfel, și unele expresii nu tocmai regulamentare, care în stare normală... Poate ar fi mai bine să-i permiteți să se rezume la un raport metodic, obișnuit, înșirînd cronologic ce a înregistrat din clipa cînd a pătruns pe nava străină...

GENERALUL : De acord ! Pentru că eu înțeleg, „Iep...“ (*tușește.*) colonele, înțeleg foarte bine, tot ! Raportează, căpitane ! Dar fără amănunte, în trei sferturi de ceas trebuie să comunic Centrului situația, sincer vorbind, exactă, pricepi ?

ALL : Da, domnule general. Sînt deci șase nave străine. Micronave, de fapt.

GENERALUL : Asta știm. Le-am văzut și noi. (*Se întoarce spre ecranul din fundal, unde se zăresc cele șase puncte strălucitoare în peisajul mohorit.*)

ALL : Eu am pătruns pe cea mai apropiată, pe care am numit-o „Numărul unu“. Pătrundere prin absorbție. M-am simțit atras, m-am trezit, dintr-o dată, dincolo de peretele... de peretele exterior al navei... în ceva ce trebuie să fi fost o cameră-ecluză de investigații.

GENERALUL : Iar cameră-ecluză ? ! (*Iritat.*) Aveți, toți aștia, aveți mania camerelor-ecluză ! Le vedeți peste tot. Am să dau ordin, pe navele noastre, să le desființeze. (*Bea și restul cafelei.*) Mai departe !

COLONELUL (*stupefiat*) : Să le desființeze ? ! Domnule general, dar...

GENERALUL : Lasă-mă, dragă, cu microbi și bacteriile dumitale ! Asta-i tot ce-ți umblă prin cap ! Bacterii ! Sînt lucruri mult mai importante de care trebuie să ne temem, știu eu mai bine ! Continuă, căpitane ! (*Ann se instalează pe un pat similar, în camera de investigații, plan secund, își va fixa pe propriul corp investigatoarele.*)

ALL : ...Nu am rămas mult în acea cameră. Pereții, pereții absolut cenușii... ai interiorului acela sferic au început să se deformeze. Am fost transportat, nu înțeleg cum, fără să fac un pas, am trecut prin alți cîțiva pereți... am ajuns într-o încăpere largă, ovoidală, unde am fost depus în centru. Indicatoarele aparatului meu în tot acest timp...

GENERALUL : Dă-le-ncolo de indicatoare ! I-ai văzut, căpitane ? ! Cum arată ?

ALL : ...Este greu să...

GENERALUL : Dragă, sînt mari, mici, fioroși ? ! Cum, cum sînt ? !

ALL : Nu am zărit decît... nişte mogîldeţe. Douăsprezece mogîldeţe dispuse în semicerc.

GENERALUL : Mogîldeţe ? ! (Miriie.) Ce vrei să spui cu asta, căpitane ?

ALL : Nişte siluete fără formă precizabilă. Sau... o formă modificabilă, la fel de cenuşii ca întreg interiorul. Au apărut trecînd tot prin pereţi. De mărime... cam sub jumătate din talia mea.

GENERALUL : Înarmaţi ?

ALL : Nu mi-am putut da seama măcar dacă erau îmbrăcaţi în costume de protecţie sau nu.

GENERALUL : Cam de multe nu ţi-ai putut da seama ! Ehe, băiete ! Încep să cred că *cineva* nu te-a instruit cum trebuia la plecare. Ce tactică au adoptat ?

ALL : Paşnică... Adică mi-au vorbit, vorbesc... Limbaajul folosit, vreau să spun, era identic, aceeaşi voce, cred, cu cea pe care am auzit-o în emisiunea radio prin care ne-au invitat să le vizităm nava. Cuvintele aveau un timbru străin, metalic, dar erau perfect inteligibile.

GENERALUL : Aha ! Aha ! Şi cine crezi că i-a învăţat limba noastră ?

ALL : Sînt mai de mult aici. Au înregistrat şi „decodificat“, au reuşit, mă rog, să traducă, să înţeleagă limba noastră, înregistrînd diferite emisiuni de radio şi televiziune.

GENERALUL : Ce-i aia „sînt mai de mult aici“ ? De cînd ? *Cineva* ar fi trebuit să te înveţe să te exprimi exact, căpitane ! Exact !

ALL : ...Nu mi-au precizat !

GENERALUL : Pentru că nu i-ai întrebat ! Ca să-mi faci greutate ! Înţelegi că eu trebuie să prezint un raport Centrului ? Că, sincer vorbind, nu mă interesează... mogîldeţele dumitale, care trec prin pereţi, nici-dacă sînt cenuşii sau roz-bombon, ci *scopurile* lor, pericolul pe care-l reprezintă !

ALL : Domnule general, după un prim contact...

GENERALUL : Au luat legătura sau nu cu... cu ştii dumneata cine ? Asta e lucrul cel mai important, căpitane ! Să ştim în ce stadiu se află tratativele cu... cu ceilalţi !

ALL : În nici un stadiu.

GENERALUL : Asta presupui dumneata ?

ALL : După cum s-au comportat, se pare că eu sînt... prima fiinţă umană cu care au intrat într-o legătură directă.

GENERALUL (*sceptic*) : Hm ! Ar fi bine.

ALL : Chiar prima fiinţă înzestrată cu raţiune cu care au reuşit să ia contact de cînd au plecat de pe planeta lor.

GENERALUL : Ce planetă ?

ALL : „Alizar“, parcă au numit-o. Se află la mii de ani-lumină faţă de noi.

GENERALUL : Mii de ani lumină, ai spus ? !

ALL : Da, şi am înţeles bine ; am insistat, să mă dumiresc.

GENERALUL : Păi, sincer vorbind, cum au ajuns, dragă, pînă aici ?

ALL : N-am reuşit să pricep, deşi s-au străduit să-mi explice. Dispun de mijloace de parcurgere a spaţiului... ori a timpului — relaţia asta „convertibilă“ pare foarte clară pentru ei, dar rămîne opacă pentru mine — graţie căroră au străbătut distanţe fantastice.

GENERALUL : Ascultă, căpitane ! Eşti sigur că nu ţi-au îndrugat baliverne ? Înţelege, eu trebuie să raportez Centrului. Nu cumva, în spatele acestor dihanii, „mogîldeţe“, cum văd că îţi tot place să spui, se ascund, travestiţi, sincer vorbind, ştii dumneata cine ! ?

ALL : Exclus, domnule general. Tehnica aceea de infiltrare prin pereţi, statura lor şi imaginile proiectate, ale lumilor prin care au trecut...

GENERALUL : Ți-au arătat şi așa ceva ? Au luat deci contact cu alte civilizații ? Din alte sisteme solare ? !

ALL : Asta nu. Au asolizat pe planete din sisteme stelare diferite... aflate la distanţe uriaşe, fără a găsi însă, pînă la noi, *niciieri*, fiinţe cu care să poată comunica.

COLONELUL : Interesant !

GENERALUL : Taci, taci, colonel ! Interesant, pe naiba ! Dragul meu căpitan, pricepe o dată că tot ce spui, tot ce ţi-au înşirat sînt fleacuri, poveşti pentru copii ! *Scopul* ! Care e scopul acestei expediţii a lor ? Cum de-au ajuns aici ? De ce s-au oprit *tocmai* pe satelitul nostru natural, şi încă pe faţa lui umbrită, cu care noi avem alte... Mă rog, mă rog, ce *urmăresc* ! ?

ALL : Afirmă că au ajuns aici absolut întîmplător. Vizau un alt punct spaţial, au comis o eroare de un grad...

GENERALUL (*neîncercător*) : Hm ! „Eroare de un grad“, da ? !

ALL : Da. Şi au ieşit din... hiperspaţiu, sau așa ceva, într-un loc unde au detectat, spre surprinderea lor, un bogat flux de emisii radio ; ale noastre, care le-au...

GENERALUL : Aşa pretind ei ? ! Hm ! Nu cred nici mort !

ALL : În ce priveşte scopurile, par să urmărească nişte schimburi.

GENERALUL : Schimburi ? ! Comerciale, desigur.

ALL : Nu. Comerciale nu, ci... cultural-ştiinţifice.

GENERALUL : Ha ! „Cultural-ştiinţifice“ ! Să vină pînă aici, străbătînd mii de ani-lumină, pentru... Hai să fim serioşi, căpitane ! Le-ai spus ce le-am putea noi vinde ? Adică nu, sincer vorbind, mai bine, sper că nu le-ai spus !

ALL : Nu-i interesează deloc...

GENERALUL : Ce nu-i interesează, domnule, ce nu-i interesează, de unde știi ? Despre costumul duminical te-au întrebat cine l-a produs ?

ALL : Aă... nu. Nu-i preocupă însă nici măcar bogățiile solului nostru. Pretind că toate aceste bogății sînt nimicuri.

GENERALUL : Nimicuri ?!... Auzi, colo-nel ? ! „Nimicuri” !

ALL : În comparație cu cele științifice, culturale... care, după cum zic ei, „pot fi mai ușor transportate și sînt valabile oriunde”.

GENERALUL : Și cum ce fel de bogății științifice ? De nivelul armamentului nostru s-au interesat ori ba ?

ALL : V-am raportat că nu sînt agresivi. Și, mai precis zis, afirmă că sînt o civilizație care... nu cunoaște războiul.

GENERALUL : Nu cunoaște ce ? N-am înțeles.

ALL : Războiul. (*Pauză scurtă, încrem-nire totală.*)

GENERALUL : Căpitane, îți bați joc de mine ? !

COLONELUL (*repede, speriat*) : Cum și-ar permite, domnule general !

GENERALUL : Ți-am spus să taci, colo-nel ! Păi îți imaginezi ? Dumnezeu îți poți imagina, sincer vorbind, să existe o lume, o civilizație *avansată* care să nu cunoască războiul ? ! Păi atunci, cum au progresat, dragă ? Cum îți imaginezi că poate evolua o civilizație planetară, dacă nu năzuiește să facă arme tot mai puternice ? !

COLONELUL : Sînt convins că l-au mințit, domnule general. L-au mințit ! E imposibil, bineînțeles.

ALL : Ba... pare foarte posibil. M-au întrebat o sumedenie de lucruri pe această temă, a războiului, arătau complet nedumeriți.

GENERALUL : Și te-ai lăsat păcălit ! Le-ai vorbit de nivelul armamentului nostru și de alte chestii ! Recunoaște !

ALL (*suris mic, pare amuzat*) : Nu era necesar ; știau tot. Mi-au proiectat imagini înregistrate de ei, după emisiunile noastre de televiziune.

GENERALUL : A ! (*Fierbe subit.*) Aaaa ! Am spus întotdeauna, întotdeauna că televiziunea asta e o calamitate. Transmite ce nu trebuie ! Poftim ! Să-mi faci un raport scris, separat, căpitane, numai cu chestia asta ! Sincer vorbind, e primul aspect cu adevărat interesant pe care l-ai sesizat. Mai departe !

ALL : Înregistraseră chiar, au înregistrări făcute în poligoanele noastre ultrasecrete ! (*Ca în paranteză.*) Despre unele nu aveam nici eu habar că există.

GENERALUL : Ceee ? ! Despre... poligoanele noastre secrete ? ! Ei, cum ? !

ALL : Cum anume au făcut-o, nu știu. Posedă însă imagini, nu numai exte-

rioare, explozii nucleare și altele, dar merg pînă la detalii, detalii din laboratoarele noastre militare.

GENERALUL : Și mai susții că nu-i interesează războiul, da ? ! Nu-ți dai seama că te contrazici, căpitane, sincer vorbind, chiar nu realizezi ? !

ALL : Nu, domnule general. Am spus că *nu* au cunoscut în istoria lor războiul, dar sînt *extrem de interesați de orice noutate*, vor să afle, să priceapă „de ce cheltuim atîta energie psihică pentru a o transforma în energie distructivă”, ca să folosească expresia lor.

GENERALUL : I-auzi ! (*Toarce parcă, ironic.*) Au „curiozitate științifică”, dumnealor !

ALL : Din lumea noastră, războiul i-a uimit cel mai mult. A trebuit să le fac, pur și simplu, un istoric asupra evoluției armamentului, de la arcul cu săgeți și epoca sclavagistă...

GENERALUL : Ia stai ! Stai puțin, căpitane ! Ce-i cu „epoca sclavagistă”, ce te-oi fi apucat să le spui ? !

ALL : Voiau să înțeleagă de ce, cum a apărut prima dată războiul, la ce a servit. Am început, de fapt, cu epoca primitivă, le-am explicat că, pornind de la lipsa de hrană, ca urmare a mijloacelor tehnice rudimentare...

GENERALUL (*taie enervat*) : Și-au început ?

ALL : Nimic, domnule general. Li se părea paradoxal ca „atunci cînd *nu* ai mijloace suficiente, să te-apuci să crezi altele care să distrugă și puținul care e”, dar mai ales să ucizi ființe inteligente, adică o sursă „inepuizabil creatoare”, tot după expresia lor.

GENERALUL : Sînt timpîți.

ALL : Am încercat să le motivez... că sclavii, lucrînd în locul altora, îi lăsaus pe ceilalți să gîndească, epoca însemnînd, în fond, un progres față de cea anterioară.

GENERALUL : Nici asta n-au înțeles !

ALL : Deloc ! Cîțiva mai ales — trebuie să vă spun că, după fiecare răspuns al meu, țineau un fel de sfat, înainte de a-mi pune altă întrebare ori de a-mi explica ce nu pricepeam — ei bine, cîțiva dintre ei m-au sîcîit cu tot felul de întrebări.

GENERALUL : Ahaha ! Cam ce fel de întrebări ?

ALL : De pildă, „cine putea ști că cei ce erau sclavi, deci condamnați la o muncă rudimentară, n-ar fi putut gîndi *mai bine* decît cei ce nu făceau decît să gîndească ?”

GENERALUL : Hopa ! Și afirmă totuși că *nu* au luat contact cu alții de pe planeta noastră înainte de-a te întîlni ?

ALL : După cît se arătau de interesați și nedumeriți, nu... nu-mi vine să cred

- că au luat. V-am raportat că se sfătuiau înainte de a vorbi...
- GENERALUL : Ei și ? Ce tot insiști cu asta ?
- ALL : Pare un fel de obicei, ori mai mult decât atât ; au un spirit colectivizat foarte dezvoltat. Pretind că civilizația lor a evoluat pe bază de cooperare, sinceritate și disciplină.
- GENERALUL : Sincer vorbind, ca și noi, nu ? Mă rog, disciplină a fost ceva mai puțină, e-adevărat, chiar pe nava asta ar mai fi de pus la punct una și alta, dar...
- ALL : Vreau să spun că sînt lipsiți — afirmă ei — de orice formă de individualism ; le sînt străine noțiunile de... agresivitate... dominație... subjugare.
- GENERALUL : Ei, acum e clar ! Te-au păcălit, căpitane, așa ceva e exclus. Și, în mod sigur, au luat legătura cu știu eu cine, iar pe dumneata, sincer vorbind, te-au contaminat.
- COLONELUL : Contaminat ?
- GENERALUL : Psihic, ideologic, colonele ! L-au molipsit, degeaba stă în camera aia, nu de microbi sau bacterii trebuie să ne ferim, ci ...de ceva foarte cunoscut.
- ALL : Recunosc, pare greu de imaginat versiunea lor, mai ales că afirmă...
- GENERALUL : Ce mai afirmă ? De ce te-ai oprit ?
- ALL : ...Cum să spun ? Afirmă... că n-au nici șefi.
- GENERALUL : Cum ai zis ? !
- ALL : Da. Și asta îi nedumerea, nu pri-cepeau...
- GENERALUL (*exploziv*) : Termină cu aberația asta ! Ți-am spus că te-au înșelat ! Colonele, sincer vorbind, situația mi se pare tot mai gravă ! Crea-turile acelea... informe...
- ALL : Nu cred să fi jucat un teatru atât de izbutit, domnule general ! Prea știau multe despre noi. Deși nu înțelegeau mai nimic, nici cum de există... bărbați și femei.
- GENERALUL : Cum ? Cum, cum ? !
- ALL : Da. Au un singur sex.
- GENERALUL (*dumirî*) : Păi vezi, dragă, că te-au mințit ! Ha ! Ha, ha ! Auzi ! Dar nu ți-ai pus și dumneata întrebarea, că aud că ești „un specialist“ ? ! Cum crezi, dom'ne, că se reproduc atunci ? ! Sau or fi eterni ? Ia spune, sînt și nemuritoare „mogîldețele dumitale cenușii“ ? ! Îm ? Crezi și asta ? I-auzi, maiorule ? Auzi numai ce povești ni se toarnă aici !
- MAIORUL : Dacă-mi permiteți... Cîm să spun...
- GENERALUL : Ei, ce ?
- MAIORUL (*scăzut, ca o scuză*) : Culmea, e că se poate, domnule general.
- GENERALUL : 'Ai ? ! Ce să se poată ?
- MAIORUL : Chiar pe planeta noastră, la ființe, ce-i drept, inferioare, există posibilitatea de-a se înmulți, în anumite situații...
- GENERALUL : Dragă, ai început și dumneata ? !
- MAIORUL : Se cheamă... Eh ! Nu-mi amintesc cum se cheamă fenomenul, dar...
- ROBI (*voce*) : Partenogeneză.
- GENERALUL : Ce-ai zis, colonele ?
- COLONELUL : N-am zis nimic, domnule general. A ! Trebuie să fie Robi !
- GENERALUL : Robi ? ! Cine-i ăsta ? Ai un intrus pe navă ?
- COLONELUL : A, nu. E robotul nostru. (*Merge și deschide altă nișă.*) Ia vino-ncoace, Robi !
- ROBI (*înfațisare perfect umană, gesturi mai sacadate decât ale Maiorului*) : La dispoziția dumneavoastră și vă rog să mă scuzați. Mi-am permis doar să precizez denumirea fenomenului specificat de domnul maior : partenogeneză. Sper că nu v-am supărat, vă rog să mă iertați, dacă intervenind...
- GENERALUL : Încuie-l la loc pe dobito-cul ăsta, vorbește prea mult.
- COLONELUL : Un defect de fabricație, domnule general. Excesiv de amabil, dar e o adevărată enciclopedie ambulăntă. Și știe să facă o cafea delicioasă.
- GENERALUL : A ! Atunci să-mi facă una, de probă.
- ROBI : Imediat, domnule general. (*Se pune pe treabă rapid, atingînd cîteva clapete ale unei mașini.*) Dacă nu vă deranjez, mi-aș permite doar să vă atrag atenția asupra deosebitului eveniment. Cele spuse de domnul căpitan confirmă ipotezele savanților noștri...
- GENERALUL : Dragă, ziceai că-mi face o cafea !
- COLONELUL : O face, a pus-o la fiert. Mai scurt, la obiect, Robi !
- ROBI : Vreau să spun... este magnific că întîmplarea a ajutat să-și poată da mina două civilizații raționale, aflate la milioane de ani-lumină. Nu trebuie nicicum ratat acest prilej, poate unic în existența noastră ! Vă rog să credeți, trebuie tratați cu toată politețea și prietenia acești oaspeți de seamă care au venit de peste...
- GENERALUL (*Colonelului*) : Ascultă ! Nu-l poți face să vorbească mai puțin ? Ce, mă-nvață pe mine cum să acționez ?
- ROBI : Cafeaua e gata, domnule general. (*Aduce cafeaua.*) Și... (*Scoate niște sunete melodioase, un fal de „Clim, clim, clim !“, încremenește cu tăvița în mînă.*)
- GENERALUL : Asta ce mai e, colonele ?
- COLONELUL : Așa face el „Clim, clim !“, cînd îi vine o idee, domnule general.

- ROBI : Iertați-mă, dacă vă supăr cu vorbele mele, dar e o idee extraordinară, prin care am putea cuceri prietenia acestor străini și...
- GENERALUL (*a luat cafeaua, a gustat-o*) : Îm ! E excelentă într-adevăr ! Dar fă-l să tacă, mă agasează cu prostiile lui !
- COLONELUL : Imediat, domnule general, (*Apasă un buton pe pieptul lui Robi.*)
- ROBI : Pe scurt, străinii trebuie distruși.
- GENERALUL : Ce-a zis ?
- COLONELUL : Că străinii trebuie distruși ! Normal ! I-am schimbat canalul, știți, lucrează în două faze.
- GENERALUL : Ce face ? ! Cum lucrează în două faze ? !
- COLONELUL : Defectul din proiectul inițial a fost depistat de specialiștii noștri militari, imediat ce l-am preluat pe Robi.
- GENERALUL : Ce defect ? A, că vorbește mult ?
- COLONELUL : Nu numai că plictisea cu excesul lui de politețe, domnule general, dar avea și idei... de-astea, cum le zice ?
- GENERALUL : Nu cumva subversive ?
- COLONELUL : Așa ceva, dar mai rău. Ce fel de idei aveai, Robi ? Cum naiba le zice ?
- ROBI : „Umaniste“ !
- COLONELUL : Asta era ! Umaniste, domnule general, auziți ! Capetele de ou care-l proiectaseră îl îmbibaseră cu concepții de-astea ostile, „umaniste“ ! Și-atunci, specialiștii noștri „l-au întors“ !
- GENERALUL : Ce i-au făcut ? Cum „l-au întors“ ? (*Se uită mai atent la Robi.*) Da' ce-i, mânușă ?
- COLONELUL : L-au perfecționat, l-au dublat adică. Pentru timpul cât face curățenie, mîncare, cafele, etc., îl foloseam în faza inițială. Dar, după cum vedeți, poate deveni mult mai util ; în faza a doua, e un războinic înăscut ! (*Din direcția lui Robi se aude un „Bum, bum, bum !“*) A, asta înseamnă că i-a venit o idee ! Dar una sănătoasă, de data aceasta.
- ROBI : Știu cum pot fi străinii distruși.
- GENERALUL : Hopa ! Asta mă interesează, sincer vorbind. Cum, Robi ? Ia spune, dragul meu, cum ?
- ROBI : Dinăuntru.
- COLONELUL : Aha ! Grozav ! Foarte bine, Robi !
- GENERALUL : Hm ! Da. Dar... sincer vorbind... cum dinăuntru ?
- ROBI : La următoarea vizită pe care le-o vom face, în locul căpitanului voi merge eu. În spate cu o încălțătură explozivă tip trei ! Mă sacrific, dar le vom face zob hardughia zburătoare !
- GENERALUL : Ei, asta da ! Iată ce-nseamnă, sincer vorbind, un ostaș adevărat, colonele ! Pun prinsoare că unui membru al navei dumitale nu i-ar fi trecut prin scăfirle o asemenea idee !
- COLONELUL : Păi, Robi și el... e și el membru al echipajului meu, nu ?
- ROBI : Porunciți să plec în misiune, domnule general ?
- GENERALUL : A, nu, Robi, nu încă ! Distrugerea, la urmă, trebuie să aflăm întii cît putem de mult, sincer vorbind, în termeni hm, hm, prietenești, despre acești străini și numai după aceea... Așa, ce spuneam, maiorule, deci ?
- MAIORUL : Spuneam că au un singur sex, domnule general, fenomenul... ăla, cum îi zice, e bine cunoscut de știință, biologia poate explica...
- GENERALUL (*izbucnește*) : Cum adică, un singur sex ? ! N-au deci femei ? Deloc, deloc ?
- (*Ann a început să-și scoată curelele și electrozii de investigație.*)
- COLONELUL (*luminat*) : Dar asta ar rămuri totul ! Sigur, tot, tot !
- GENERALUL : Ce-ar lămuri, colonele ? !
- COLONELUL : Lipsa de conflicte de orice fel ! Și „colectivismul“ acela al lor ! Știți că... hm, comorile astea de femei întotdeauna au fost cauza tuturor conflictelor și... (*Ann tușește discret.*) Mda !
- GENERALUL : Ce „Mda“, dragă ? Ce „Mda“ ! ?
- ANN : Îmi permiteți să vă aduc la cunoștință că investigatoarele anunță lipsa oricărui pericol microbial, bacte...
- GENERALUL : Lasă-mă, fată dragă, cu fleacurile astea ! Colonele, dumneata delirezi ? Începi să crezi absurditățile astea care i-au fost îndrugate căpitanului ? Fără femei, hai să zicem, treacă-meargă, dacă... mă rog, știința, biologia, chestii de-astea... Deși, dacă acceptăm că n-au femei, ar trebui să acceptăm atunci... Cum să n-aibă șefi, colonele, îți dai seama, sincer vorbind, ce susții că poate exista ? !
- COLONELUL : A, sigur, asta nu ! Asta se exclude ! Se exclude ca posibilitate logică, domnule general !
- ALL (*parcă îi vine să ridă*) : Cred că nu m-am făcut bine înțeles. N-am spus, în primul rînd, că n-ar avea femei, mai corect ar fi zis că... nu au bărbați.
- MAIORUL : A, da ! Da, e... e logic, domnule general. Nu sînt eterni, deci trebuie cumva să...
- GENERALUL : Ceee ? ! Ei, asta-i bună !... Ai luat deci contact... Căpitan, ai luat deci contact... cu o civilizație... de mieri ? !
- ALL : Cu o civilizație unisexuată, cum pare a fi întreaga lor lume vie, pe care-au cunoscut-o pînă să dea de noi.
- MAIORUL : Uimitor ! (*Doct.*) Această, științific, e plauzibil, domnule general.

- GENERALUL : Plauzibil ? ! Maiorul ! Ia strănută puțin ! Unu, doi, trei ! (*Maiorul strănută.*) Ei, nu te simți mai bine ? Că eu mă simt.
- MAIORUL : Ba da, domnule general.
- GENERALUL : Și mai susții aberațiile cu lumea aia... unisexuată, cu partege... partano... cum i-ai zis ? !
- MAIORUL : Adevărul e că-i... foarte ciudat, nu-i plauzibil și nu se justifică, în fond...
- GENERALUL : Aha, aha ! Așa da ! Ce nu se justifică ?
- MAIORUL : Vă dați seama, să fie atât de avansați, dar... Pare într-adevăr imposibil ca aceste fapte să existe ! Deoarece... teoriile noastre susțin că, prin combinarea a două sexe, se realizează un progres mai rapid ; transmițându-se prin informația genetică toate calitățile înaintașilor.
- ALL (*tot mai amuzat*) : Și defectele. Mai mult defectele se transmit, au constatat ei, ele adică. Așa presupun ei că se și explică „lumea noastră de coșmar”, războaiele și celelalte.
- GENERALUL : Uite ce e, căpitane, eu trebuie să-mi pregătesc raportul. Centru așteaptă să-i comunic. Cei de-acolo au încredere în mine și le voi da informații, sincer vorbind, *precise*, nu surogate de propagandă pacifistă.
- ALL : Domnule general, dar...
- GENERALUL : Lasă-mă, dragă, cu impresiile dumitale și alte chestii ! E vorba, așadar, de o civilizație *perfidă*, de muieri ! Care *se pretinde* neagresivă, dar e *foarte interesată* de cercetările noastre militare secrete ! Aha ! Și care dispun — teroristele astea interplanetare — de mijloace de atac și... alte chestii, pe care, la primul contact, o să raportez că nu le-ai putut detecta, pentru că au manifestat maximum de vigilență în acest sens. Da, da, chestia e gravă !
- MAIORUL : Mijloace de atac ce pot fi teribile, domnule general ! Având în vedere raportul stabilit exact dintre mijloacele de transport și cele distructive. Cunoașteți, desigur, teoria...
- GENERALUL (*neatent*) : Da, da !... Ar mai fi de adăugat, la raport, chestia cu rolul nefast al televiziunii. Aha ! De când spun eu că televiziunea asta n-ar trebui să transmită, sincer vorbind, decât imagini aprobate de Înalțul Comandament de Război !... A, să nu uit ! De propaganda „colectivistă” și „pacifistă” mai trebuie să raportez, la care căpitanul nostru nu a fost în stare să riposteze.
- ALL (*tresărire, vexat*) : Ba da ! Am încercat să le lămuresc foarte argumentat rolul conflictelor politice în progresul uman ! Am demonstrat chiar importanța spiritului competitiv, rostul războaielor, ce sînt „regeneratoare de energii”, eliminînd balastul care...
- GENERALUL : Și le-ai convins ? Sincer vorbind, le-ai convins ?
- ALL : Nu prea. Au părut să înțeleagă spiritul competitiv cel mult în sport.
- GENERALUL : Lîmpede ! Ai fost depășit, căpitane ! Eu plec să concep textul raportului, dumneata, colonele, pregătește-te, vei realiza următorul contact cu tipesele-alea !
- COLONELUL (*pierit*) : Eu, domnule...
- GENERALUL : Da, da, da, pentru că vor mai fi contacte cu această lume de muieri, mai agresive-și imprevizibile decît vă puteți imagina.
- COLONELUL : Tocmai de aceea, domnule general, mă gîndesc, mă gîndesc dacă n-ar fi mult mai bine...
- GENERALUL : Ce să fie mai bine, colonele ? Nu cumva vrei și dumneata să mă-nveți ce să fac ? (*Se ridică, se îndreaptă spre ușă.*) Ah, păcătoasele astea de femei, toată viața mi-au mîncat sufletul și... acum... poftim ce-mi trebuia înainte de pensionare !
- COLONELUL (*vine disperat după general*) : N-aș îndrăzni, domnule general, dar trebuie totuși să...
- GENERALUL : Dar ce ? Ce mă pisezi, domnule ? ! Am văzut gradul de disciplină al echipajului pe care-l conduci, m-am edificat și asupra nivelului de pregătire al acestui echipaj. Sper ca măcar dumneata să ai spiritul diplomatic necesar pentru a continua într-un mod fructuos dialogul cu comandoul ăla de muieri ! Și-am să verific asta cu prima ocazie ! (*Pași spre ușă, dă cu ochii de Robi.*) Ia ascultă, colonele ! Ce sex are acest brav militar ?
- COLONELUL : Robi ? ! Ce sex să aibă, domnule general ?
- GENERALUL : Vreau să spun, roboții din seria lui au două sexe ?
- COLONELUL (*se uită aiurit la Robi*) : Nu, domnule general, nu !
- GENERALUL : Și, sincer vorbind, nu-ți dai seama ce *imens avantaj* prezintă problema ? Nu-ți dai seama, ă ? Nu ? Tot eu să sesizez !
- COLONELUL : Problema sexului... Lui Robi ? !
- GENERALUL : În tratativele pe care le veți purta cu muierile alea, cu vago-boardele spațiale, *trebuie să te edifice* ! Ai priceput, colonele ?
- COLONELUL : Să mă edifice ? Cu... cu privire la ce ?
- GENERALUL : Ele știu să fabrice biologic, nu industrial, adică mult mai ieftin, exemplare unisexuate ca minunatul nostru Robi ! Acest secret trebuie să li-l furăm ! Neapărat !
- COLONELUL : Să fabrice, dar cu ce concepții, domnule general ! Cu ce

concepții?! Ați auzit și dumneavoastră, fără șefi, fără războaie.

GENERALUL : Fleacuri ! De ce-avem noi specialiști ! Vor rezolva problema cât ai zice pește ! O să-i „întoarcem“, colonelule, cum l-au întors pe Robi. Și vom avea generații întregi de ființe biologice unisexuate ! De militari perfecți, care să nu urmărească decât scopul ! Victoria ! Distrugerea ! Ne trebuie neapărat și urgent un exemplar viu din cele aflate pe navele străine, unul viu, neutralizat, adus aici ! Vei răpi unul !

COLONELUL : Eu ? Să... răpesc și... să aduc aici... ? !

GENERALUL : E un ordin. Și dacă e un ordin, ai să-l execuți. Clar ?

COLONELUL : Dar cum să pot face... așa ceva, domnule general ? ! Ați auzit nenorocitele-alea de ce mijloace dispun !

GENERALUL : Și nu-ți vine în minte nici o idee, 'ai ? Nici vouă ? (*S-a întors spre Maior, All, Ann.*)

ALL (*Ann l-a scăpat de electrozii investigațoarelor*) : Ar fi o greșeală să încercăm măcar așa ceva. Nu numai că n-am izbuti, dar...

GENERALUL : Nu zău ? ! Ia te uită, altul care mă învață ce să fac ! Un militar nu trebuie să aibă alte idei decât cele prin care să execute întocmai ordinele superiorilor ! Acum să vă văd ! Idei !

COLONELUL : Poate... poate dacă am constitui o echipă de șoc ! Dotată cu armament special și formată din căpitan, locotenent, Robi...

ROBI (*se aude întâi un „Bum, bum, bum“, apoi un sunet de trompetă*) : Mi-a venit o idee genială, domnule general ! Adică simplă.

GENERALUL : Ei ! Asta așteptam ! Ia învață-i, Robi, pe acești neisprăviți ce înseamnă, sincer vorbind, un adevărat militar ! S-aud !

ROBI : Vom fi politicoși, domnule general.

GENERALUL : Ce-ai înnebunit ? ! Asta-i idee ?

ROBI : Aparent politicoși, domnule general. Căpitanul a fost o dată pe nava lor. Îi invităm să vină și unul dintre ei, dintre ele, pe nava noastră.

GENERALUL : Hm ! Da, dar dacă se prind și refuză ?

ROBI : Le spunem că așa e obiceiul la noi. Mă treceți cinci minute pe faza unu și le conving eu cu o mie de amabilități să vină o creatură de-aia aici.

GENERALUL : Și dacă totuși... bănuiesc ceva ?

ROBI : Cu atât mai bine, domnule general.

GENERALUL : Ei cum, cum așa „cu atât mai bine“ ?

ROBI : Ca să capete încredere, propunem atunci o vizită *reciprocă*. Vine una de-a lor aici, eu merg, în același timp, acolo. Puneți mina astfel pe-un exemplar unisexuat viu, iar eu le distrug pe celelalte, când vor fi adunate la sfatul lor colectivist.

GENERALUL : Ha, ha ! Bravo, Robi, te decorez post-mortem, dacă reușești asta, cu cea mai înaltă decorație ! Ba chiar cu două decorații !

ROBI : Nu e necesar, domnule general. Un militar adevărat nu luptă pentru decorații, ci... pentru a lupta ! Pentru a învinge ! Pentru a zdrobi dușmanul nemernic ! Pentru a distruge tot, tot, tot ce i se ordonă să distrugă !

GENERALUL (*induișat*) : Incepe să-mi pară rău că te pierd, Robi.

ROBI : N-aveți motive, domnule general. Am unsprezece „frați“, într-un an puțeți avea unsprezece mii !

GENERALUL : Sau toată populația planetei, dacă izbutești, Robi ! Dar pînă atunci, insist să mergă întii „Iep“... colonelul, adică, vreau să văd și eu, în comparație cu dumneața și cu căpitanul, ce poate el, ce informații poate culege de la muierile alea zburătoare ! Sint eu așa, curios.

COLONELUL : Dar tocmai pentru că sint femei, domnule general, eu...

GENERALUL : Ei, ce, ce ? Se zice că te cam pricepi la femei, colonelule ! Așa mi-a spus mie cineva ! Ei, acum să te văd ! Nu cumva ți-e frică ?

COLONELUL : A, nu, nu ! Dar... Mă gîndesc totuși dacă n-ar fi mai bine...

GENERALUL (*net*) : Mai bine e întotdeauna cum spun eu ! (*Dispare pe ușa laterală.*)

COLONELUL (*venise după General, a rămas distrus, îngrozit, lîngă ușa care i-a fost trîntită în nas, se întoarce, dă cu ochii de Maiorul care suride ironic*) : Zimbești, ă ? ! De ce zimbești ? ! Ia rizi ! Rizi, poate-mi vine și mie o idee ! Îți poruncesc să rizi ! (*Maiorul ride minzește.*)

ROBI : Îmi permiteți să vă gîdil puțin, domnule maior ? Nu vă supărați, vreau doar să...

COLONELUL (*se întoarce spre Robi, ca ars*) : Cee ? ! Cine ți-a permis să revii la faza unu ?

ROBI : Iertați-mă, dar... nu am revenit eu, domnule colonel. Corespondez însă într-o formă cvasitelepatică cu un robot de pe nava unu. Și acel robot...

COLONELUL : Ce faci ? Corespondezi ? !

ROBI : Fără voia mea, scuzați-mă, iar robotul acela spune că nu-mi poate comunica nimic și nu poate recepționa nimic de la mine decât cînd sint în faza unu... Că nu trebuie să facem grava greșeală de a năzui măcar la o lume unisexuată, care, după el, este

foarte tristă, banală, ștearsă, mono-tonă...

COLONELUL (*apasă brutal un buton de pe pieptul lui Robi*): Așa! (Alt buton.) Și blocare pe doi! Orice încercare de revenire la faza unu mi-o raportezi!

ROBI (*alt ton*): Am înțeles. Să-l „gîdil“ puțin pe maior? (*Merge marțial în spatele lui.*) Il pot face să și joace, dacă porunciți. Să și chiui!

COLONELUL (*suav*): Să vedem dacă e

necesar. Nu rizi, maiorule? Nu-mi execuți ordinul?

(*Maiorul începe să ridă încet, privește în spate, unde Robi stă gata să intre în acțiune. Maiorul ride mai tare, tot mai tare, Colonelul începe să ridă și el. Locotenentul și Căpitanul privesc consternați scena, se privesc unul pe altul. Colonelul și Maiorul rid acum tot mai tare; în timp ce lumina scade încet, risul se estopează, întuneric.*)

ACTUL al II-lea

Scena e aproape cufundată în întuneric. Camera-ecluză și cea de investigații sint acum acoperite de cortină. Se aude deschizindu-se și închizindu-se o ușă grea, pași estompați. Numai în fața tabloului de comandă se zărește silueta firavă a locotenentului care manevrează niște clapete. Fundal sonor care sugerează funcționarea unui computer.

GENERALUL (*frecîndu-și mîinile satisfăcut*): Așa, așa, cu raportul am terminat... Ce faci aici, domnișoară?

ANN (*apasă un buton, lumina crește în intensitate*): Încerc să mă dumișc... (*lucrează la claviatura de bord*) cum poate fi sistemul lor de absorbție prin peretele exterior al unei nave spațiale! E de neînțeles; trebuie să fie un principiu cu totul nou de...

GENERALUL (*bine dispus*): Ia te uită ce, poate, preocupă un căpșor atît de drăgălaș! Dar unde-s ceilalți?

ANN: Căpitanul a plecat iar pe „Nava unu“.

GENERALUL: Pe „Nava unu“?! Nava străină?! El? Unde-i colonelul?

ANN (*sec, preocupată*): În cabina din dreapta. Indisponibil.

GENERALUL: Cum indisponibil?!?

ANN (*suris*): Suferă groaznic. (*Lucrează mai departe la claviatură.*)

GENERALUL: Suferă? De ce? Exact, exact să-mi spui, sincer vorbind, exact!

ANN: Exact și sincer vorbind, domnule general, o diaree care s-a declanșat subit. Bănuieste că a mîncat ceva alțerat. (*Abia acum aruncă o privire scurtă spre General.*)

GENERALUL: Canalia! Iepuroiul!

ANN (*pufnește în ris, conșcis*): „Iepurașul“, domnule general. Știați că i se spune așa? (*Lucrează mai departe.*)

GENERALUL: Eu știu tot, tot! Înțelegi, păpușă scumpă? Tot.

ANN: Nu mă îndoiesc. (*Ton ambiguu.*) Am avut prilejul să constat că sinteți... extrem de competent.

GENERALUL: Asta-i adevărat. Mie să-mi spui însă altceva. Căpitanul a plecat din ordinul, cu aprobarea cui?

ANN (*cu permanentul ei suris, detașare*): Colonelul s-a văzut obligat — ne-a precizat asta — să-l trimită. „Păcătoasele de femei“ de pe „Nava unu“ au solicitat o nouă întrevedere urgentă.

GENERALUL: Bine, dar eu dispusesem să nu mai plece el! Da sau nu?!

ANN: Erați ocupat cu transmiterea importantului raport cifrat către Centru, în cabina de emisie, unde ați ordonat să nu vă deranjăm. Colonelul a apreciat că n-ar fi fost bine să încălcăm ordinul Centrului, răspunzînd cu un refuz mesagerelor acelei lumi.

GENERALUL: Și maiorul? Sincer vorbind, maiorul meu unde e?

ANN: Sincer vorbind, imediat ce a survenit indisponibilitatea colonelului, pilotul dumneavoastră și-a amintit că unul din aparatele de control ale navei cu care ați venit dădea semne de nervozitate.

GENERALUL: Ce vorbești! Și-a plecat!

ANN: E pe nava dumneavoastră; mi-a comunicat chiar adineauri că are de reparat ceva extrem de important, pentru ca drumul de întoarcere să decurgă normal.

GENERALUL: Ihi, ihi! Și dumneata? Sincer vorbind, nu ți-ai găsit să pleci nicăieri?

ANN: Sincer vorbind, m-am oferit să merg pe „Nava unu“.

GENERALUL: Ei, asta ne mai lipsea! Un conflict interplanetar. (*Se agită*)

- prin cameră.) Dar Robi ? El pe unde s-a ascuns ?
- ROBI (*apare din nișa lui*) : Sint aici, domnule general. Eu nu mă ascund de inamic niciodată.
- GENERALUL : Oh, măcar tu, Robi ! În sfârșit, iată militarul ideal, iată viitorul armatei noastre ! Ai auzit ce-au făcut colonelul, maiorul și căpitanul ?
- ROBI : Am auzit, domnule general.
- GENERALUL : Și ce părere ai, Robi ? Ia spune !
- ROBI : Că trebuie împușcați pentru trădare.
- GENERALUL : Ei, ai dreptate, numai că, uite, acum, sincer vorbind, aș avea nevoie de ei.
- ROBI (*deodată alt ton*) : Deși, dacă-mi permiteți, domnule general, nu vă supărați, dar teama este și ea un sentiment uman. Necunoscutul a fost, după cum dumneavoastră bine știți, sursa principală de spaimă de-a lungul mileniilor. Iar acum, acest contact neprevăzut cu o lume care ni se pare stranie pentru că încă n-o înțelegem, o credem cu totul altfel, deși, poate...
- GENERALUL (*strigă*) : Robi, te-ai tim-pit ? !
- ANN (*ride*) : A, nu, a revenit doar la faza unu. Spune că e în contact permanent cu un robot de pe-o navă străină.
- GENERALUL : În contact permanent c-un robot de pe nava... *pacifistelor alea* ? !
- ROBI : Dacă nu vă supărați, mai precis spus, în contact semipermanent, domnule general. El îmi cere însă mercu să revin la faza unu ; pentru a ne putea înțelege ; ca acum. Când sint trecut pe faza doi, războinică, zice că este incapabil să comunice cu mine.
- GENERALUL : Atunci treci pe faza doi numaidecât !
- ROBI (*alt ton*) : Am executat, domnule general ! Acel robot străin trebuie neapărat și în prima urgență distrus ! Spionează prin mine ! Îmi insuflă idei ostile !
- GENERALUL : Așa, Robi, așa ! Spune-mi ce-i totuși de făcut cu acest colonel ?
- ROBI : Nu mi-aș permite să judec un superior, domnule general, dar...
- GENERALUL : Ba judecă-l, dragă, judecă-l ! Vreau să aud cum gîndești. De ce crezi, sincer vorbind, că ar merita împușcat ?
- ROBI : Din trei motive, domnule general. Unu : nu a executat ordinul dumneavoastră.
- GENERALUL : Exact, dragă, exact ! Dar... care sint și celelalte două motive, că, sincer vorbind... ia spune care sint ?
- ROBI : Doi ! L-a apucat diareea, deci trebuie împușcat.
- GENERALUL : Ei, da... sigur... Adică... adică de ce să fie totuși împușcat, Robi, dacă... ? Na, se întimplă !
- ROBI : Nu cu un militar ! Nu cu un colonel în misiune ! Pe un militar, care mai e și comandant al unei nave spațiale, nu trebuie să-l apuce diareea ! Asta vadește frică, domnule general ; iar frica înseamnă un trădător potențial. Un trădător potențial trebuie împușcat înainte de a trăda !
- GENERALUL : Excelent raționament, Robi ! Bravo ! (*Lui Ann.*) Uite, dragă, ce înseamnă să gîndești sănătos !
- ROBI (*iarăși alt ton*) : Deși, dacă stăm să ne gîndim... Nu vă supărați, domnule general, dar agresiunile războinice au fost făcute mai toate cu oameni mînați de la spate, care... în majoritateureau de frică, săracii, dar...
- GENERALUL : Cee ? ! Iar ? !
- ROBI : Iertați-mă dacă greșesc, dar e vorba de așa-numitul instinct de conservare, specific întregii lumi vii, care poate fi dominat foarte greu. Cînd dai un asalt și vezi murind lîngă tine unul, altul, și altul, și altul...
- GENERALUL : Robi ! Cum ți-ai permis să revii la faza unu, fără ordinul meu ? !
- ROBI : E mai presus de voința mea ! Scuză-mă, dar... mi se impune din afară... Robotul acela care nutrește numai sentimente frumoase, vă rog să mă credeți...
- GENERALUL : Sentimente frumoase, 'ai ? ! Ha !
- ROBI : El a studiat o mulțime de emisiuni ale noastre. Și una din concluziile la care a ajuns e că oamenii, toți, se tem de moarte.
- GENERALUL : Nu zău ? ! (*Subțire.*) Și generalii ? Așa spune robotul ăla ?
- ROBI : Iertați-mă, e nepolitic să răspund.
- GENERALUL : Răspunde, îți poruncesc !
- ROBI : Regret nespun, dar... el crede că generalii se tem chiar mai mult decît ceilalți. Că fac... tot ce fac doar de frică să nu-i trimită altcineva pe ei în prima linie ! Ori de frică... vor să nu piardă situația la care au ajuns. Războaiele le justifică existența, victoriile le aduc decorații, dar mai ales dreptul de-a sta în buncăre subterane, de unde să comande doar...
- GENERALUL : Destul !! Treci pe faza doi !
- ROBI (*alt ton*) : Executat, domnule general ! Permiteți-mi să plec neîntîrziat pe nava străină și să distrug robotul acela !
- GENERALUL : Nu încă ! Dar, sincer vorbind, îți interzic să mai intri în legătură cu nava străină, ori să revii pe faza unu ! E clar ?
- ROBI : Perfect clar, domnule general.

- GENERALUL : Știi ce se întâmplă dacă îmi încalci ordinul, Robi ?
- ROBI : Vor fi distrus... și topit.
- GENERALUL : Întocmai.
- ROBI : Ei trebuie distruși și topiți, nu eu ! (*Pași, gesturi agresive.*) Străinii aceia ! Și roboții lor ! Care sînt foarte puternici. Mai inteligenți, deci mai puternici decît roboții noștri ; așadar, *trebuie distruși ! Neîntîrziat ! Toți, toți !*
- GENERALUL : „Mai inteligenți, deci trebuie distruși“ ! Știi că ai dreptate, dragă ? ! Îți dau voie să pleci chiar acum în misiune. Să le distrugi toți roboții, ăsta e ordinul meu. Poți ?
- ANN : Nu ! Cum puteți măcar... ? !
- GENERALUL (*lui Ann*) : Taci ! Poți, Robi ?
- ROBI (*se aude un „Bum, bum, bum !“*) : Dacă e ordin, trebuie să pot, domnule general. Știi și cum. (*Se aude un „Clim, clim, clim !“*) Dar măntreb (*alt ton*) măntreb de ce vreți să-i distrugeți, domnule general ! Că doar... iertați-mă, dar dumneavoastră nu vă temeți de ei, nu ? Dumneavoastră, desigur, ca general, nu vă temeți de nimic, nu-i așa ?
- GENERALUL : Robi ! !
- ROBI : Mii de scuze, domnule general, dar fără voia mea...
- GENERALUL : Robi ! ! Faza doi imediat !
- ROBI (*alt ton*) : Executat. Dar am încălcat ordinul ; și... trebuie să fiu topit.
- GENERALUL : Te iert, dar e pentru ultima oară ! Stăpînește-te, ce dracu', doar ești militar !... Cum vrei să-i distrugi pe roboții lor, spune-mi și mie ? ! Că, sincer vorbind, mă interesează.
- ROBI (*se plimbă prin cameră*) : Am să merg acolo și-am să-i distrug ! (*Gesturi de lovitură date unui inamic invizibil.*) Am să-i zdrobesc, strivesc, topesc !
- GENERALUL : Bine, dar cum ? Care-i ideea care-ți venise ?
- ROBI (*încremenește*) : Care idee ?... Am... mi-a... mi-a pierit din memorie. Dar am să-i distrug (*pași, gesturi teribile, tot mai aproape de General*), am să-i zdrobesc, am să-i topesc. (*Scoate un pistol sofisticat din tocul de la centură.*)
- GENERALUL (*se ferește din calea lui*) : Robi, sincer... sincer vorbind, pune pistolul la loc !
- ROBI (*încremenește iarăși, se întoarce, privește la General, la pistol*) : Pun pistolul la loc. (*Îl pune în toc.*) Dar dumneavoastră nu vă e frică... nu-i așa... domnule general ?
- GENERALUL : Mie ? Cum o să-mi fie, dragă, sincer vorbind, mie, frică ?
- ROBI : Ticălosul ăla de robot spunea... (*Se aude „Clim, clim, clim !“*) că vă e. (*Alt ton.*) Că, fiți, vă rog, indulgent cu mine, nu știu, nu mai înțeleg ce se petrece ! Eu am fost, ca și el, conceput pentru a ajuta oamenilor, nu pentru a-i distruge. Nu pentru a ucide și zdrobi !
- GENERALUL : Robi ! Faza doi !
- ROBI (*ton, pași marșiali*) : Dar am să-i distrug ! (*Gesturi agresive.*) Am să-iucid ! Pe toți străinii, pe toți trădătorii, pe colonel și maior întii, trădătorii trebuie primii uciși, nu-i așa, domnule general ? Cei cărora le e frică... sînt trădători, iar trădătorii... (*Vine tot mai aproape de General, care se retrage înapămintat.*)
- GENERALUL : Robi ! Oprește-te ! Faza doi, ba nu, faza unu, treci pe...
- ROBI : Am să-iucid ! Am să... (*„Clim, clim, clim !“*) Iertați-mă, dar de ce m-au „întors“ pe mine, domnule general, de ce ? Robotul acela spune... Îndurare, domnule general ! (*Cade în genuchi.*) Robotul acela... el spune...
- GENERALUL : Nu-l asculta ! Faza doi, permanent !
- ROBI (*alt ton*) : Executat ! Faza doi, deci ! (*Se ridică.*) Trebuie să-i lichidez pe trădători ! Pe cei cărora le e frică ! (*Pași, gesturi spre General care fuge, Robi vine cu pași rari, sacadați după el.*) Cei cărora le e frică...
- GENERALUL : Nu, Robi, nu eu ! Jur că nu mi-e frică ! Locotenent, ajutor, oprește-l !
- ROBI : Cei cărora le e frică...
- ANN : Robi ! (*I se așază în cale, dar Robi o ocolește, merge mai departe după General.*)
- ROBI : Nici un război nu se câștigă, dacă ai în propria tabără trădători. (*Gesturi, scoate iarăși pistolul.*) Trădătorii trebuie lichidați ! Fără șovăire !
- GENERALUL : Nu, Robi ! Nu, te rog ! (*Strigă.*) Colonele ! Ajutor !
- ROBI : Trădătorul strigă după trădător ! ? (*Îndreaptă pistolul spre General.*)
- GENERALUL : Robi, am o nevastă și copii ! (*Cade în genuchi.*)
- ROBI : Nevastă ? Ce nevastă ?
- GENERALUL : Ce nevastă ?... Ei, una care... îi place și ei viața, dar mă iubeste, Robi, ar muri fără mine... să-raca !
- ROBI : Minți ! Și tremuri !
- ANN : Faza unu, imediat, Robi !
- ROBI (*încremenește, lasă arma în jos*) : Iertați-mă, dar... El, robotul de pe nava străină, spune și el că experimentul a fost concludent... că e suficient, că ne-am lămurit acum cine sînteți, dar... (*„Bum, bum, bum !“*) Dar ordinul este să nu mai iau legătura cu acel robot. Să rămîn permanent pe faza doi !

- GENERALUL : Nu, Robi ! Eu îți ordon să treci, sincer vorbind, să rămii pe faza unu ! Numai pe unu !
- ROBI : Un ordin dat în genunchi ! ? Un ordin dat de un trădător ! ? (*Ridică din nou arma, țintindu-l pe General.*)
- ANN (*i se așază în față*) : Eu sînt trădătoare, Robi ? !
- ROBI : ...Nu.
- ANN : Eu, atunci, îți ordon să pui arma la loc ! Te-ai dereglat temporar. Treci în nișa ta și rămii acolo pînă va fi nevoie de tine ! (*Robi o privește, pune cu regret parcă arma în toc, merge la nișa lui cu pași sacadați, dispăre.*) E-n regulă, puteți să vă ridicați, domnule general ! (*Merge la masa de comandă.*)
- GENERALUL : Oh !... Ce pacoste cu nenorocirii ăștia ! (*Se ridică.*) Am să te împușc ! Pe dumneata și pe colonel ! Cum puteți ține pe navă un cretin de tinichea ca ăsta ? !
- ANN : Am să-l verific. Pare o dereglare pe fondul unui complex. I s-a creat o dublă personalitate, iar influența aceluia robot străin ...și ordinele dumneavoastră contradictorii...
- GENERALUL (*speriat încă*) : N-o să apară iar ? !
- ANN : Dacă nu-l chemați, nu-i dați vreun ordin (*suris*), Robi e un militar ideal, cum bine ați remarcat.
- GENERALUL : Ideal, pe dracu' ! Să vezi ce-am să-i fac eu colonelului ! Și dobitocilor ăloră de specialiști care zic că l-au întors ! Spune-mi, cum se poate lua legătura cu colonelul ! ?
- ANN (*a revenit la masa ei*) : Cu colonelul ? Nici cum. A tăiat legătura.
- GENERALUL (*parcă ușor speriat*) : Și sintem deci... sintem singuri aici ?
- ANN : Ca primii oameni în rai.
- GENERALUL : Îți bați joc de mine ?... Dumneata oi fi arătînd, sincer ...ăăă, a... cum o chema pe-aia, prima femeie, eu însă, cu burta asta...
- ANN : Arătați minunat, domnule general.
- GENERALUL : Daa ? ! Nu arăt, de fapt, ce-i drept, nici nu arăt chiar atît de rău. (*Mai aproape de ea.*) Nu știu dacă îți imaginezi, așa cum mă vezi, draga mea, cîte cuceriri am făcut !
- ANN : Îmi închipui, domnule general.
- GENERALUL : Pentru că întodeauna am știut să urmăresc scopul. Scopul, nu alte chestii. Probabil, de-aia am ajuns general. (*Alt ton, deodată bănuitor.*) Așa că... ce urmărești, im ? Ce scop urmărești, micuța mea ?
- ANN : Momentan, să prind cît mai clară imaginea „Navei unu“, pentru clipa cînd căpitanul va fi expulzat din ea.
- GENERALUL : Expulzat ? !
- ANN : Nu diplomatic. Pe mine mă interesează aspectul tehnic. Prost e că s-a intrerupt iarăși legătura radio și nu înțeleg...
- GENERALUL : Ce nu înțelegi, pisicuța mea ?
- ANN : Înainte de a ieși dumneavoastră din cabina de cifraj-emisie, cinci minibărci zburătoare au țșnit din „Nava unu“ și au fost absorbite de cele cinci nave surori. Am totul înregistrat pe peliculă.
- GENERALUL (*neliniștit, iritat*) : Lasă-mă cu pelicula, fată dragă ! Scopul ! Ce crezi că înseamnă asta ? Nu cumva drăcoaicele-alea se pregătesc să plece ? !
- ANN : Mă tem că... Nu, nu-i deloc imposibil. În cazul acesta... (*zîmbet*) căpitanul ar fi scutit de prafțorița care-l așteaptă la întoarcere. Din partea șefilor și, bănuiesc... a scumpei sale neveste !
- GENERALUL : Îți dai seama ce spui ? Cum să-l ia, dragă, cu ele, ce-au înnebunit ?
- ANN : „Păcătoasele astea de femei“ sînt niște „creaturi iraționale, imprevizibile“, după cum știi ! Căpitanul va avea oricum prilejul să vadă... cum arată o lume fără șefi.
- GENERALUL : Și dumneata ? ! Sincer vorbind, ești contaminată !
- ANN (*gînditoare*) : Credeți ?... Atît de ușor ? De simplu, de repede ?
- GENERALUL : Uită ce-ai auzit ! Povestea cu „lumea fără șefi“ ! N-am comunicat-o nici șefilor, adică Centrului, deci nu există, n-a existat ! Am să-ți iau, la toți am să vă iau cîte o declarație, rapoarte scrise. N-ați auzit, n-ați aflat, n-ați visat măcar că ar putea să existe așa ceva !
- ANN (*plat, notă vagă de dispreț, ori de autodispreț*) : Nici n-am auzit. Nu-i prima oară cînd uit ceva.
- GENERALUL : Foarte bine.
- ANN : Mă și-ntreb unde-am ajunge, dacă n-am uita întodeauna ce n-ar trebui uitat !
- GENERALUL (*o clipă neatent*) : Și eu m-aș întreba, dacă... Cee ? ! Ai zis „dacă n-am uita ce n-ar trebui uitat“ ?
- ANN : Voi am să spun, desigur ce nici n-ar mai trebui uitat, din moment ce n-a existat niciodată, domnule general !
- GENERALUL : Aha, aha ! (*O privește acum mai atent.*) Sincer vorbind, ce fel de civilizație crezi că au ?
- ANN : Mizerabilă, bineînțeles. Cenușie, plată, plictisitoare ! Nu tu un război, nu tu o ceartă de familie. Sincer vorbind, sînteți căsătorit, dom...
- GENERALUL : Hm, da ! Dar ce tot zici, ce tot zici mereu „sincer vorbind“ ? Ai un tic verbal, nu-ți dai seama ? ! Eu mă întreb doar... cum or fi putînd să supraviețuiască... atît de stupid ! Fără ca totul să fie subordonat unei singure voințe !

ANN : N-am auzit.

GENERALUL (*nemulțumit*) : Nu ești proastă ! Dar democrația, se știe, de cind lumea, că nu poate exista ! Și-atunci... Hm ! Îți poți totuși măcar imagina o asemenea lume ?

ANN : O singură voință există. Ea se ivește însă la ei, se adună... ca apele într-un fluviu. Ați auzit, se consultă permanent înainte de-a lua orice hotărâre. De-asta mă și tem acum că pleacă.

GENERALUL : Pleacă ? !

ANN : Din moment ce a mers fiecare pe nava ei... A, priviți !... Căpitanul a fost expulzat din navă ! Cum naiba or fi făcând asta ?

GENERALUL : Se-ntoarce deci ? Căpitanul nostru ?

ANN : Se întoarce. (*Iese pentru prima dată din tonul ei plat, vag ironic.*) Se întoarce ! (*Se ridică de la masă.*)

GENERALUL : Ia stai puțin ! Unde vrei să te duci ?

ANN : Să-i pregătesc intrarea în prima cameră-ecluză.

GENERALUL : Eu, sincer vorbind, nu văd nici urmă de căpitan !

ANN : E în cabina aceluia mobil, nu-l putem vedea.

GENERALUL : Dacă nu-l putem vedea, de unde știi că-i el, căpitanul ? !

ANN (*simplu, convins*) : El e.

GENERALUL : Cum ? ! După ce cunoști ? !

ANN : Simt eu. (*Se îndreaptă spre o ușă.*)

GENERALUL : Asigură-te ! Nu deschizi trapa exterioară, pină nu... (*Bufnătura ușii prin care femeia a ieșit.*) Poftim ! „Simte ea“ ! De-asta nu pot suferi femeii în misiuni spațiale. Și dacă se-nșală ? Dacă în locul căpitanului... (*Panică tot mai evidentă.*) Dacă în locul lui... ne trezim aici... cu cine știe ce arătări hidoase și înarmate cu... (*Bate cu pumnii în tablă blindată a unei uși.*) Colonele !... Colonele !... Colonele, ieși odată de-acolo... Colonele ! (*Bătăi tot mai precipitate, inutile. Generalul se repede la claviatura tabloului de bord, apasă mai multe clape, cu nervozitate. Se distinge mai întâi zgomote de fond, emisii radio fragmentare, de neînțeles, apoi un țiuit continuu.*) Alo ! Maiorule, maiorule, mă auzi ?

MAIORUL (*se va auzi vocea lui ușor voalată de microfon*) : Foarte prost vă aud, domnule general.

GENERALUL : Ah, bine că te-am prins, în sfârșit ! Maiorule, de ce-ai plecat, vino înapoi numaidecît !

MAIORUL : ...Nu vă aud, domnule general.

GENERALUL : Maiorule, colonelul, „Iepurașul“ ăsta nenorocit, a dezertat !

MAIORUL : Acum chiar că nu vă mai aud.

GENERALUL : Cum nu m-auzi, mă, cum nu mă auzi dacă eu te aud ! Te aud foarte bine ! Nu cumva ți-e frică ?

MAIORUL : Nu mi-e frică, domnule general ! De cine să-mi fie mie frică ?

GENERALUL : Asta nu știu, mă mir și eu ! Chiar, de cine și de ce să îți fie frică ! Numai „Iepurașului“ ăla năpirlit îi este că, uite, a dezertat !

MAIORUL : A dezertat ?... (*Nelămurit.*) Unde ?

GENERALUL : S-a ascuns în... unicul grup sanitar al navei și refuză să-mi execute ordinul de-a deschide. I-am luat comanda, pe care ți-o încredințez dumitale.

MAIORUL : Vă mulțumesc pentru promovare, domnule general.

GENERALUL : Așa că vino neîntârziat aici, s-o preiei.

MAIORUL : Iarăși nu vă aud.

GENERALUL (*strigă*) : Vino numaidecît aici, maiorule ! Numaidecît ! Vino odată !

MAIORUL : Nu vă mai aud deloc, domnule general. Cred că, pentru a economisi energia aparatului de emisie-recepție, unicul pe care-l avem la bordul acestei nave, ar fi mai bine să închid.

GENERALUL : Nu închide, auzi ! Nu întrerupe legătura ! (*Tot mai cald.*) Maiorule, dragul meu, știu că mă auzi ! Totul e în ordine aici, nu mai e nici un pericol acum !

MAIORUL : Asta nu se știe niciodată, domnule general. Cum să-mi dau seama eu ce se petrece pe nava dumneavoastră ? De unde să știu cu cine vorbesc ?

GENERALUL : Cum cu cine vorbești, nenorocitul ? ! Cu mine vorbești, nu mă auzi ? !

MAIORUL : Aud o voce care poate fi a dumneavoastră. Dar, logic, e posibil să nu fiți dumneavoastră, domnule general. Dacă făpturile acelea unisexuate au ocupat nava și vă obligă să mă chemați acolo, pentru a mă neutraliza ? Ori dacă au luat, una din ele a luat vocea dumneavoastră ?

GENERALUL : Îmi placi, maiorule ! Bravo, ai dreptate, numai că eu... sînt eu !

MAIORUL : Ia rideți puțin, să mă convingeți, domnule general !

GENERALUL (*inlemnește*) : Îți bați joc de mine, păcătosule ? !

MAIORUL : Eu, domnule general ? ! Dar ce, dumneavoastră vă băteai joc de mine, cînd mă puneai să rid ? E o simplă verificare, domnule general. Dacă sînteți într-adevăr generalul meu !

GENERALUL : A, da ? ! Bine, dragă, păi, uite, rid ! (*Ride fals.*)

MAIORUL : Mai convingător, domnule general ! Mai convingător ! (*Generalul*

ride.) Neconcludent, cred că mai bine ar fi să strănutuți! (*Generalul încearcă să strănute, total neconvingător.*) A, nu, nu sînteți generalul meu. Generalul meu e un specialist, iar un specialist trebuie să se priceapă la toate!

GENERALUL: Nemernicule! Mori de frică, asta e! Nu vii aici, pentru că mori de frică! Și nu înțeleg de ce! Căpitanul tocmai s-a întors din misiunea a doua pe nava străină. Sînt amîndoi, el și fata, în camera-ecluză, trebuie să apară dintr-un moment în altul! Dumneata e necesar să fii aici, pentru a lua, în calitate de comandant, decizia asupra...

MAIORUL: Nu vă mai aud, domnule general, dar, dacă sînteți generalul meu, vă mulțumesc încă o dată pentru promovare. Întrerup legătura.

GENERALUL: Nu întrerupe, ticălosule!... Ah, simt că inebunesc! Maiorul, te trimit la Înalta Curte de Război, nemernicule, pentru dezertare și refuz de îndeplinire a ordinului! Știu că mă auzi, idiotule! Și nu înțeleg de ce îți-e frică?!... Răspunde odată! (*Tăcere.*)... Îl împușc! Pe-asta îl împușc cu mina mea. Toți ar trebui împușcați, și colonelul și nebunii ăia doi care ...stau și stau în camera-ecluză... Dacă ei or fi? Ori a defectat intenționat sistemul (*clapete apăsate*) ori nu mă pricep eu, dar nu pot să știu dacă în camera-ecluză... sint ei... sau cine știe ce... dihanii monstruoase... informe, venite aici... Cu ce scopuri ar putea să vină ele aici? Unde știu că sint acum singur. Singur, eu, un general, așteptînd ca un caraghios, fără să pricep de ce le-o fi atît de frică nenorociților ăstora!?... Sincer vorbind, mie, mie nu mi-e pic de teamă! Ce dacă... Ce dacă au să vină jivinele acelea... Cu, cu ce scop? Eh!... Asta e! Cu ce scop? Poftim, n-am la mine nici măcar un pistol! Am în schimb, sincer vorbind, nu mi-e teamă, dar am în pînțece o bolboroseală îngrozitoare... Colonelul... (*Bate iarăși în ușa blindată.*) Colonele, ieși odată de-acolo!... Uite, uite, pot să intre ăia, hidoșeniile alea însetate de sînge pot să intre pe ușă, acum pot să intre, în orice clipă, și... dacă nemernicul de colonel nu deschide... au să... au să mă ia prizonier... într-un hal... Ușa!... Ușa camerei-ecluză! (*Minerul mare al ușii se mișcă. Se mișcă încet, încet, se deschide.*) ...Sint pierdut... Se deschide... (*Mic infern vizual de fulgere pe ecranul central, cinci la număr, în clipa cînd Căpitanul și Locotenentul, în costume ușoare doar, au intrat în camera de comandă.*)

ANN: Ce-a fost? Ce-a fost asta?

ALL (*tonul lui plat*): De ce m-am temut. Dilema ta nu mai există, locotenente! Sint ființe raționale, nu roboți, au învățat răul mult prea repede. Dar asta ce mai e? Generalul... Cred că e leșinat. (*Generalul a alunecat pe podea, zace leșinat.*)

ANN: Dă-mi voie să-l trezesc! (*Palme.*)
GENERALUL: A! A! (*Încă pierit.*) Voi sînteți? Ce s-a întimplat?

ALL (*sec*): Priviți ecranul, domnule general! Cinci din cele șase nave-surori au fost anihilate într-o fracțiune de secundă. (*Pe ecranul central a rămas într-adevăr un singur punct luminos.*)
GENERALUL (*voce slabă, jalnică încă*): Cum?! Anihilate!?!...

ALL: Au dispărut ca și cînd n-ar fi fost vreodată. „Nava unu“ a făcut-o, puteți să mă felicitați. (*Zîmbet.*) Argumentele mele privind superioritatea lumii noastre, utilitatea războaielor și „eliminării balastului“ au fost pe deplin convingătoare.

GENERALUL: Anihilate? Într-o fracțiune de secundă au dispărut?! Căpitane, înseamnă... înseamnă că rachetele, toate tunurile noastre cu laser sint... sint simple jucării pe lingă... Astea... muierile astea dispun de dezintegratoare! Dezintegratoare de materie pe care noi abia le visăm! Dacă ne atacă...

ALL (*parcă plictisit, indiferent*): Nu ne atacă.

GENERALUL: Nu? Ești sigur, sigur de tot?

ALL: N-am avea cu ce să ne apărăm, în orice caz. Totul e în ordine, puteți face un raport pozitiv. Mă asiguraseră că dispun de anihilatoare atît de puternice, dar nu-mi venea să cred.

GENERALUL: Te asiguraseră?! Deci știai că nu sint o civilizație pașnică?!
ALL: Erau, domnule general. Pînă azi.

Aveau mijloace de distrugere, dar proiectate pentru aplatizarea terenurilor. Nu se gîndiseră că... ar putea folosi și la altceva.

GENERALUL (*voce încă plîngăreată*): Și dacă acum se gîndesc? Dacă ne atacă?!

ALL: Nu cred. S-au certat. Sfatul lor deja nu mai funcționa cînd am ajuns a doua oară pe „Nava unu“. Cei mai mulți, șapte dintre ei, au plecat pe navele lor. Cinci au rămas, am purtat tratative cu ei, cu ele, mă rog.

GENERALUL: Și, și? Căpitane, am ordin superior să obținem neapărat oricare mijloc de război de care dispun. Cu orice preț!

ALL (*scăzut, oarecum scîrbit*): Bănuiam. Tratativele le-am purtat în acest sens. Ne vor da planurile anihilatoarelor.

GENERALUL (*și-a revenit complet*): Chiar?!
GENERALUL

ALL : În schimbul...

GENERALUL : Aha ! A ce ? Cam ce vor ?

ALL : În schimbul istoriei noastre planutare.

GENERALUL : A ce ? !

ANN (*înmărmurită, îngină*) : Cum, al istoriei noastre ?

ALL : A, nu te speria, colega, nu au de gând să ne fure istoria, istoria noastră atât de singeroasă, după care, în definitiv, nu știi de ce-ai plinge, că de-nvățat tot n-am învățat niciodată nimic de la ea...

ANN : Da, dar oricum... e istoria noastră.

ALL : Nici o grijă, nu ne-o răpesc prin cine știe ce relație temporalo-spațială, nu, ei vor pur și simplu să citească o carte.

GENERALUL (*interzis*) : O... carte ? Cum, cum o carte ?

ALL : Mai exact, un tratat complet de istorie planetară. Ideea conflictelor omniprezente, „stimulative“, a unei voințe unice care să se impună, să comande și să dispună de tot, de viața tuturor... după cum are chef... pare că le-a fascinat... pe câteva dintre ele în orice caz.

ANN (*ton pentru prima dată agresiv, sarcastic*) : Începutul e promițător, nu-i așa ? Contaminarea pare să fi fost fulgerătoare și... reciprocă, domnule general !

GENERALUL : Lasă-mă, dragă, cu prostiile și cu chestii de-astea. Ne dau chiar, căpitane, ne dau planurile anihilatoarelor, în schimbul unei amărite cărți de istorie ? ! (*Nu-i vine să creadă.*)

ALL : Al unui tratat complet. Le-am precizat că așa ceva nu pot obține urmărind vreo emisiune radio sau TV.

GENERALUL (*înviorat*) : Stai jos, stai jos, maiorule, din clipa asta ești maior ! Omule, sincer vorbind, știi ce-ai făcut ?

ALL (*sec*) : Mă tem că da, domnule general.

GENERALUL : Te temi ? ! Și dumneata și ea, toți vă temeți ! Sinteți niște nevrozați ! Sincer vorbind, cu ticuri verbale și chestii de-astea, toți, toți ! Te temi ? Să nu mai aud vorba asta ! Nu vom mai avea să ne temem de nimeni și de nimic ! Stai, stai jos ! E adevărat, dragă, chiar e adevărat tot ce mi-ai spus ?

ALL (*flegmatic*) : Grozav de adevărat.

GENERALUL : Păpușă scumpă, fă-ne, draga mea, o cafea, că merităm ! Si pregătește-mi după aia stația de emisie. O carte ? ! Zece să ne trimită Centrul, imediat !

(*Ann iese din cameră.*)

ALL : Un tratat complet vor.

GENERALUL : Le dăm, dacă-i interesează, o bibliotecă întreagă ! Toate bi-

bliotecile, dracu' să le ia ! Să le microfilmeze, să facă ce vor cu ele, tot nu sînt bune decât să adune praf ! Căpitane, maiorule, vreau să spun, realizezi ce pas gigantic pentru cunoaștere, pentru știință și... viitoarea istorie planetară ai făcut ? !

ALL : Și pentru viitoarea istorie a planetei lor.

GENERALUL : Exact ! Sigur că da ! Sincer vorbind, cred că frumos din partea acestor divine creaturi ar fi să-ți ridice o statuie ! (*Preocupat, excitat.*) Numai că acum va trebui să ne grăbim ! Daa, acum a venit clipa ! Să facem anihilatoare puternice ! Tot mai puternice, la asta ne pricepem, fii convins ! Să le facem la nivel continental !

COLONELUL (*a apărut discret în ușa altei camere*) : Apoi la nivel planetar, stelar, domnule general. Pentru că viitorul...

GENERALUL : Colonele ! Ai apărut ? Nu te mai doare burtica ?

COLONELUL (*modest*) : Am auzit glasul de bronz al istoriei, domnule general !

GENERALUL (*subțire*) : Zău ? Unde ?

COLONELUL (*mai puțin modest*) : Important nu e locul, ci momentul în care îl auzi ! În trecut fie zis, maiorul, pilotul navei dumneavoastră, nu l-a auzit. A fugit ca un laș.

GENERALUL : A fugit ? ! Maiorul meu ? De unde știi ?

COLONELUL : Eu știu tot, domnule general... ăăă, indiferent unde m-aș afla. Nava care vă aduse pe dumneavoastră a plecat imediat după ce au izbucnit fulgerele anihilatoarelor.

GENERALUL : Ha ! Prostul ! Raportul meu va ajunge înaintea lui. (*Mieros.*) Și-au să-l aștepte. Se duce direct spre Înalta Curte de Război.

COLONELUL : În timp ce noi vom veni cu planurile celor mai eficiente arme ! Dați-vă seama ce se putea întâmpla. Dacă drăcoaițele astea ne atacau ! Cu ce le-am fi putut noi răspunde ? Nava noastră, în afara unei bicisnice rachete nucleare, nu dispune de nimic ! Nimic, nimic ! Și mai vrem să intrăm în contact cu alte civilizații ! Zău, e de-a dreptul rușinos !

ALL : Ce-i asta ?

GENERALUL : Ce ?

(*Se aude tot mai puternic un fluierat.*)

ALL : Este... este presemnalul de alarmă. Alarmă tip B.

GENERALUL : Alarmă ? Cum alarmă ? ! De ce ?

COLONELUL : Înseamnă că cineva... (*meștereste la tabloul de bord*) cineva a intrat în camera...

GENERALUL : În ce cameră ?

(*Fulger puternic.*)

COLONELUL : Priviți la ecranul acesta, domnule general ! (*Îi arată un ecran lateral.*) Racheta ! Unica noastră rachetă nucleară... Se îndreaptă spre singura navă străină care-a mai rămas.

GENERALUL : Ați înnebunit ? ! Oprește-o !

COLONELUL : Imposibil !... E teleghidată, cu program. Se apropie, se apropie tot mai mult.

GENERALUL : Oprește ! Fă ceva ! !

COLONELUL : A lovit-o deja !... Ba nu ! (*Uluit.*) Racheta a făcut un salt ! Deviată ! A fost deviată în ultima clipă. Se pierde acum în spațiu !

GENERALUL : Scut protector ! Îți dai seama ? Dispon și de scut protector. Maiorul, și pe asta trebuie să punem mîna ! Dacă reușești, te fac colonel !

COLONELUL (*ingrozit*) : Dacă nu ne vor lichida ! Monstrul ăla de femeie ! Locotenentul, ce-a putut să comită !

GENERALUL : Locotenentul ? Auzi, creatura, eu o trimit să facă o cafea și... Adu-o numaidecît aici, să vedem ce-a urmărit lansînd racheta ! (*Ușa grea se deschide.*)

ANN (*alb*) : N-a fost să fie.

GENERALUL : Ce-ai spus ?

ANN : Am încercat să le dau o șansă.

COLONELUL : Să le dai... o șansă ? ! Ucigîndu-i ? !

ANN : O șansă pentru cei din Alizar. Era unica soluție... Urasc violența mai mult decît voi toți. Dar... aș fi distrus o navă, cîteva exemplare contaminate, demente, ucigașe, pentru a salva o planetă... de cel mai îngrozitor flagel... pe care nu-l cunoscuseră pînă azi... N-a fost să fie. Se vor întoarce acum pe planeta lor. Și vor face, vor face mereu, ce-au învățat de la noi. E cumplit, nu credeți ?

COLONELUL (*șipă*) : E cumplit ce-ai stricat, nemernico !

ANN (*scăzut, s-a așezat pe un fotoliu în prim-plan*) : Să vii de la mii de ani lumină, căutînd „o lume rațională“ ! Și cînd în sfîrșit o găsești — grație unei erori de un grad —, să-nveți de la acea „lume rațională“...

GENERALUL : E nebună ! Închide-o, închide-o imediat, colonele, pe isterica asta, cine știe ce ne mai poate face ! Tocmai acum, cînd eram pe punctul de-a obține o întoarcere triumfală !

VOCEA (*feminină, pronunță rar, foarte corect cuvintele*) : „Apel către nava străină“.

GENERALUL : Cine, cine le vorbește ?

ALL (*plat*) : Nouă ne vorbesc. Pentru ei pentru ele, nava străină sîntem noi.

VOCEA : „Apel către nava străină. De ce ați încercat să ne distrugeți ? Răspundeți, e foarte important să știm. Repet : e foarte important să știm !“

GENERALUL : Na ! Acum ce le zicem ? !

(*Ingrozit.*) Ce le zicem, colonele ? (*Se agită.*) O idee ! Repede, altfel se duc pe copcă tratativele, anihilatoarele, ba ne termină într-o secundă și pe noi ! O idee ! Ah, unde-i ticălosul meu de maior ! ?

COLONELUL : Oh, dar e simplu, domnule general. Permiteți-mi numai să le răspund eu.

GENERALUL : Ce ? ! Ce vrei să le răspunzi ?

COLONELUL : Ce ne învață istoria, domnule general !

GENERALUL : Ce istorie, Iepuraș amărit ? (*Nevricos, panică în creștere.*) Cum ți-ai luat în echipaj o asemenea iresponsabilă, cum de-ai scăpat-o din ochi, de ce n-ai asigurat camera de lansare, cînd știai că-i vorba de-un posibil conflict interplanetar ? ! Ce, mă ? ! Ce să ne învețe istoria ?

COLONELUL (*senin*) : Să ieși basma curată, dînd vina întotdeauna, cînd o încurci, pe altcineva. În cazul de față, vinovatul principal cred că e cel ce-a expediat-o pe iresponsabilă, din cameră, după cafea, într-un asemenea moment hotărîtor. Dar lucrurile, fiți liniștit, vor fi prezentate... printr-o primă corespunzătoare.

VOCEA : „Așteptăm răspunsul. Repet, așteptăm, încă, răspunsul !“

GENERALUL : Încă ? ! Și ? Și după aia ? !

COLONELUL : Îmi permiteți, vă rog, să răspund ?

GENERALUL (*miriie*) : Ai grijă, numai, ce zici, colonele !

COLONELUL (*apasă un buton*) : „Apel către nava din Alizar ! Apel către nava din Alizar. Din curiozitate științifică, unica femeie a echipajului nostru a vrut să se convingă, să vadă cum funcționează scutul vostru protector, despre care i-ați vorbit căpitanului. Regretăm profund eroarea din capul ei, noi eram convinși de eficiența scutului protector. Dacă doriți, v-o punem la dispoziție pe vinovată. Generalul nostru ține să vă exprimăm sincerele sale regrete pentru nedoritul incident petrecut“. (*Se întoarce spre General.*) A fost bine ?

GENERALUL (*oftat de ușurare*) : Să sperăm. Ai grijă, colonele, de creatura asta. Dacă se spînzură, te livrez în locul ei.

ALL (*vag zimbitor*) : Dacă o vor cere însă, mă întreb cine va pilota nava noastră la întoarcere ?

GENERALUL : Au să vină cinci, zece, douăzeci de nave după noi, te asigur ! Gîndește-te mai bine cum să punem mîna și pe planurile scutului protector !

ALL : E ciudat.

GENERALUL : Ce e, ce mai e iarăși ciudat ?

ALL : Vocea. E tot metalică, dăr... e alta. Nu-i a Hotei — așa zicea că o cheamă —, cea care preluase conducerea ; care mi-a promis planurile anihilatoarelor în schimbul istoriei noastre planutare.

VOCEA : „Apel către nava străină. Vrem să nu facem o greșeală. Nu ați intenționat deci să ne distrugeți ? Regrețați că ați expediat în direcția noastră încărcătura nucleară ? Răspundeți, e foarte important“.

GENERALUL : Lasă-mă, lasă-mă acum pe mine, colonel ! (*Apasă butonul și spune grav.*) „Sînt generalul care conduce expediția noastră. Puteți avea deplină încredere în cuvîntul meu, în calitatea pe care o am nu mint niciodată. În mod absolut sigur, nu am intenționat să vă distrugem. Sincer vorbind, ne interesează schimburile culturale-științifice foarte mult. Aș vrea să am înstema de a vorbi personal cu șefa voastră, pentru a definitivă tratativele asupra acestor fructuoase schimburi“ . (*Decuplează.*) Nu le-am zis și eu bine ?

COLONELUL : Excelent, domnule general. Cred că acum totul e clar ca abisul din care vin.

GENERALUL : Tot eu am să le vorbesc și în continuare. Cu șefa asta am să mă înțeleg, să vezi ! Dar de ce nu răspund ? (*Cîteva clipe de așteptare.*)

VOCEA : „Am înțeles. Vom duce pe Alizar mesajul vostru. Adio !“

COLONELUL (*nedumerit*) : Cum ? Ce mesaj ? !

GENERALUL : Și de ce „adio“ ? Ce înțeleg prin „adio“ ? Colonele. ia legătura cu năbădăioasele astea, ce le-a apucat ? Pandalii de muieri ? ! Cum să plece tocmă acum, s-au țicnit ? !

ALL : Pleacă ! (*Privește la ecranul central, pe care punctul luminos palpită, s-a ridicat încet.*)

ANN (*îșnește de pe fotoliul ei, se apropie de ecran*) : Pleacă !

GENERALUL : Colonele, oprește-le, ce le-ai spus ? !

COLONELUL : Eu, domnule general ? !

GENERALUL : Doar nu eu ! De ce s-au șifonat, nu înțeleg !

(*Punctul crește în intensitate, halou violet, dispăre apoi brusc.*)

ANN : Prea tirziu ; au plecat ! (*Ride cu o poftă nebună.*)

GENERALUL : A înnebunit și-asta ? ! De ce ride ? ! Ce comunic ? ! Eu, ce-am să comunic eu acum Centrului, colonele, ce-o să comunicăm ! ?...

ANN (*se răsucește spre ei triumfătoare*) : Ați reușit ! (*Îi arată cu degetul.*) Ați re-u-șit !

GENERALUL : Ce... ce am reușit ?

ANN : Să le spulberați ultima speranță ! Au dorit să audă că voiam să-i distrugem, n-ați priceput ! ? Ar fi rămas, dacă aflau că măcar, cineva de pe această navă a încercat să-i împiedice ! Pentru a nu duce pe Alizar războiul, „molima noastră“ ! Pe Hota au neutralizat-o, desigur ! O civilizație, o cultură milenar-pașnică nu poate fi anulată de primul contact cu niște demenți, domnule general !

COLONELUL : Cum ? Ce vorbești ? ! Păi Hota...

ANN : Nici de o descreierată ca Hota, care a fost un incident, care i-a dominat temporar ! O duc probabil s-o interneze sau s-o judece împreună cu mesajul dumneavoastră politico ! (*Cîteva clipe de tăcere, tînăra vine și se prăbușește parcă epuizată, dar fericită, pe fotoliul din prim-plan.*)

ALL (*scăzut*) : Chiar crezi că-i așa ?

ANN (*la fel de scăzut, obosită*) : Îmi place întotdeauna să sper.

ALL (*amar, scîrbit de el însuși*) : Altfel ar fi într-adevăr cumplit.

ANN : Este cumplit, dragul meu... Că asemenea contacte... între, se pare, prea puținele lumi care izbutesc să ajungă la rațiune în Univers... sînt lăsate pe seama unor...

MAIORUL : Apel către nava-bază. Apel către nava-bază.

GENERALUL (*tresare*) : Țsta-i maiorul meu !

MAIORUL : Am intrat în legătură cu Centru.

GENERALUL : Cee ? ! (*Apasă butonul emițătorului.*) Cine ți-a permis ? Ce-ai transmis, dezertorule ?

MAIORUL : Nu era nevoie să transmit. Grație... grație unui dispozitiv, Centrul a înregistrat cuvînt cu cuvînt discuțiile din nava dumneavoastră, inclusiv schimbul de mesaje cu nava din Alizar.

COLONELUL (*șoptit*) : Sîntem pierduți.

MAIORUL : Soția dumneavoastră se află la Centru, domnule general !

GENERALUL (*printre dinți*) : Scorpia ! A prins momentul ! M-a terminat acum. Definitiv.

MAIORUL : Șeful Centrului vă transmite felicitări pentru tratativele pline de simț diplomatic și vă roagă să nu vă necăjiți pentru temporarul insucces !

GENERALUL : A ! Drăguța de nevastă-mea !

MAIORUL : Părerea Centrului e că un contact îndelungat cu aceste creaturi ignorante nu ar fi putut decît să ne bulverseze întregul sistem ! Ar fi putut să contamineze milioane de oameni !

GENERALUL : Asta-i perfect adevărat !

MAIORUL : Pot să vă mai dau o veste bună.

GENERALUL : Încă una ? (*Apasă buto-*

nul.) Ești colonel, maiorule! Spune, dragul meu, spune!

MAIORUL: Vă mulțumesc și vă felicit, domnule general! Veți conduce tratativele cu ființe mult mai serioase decât creaturile din Alizar!

GENERALUL: Ei, drăcie! (*Incurcat, puțin speriat.*) Tot eu? (*Colonelului.*) Auzi, dragă!

MAIORUL: Un pilot bine verificat și trei colonei specialiști în arta militară urcă în aceste clipe pe o navă ce se va îndrepta spre dumneavoastră. Îi luați la bord împreună cu argumente științifice de prim ordin: dispozitive „raza morții” de ultim tip, scoase direct din arsenalul secret.

GENERALUL (*inviorat, își freacă mâinile*): Ei, așa da, așa da!

MAIORUL: Ordinul e să porniți imediat ce sosesc. Nu trebuie pierdută nici o secundă. Înțelegeți din ce motiv, domnule general!

GENERALUL: Desigur. Dar unde... unde să pornim?

MAIORUL: Centrul mi-a comunicat că s-a primit un mesaj dintr-o altă civilizație. Vă dați seama? A doua civilizație rațională despre care aflăm într-un timp uimitor de scurt! Nava pe care sînteți e cea mai modernă, cea mai rapidă pe care-o avem.

GENERALUL: Dragul meu, sînt nerăbdător! Cine, unde sînt aia, că plecăm numaidecît!?

MAIORUL: Se află în punctul codificat K-22-Z. Sînt aproape la fel ca noi, uimitor chiar de asemănători. O civilizație paralelă sau soră, în orice caz. Mesajul e imprimat pe o placă, planeta se numește Terra!

GENERALUL (*înduișat*): Terra!... Ce frumos! Terra!

MAIORUL: Au bărbați și femei, deci și conflicte și războaie trebuie să aibă. Încă o dată felicitări, și succes, domnule general! Terminat.

GENERALUL (*topit de fericire*): Și războaie! Colonele, îți dai seama ce... ce perspective ni se deschid?!

COLONELUL (*nu prea entuziasmat, se lasă încet într-un fotoliu*): Da... Da. Vom avea ce... ce învăța unii de la alții, în mod sigur!

GENERALUL: Asta e cert, dragul meu. Măntreb cam ce mijloace tehnice de război or fi avînd? Sper că vom face niște schimburi de informații științifice înfloritoare! Iar dacă au și femei, acum să te văd, colonele, să-ți văd talentele de-a le smulge secrete!

COLONELUL: Pe mine, domnule general? Ați fost poate greșit informat, eu...

GENERALUL: Am fost foarte exact informat, colonele, dar ai dreptate. Cred că ne-ar trebui în expediția asta și

vreo doi locotenenți! (*Privire spre Ann.*) Bărbați! Că în privința dumitale...

COLONELUL: Cum adică... în privința mea, domnule general?

GENERALUL: Ei lasă, c-o știu și pe-asta, știu exact, în ultimul timp, cîte parale faci. Mi-a spus mie chiar săptămîna trecută cineva ce fel de bărbat mai ești.

COLONELUL: Cum?!... Cine... cine v-a spus?!

GENERALUL: Nu fi prost, colonele! (*Lui All și Ann.*) Și voi nu vă hliziți, prăpădiților! „Mogildeață”, „Moș Papuc”, da? Cîți oameni sînt sub papuc, iubiților, ia spuneți? Și cîți au coarne pe lumea asta?

ANN: Nu cred că s-a făcut încă o statistică, domnule general.

GENERALUL: Vă spun eu: mulți! Dar generali, îm, generali sînt? Nu sînt!! Eu da, pentru că eu urmăresc scopul. Mă credeți un ramolit, da? Ha, ha!! De oameni ca mine e nevoie, dacă vrem să ne apărăm de idei „umaniste”, de „colectivism”, de „democrație”! De-aia Centrul m-a trimis aici, de-aia, sincer vorbind, are încredere să mă trimită spre planeta aia! De oameni ca mine e nevoie, care să știe ce să ia, ce să fure, dacă trebuie, de la alții!

COLONELUL: Fără îndoială, domnule general, fără îndoială! Să și fure, sigur, de ce nu, dacă scopul...

GENERALUL: Am surprins și de la unisexuatele alea care-au fugit ce era esențial! Eu am surprins! Ideea! Laboratoarele noastre se vor pune pe treabă. Vom avea nu niște roboți de-reglabili, nici niște ființe „cu instinct de conservare”, ci milioane, milioane de ființe vii unisexuate, care, toate, vor urmări scopul! Atît, nimic altceva, scopul! Vom vinde la nevoie ideea și celor de pe Terra! Vom face, poate, cu ei un pact! Și ne vom avînta tot mai departe în spații! Să cucerim, — poate împreună, pînă la momentul oportun —, să supunem ori să distrugem tot ce ne va sta împotriva! Ni se deschide un viitor măreț, ascultați-mă pe mine! Dar asta cere neapărat un pahar! Cred că ai ceva în cabina dumitale, colonele!

COLONELUL: Desigur, domnule general. Și eu... și eu simt nevoia să beau ceva. (*Se ridică, ușor împleticit.*) Păcat doar că s-a defectat Robi. Dacă l-ați fi văzut ce impecabil servea! Vă rog!

GENERALUL: Poți veni și dumneata, căpitane. Apropo, ai o nevastă nostimă, dragă. Îți prevăd un viitor strălucit! Da, da, strălucit! Dacă nu vei fi tont, desigur! Pilotul, hm!... (*Seniorial.*) Păpușă scumpă, pentru că trăiesc o zi

- mare, poți... poți să-ți începi raportul de transfer.
- ANN (*parcă absentă*): De transfer ?!
- GENERALUL: Ca supraveghetore a computerului ce dirijează spălarea veșelei... diviziei a II-a ecuatoriale. Ți-l aprob imediat.
- ANN (*indiferență, dezgust*): Vă mulțumesc, domnule general.
- GENERALUL: Hai, colonele!
- COLONELUL: Vă rog, după dumnea-voastră! (*Ies amândoi pe-o ușă.*)
- ALL (*se apropie mai mult de locotenent, parcă amuzat*): Pot să te felicit pentru noua funcție ?
- ANN: Și eu, pentru viitorul dumitale strălucit ?
- ALL: Mulțumesc. Am și început să mă simt colonel! La ce te gîndești ?
- ANN: „...O planetă numită Terra“ !...Cum crezi că sint ?
- ALL: Pe deplin ați, probabil, pentru a face cu noi schimburi „cultural-științifice înfloritoare“ !
- ANN (*stă pe fotoliul din prim-plan, răsucită, cu brațele pe spătar*): Ce „noroc“ pe capul lor, nu-i așa ?
- ALL: Și pe-al meu. Să mă nimeresc... (*răr*) pe cea mai modernă și rapidă navă a flotei noastre spațiale.
- ANN (*aruncă o privire spre el, preferă să se facă că nu a înțeles*): Terra ! Au trimis... un mesaj spre stele !... Înseamnă, eu cred, că năzuiesc spre înalt ! Îmi pare rău că nu voi putea să le spun... Că noi...
- ALL (*flegmatic*): Că noi sîntem cei ce-au ratat prostește un contact cu lumea din Alizar. (*Vine lângă ea, o mîngîie pe cap, zburbindu-i ciuful tuns scurt.*)
- ANN: Da ! Dar așa fi adăugat : voi nu trebuie să o faceți ! În acest univers... straniu, printre stele negre ce înghit constelații întregi, printre metagalaxii ce înghit și ele „micile“ galaxii... care ne-au transmis parcă setea lor lacomă, hidoasă, de distrugere și spectrul înspăimîntător al morții eterne, există o șansă, una poate la sute de miliarde, ca, străbătînd hăurile înghețate, de pe un pumn de noroi pe altul, printre ostili aștri gigancii... acel simbul mirific numit rațiune să se regăsească într-o altă formă ! Și să iște...
- ALL (*cinic*): Război între constelații ! Poate chiar haosul total !
- ANN: *Sau...* ceva merit să dea cu ade-vărat sens beznei, oribilelor abisuri indifereente, aceluia ceasornic altminteri absurd care se cheamă Universul.
- ALL (*plat*): Dacă ar fi auzit poezioara asta, militarității lor s-ar fi spinzurat toți, cu centiroanele ; profund rușinați.
- ANN: Poate nu au ! Poate acolo *nu sînt* militariști ! Dacă au supraviețuit, dacă nu au ajuns la autodistrugere, poate au reușit să-i închidă în ospicii pe toți nebunii ! Pe toți ce nu găsesc altă cale de afirmare decît ucigînd, ori îndem-nînd la ucidere și oprîmare ! Și ori-cum, eu m-aș fi adresat nu acelor de-menți, ci... *celorlalți*; infinit mai pu-ternici.
- ALL: „Infinit mai puternici“ ? !... Chiar crezi ?
- ANN (*se ridică, se îndreaptă spre panoul central de comandă*): Nu te duci să bei un pahar cu ei, căpitane ?
- ALL (*pentru prima dată, alt ton*): Mă cheamă All.
- ANN (*se răsucește spre el, zimbitoare*): Asta se numește „familiarism“ ! Și e o încălcare gravă a regulamentului !... (*Alt ton.*) Pe mine — Ann.
- ALL (*nemișcat, lângă fotoliul din prim-plan*): Și nu crezi, Ann, că singură ți-ar veni greu ?... Drumul pînă la Terra e lung. (*Se întoarce abia acum spre ea.*)
- ANN (*atentă, pas înapoi, nu vrea să riște*): Ți dai seama ce insinuezi ? (*Se retrage în spatele panoului de coman-dă, care e în centrul încăperii.*)
- ALL: De ce fugi ?
- ANN: Pentru că nu vreau să ratez a doua oară !
- ALL (*suris, flegmatic*): Știu. Cabina colonelului e și modulul de salvare al navei ! De-asta mă trimiteai acolo, nu ?
- ANN (*lucid, privire în ochi, cu degetele pe clapele panoului*): N-am dreptul să risc decît viața mea, All.
- ALL: Corect. Să nu-i tirim deci într-o aventură, pe-o navă complet lipsită de... „argumente științifice“. (*Vine în-ct spre ea, privind-se în ochi, el apasă, peste degetele ei, cîteva clape, panoul central se luminează treptat. Zeci de luminițe multicolore încep să scîlbească, să alerge, ordinatorul navei a intrat în funcțiune, pregătind deco-larea.*) Ești gata ?
- ROBI (*apare în ușa nișei lui, în mină cu pistolul*): Depărtați-vă de panoul de comandă sau trag !
- (*Brațele lui Ann cad, All face un pas înapoi.*)
- ANN (*suris trist, închide ochii*): Am ratat încă o dată, All.
- ALL (*lui Robi*): Ce ți s-a năzărit ? Trece la locul tău !
- ROBI: Inutil să negați ! Am auzit și în-registrat tot. Asta se cheamă trădare !
- ALL: Te-ai dereglat ! Ce trădare ?
- ROBI: Vreți să izolați modulul. Să fugiți cu cea mai rapidă și modernă navă, voi singuri, fără aprobare, spre acea lume nouă, necunoscută. Să încălcați deci ordinul. Cei ce încălcă ordinul, trădează și cei ce trădează

trebuie lichidați ! (*Semn poruncitor cu brațul stîng.*) Acolo ! Fața la perete ! Amîndoi !

ALL (*pași relaxați spre perete*) : E o confuzie, Robi, dar... (*Parcă amuzat.*) Chiar dacă ai fi constatat o trădare, nu ne poți executa cît timp există un comandant aproape, căruia ai vreme să-i raportezi. Încalci ordinul, Robi ?

ROBI : Eu ? Niciodată ! Am să-i raportez ! (*Vine cu pistolul întins amenințator spre ei, apasă un buton al mesei de comandă.*) Domnule general, domnule colonel, odată cu dispariția navei străine și a robotului subversiv mare mă bruia, mi-am revenit complet. Raportez că...

GENERALUL : Ei, bravo ! Dar... Căpitane, s-a revenit într-adevăr pe deplin acel Robi ?

ALL : E în perfectă stare de funcționare, domnule general, vă poate servi șampania, dacă-i porunciți.

GENERALUL : Exact asta voiam să spun. Vino încoace imediat, Robi, ne chinuim aici amîndoi cu dopul sticlei asteia sofisticate, colonelul nu-i în stare de nimic !

ROBI : Permiteți-mi să raportez, domnule general ! S-a ivit...

GENERALUL : Ai zis că ți-ai revenit, da ? Ce, nu mai auzi ? ! Am spus să vii aici *imediat* !

ROBI : Domnule general, situația care a apărut...

GENERALUL : Ce-a apărut, dragă ? O nouă navă străină ?

ROBI : Nu, domnule general, dar...

GENERALUL : Atunci vino aici numai-decît, altceva, sincer vorbind, nu-i acum mai important decît sticla de șampanie, știu eu mai bine ! Executarea !

(*Se aude un declic, legătura a fost întreruptă. Robi a incremenit.*)

ALL (*pe tonul lui parcă mereu amuzat*) : Cum se numește un militar care nu execută prompt și exact ordinele superiorilor, Robi ?

ROBI (*scăzut, cu bărbia în piept*) : ...Un trădător.

ALL : Și tu vrei să fii un trădător, Robi ?

ROBI (*iși ridică încet capul, privire spre ALL*) : ...Nu... domnule căpitan.

ALL : Atunci pune pistolul la loc și servește șampania !

ROBI (*privește la pistol, îl pune în toc*) : Execut, domnule căpitan. (*Crincen.*) Dar regulamentele acestea *ale voastre*...

ALL (*ridică un deget acuzator*) : Comentezi regulamentele militare, Robi ? !

ROBI : ...Nu, domnule căpitan. (*Se întoarce, merge spre ușa prin care au ieșit Generalul și Colonelul.*)

ALL : Faza unu, Robi !

ROBI (*se oprește, se întoarce spre ei încet, spune apoi pe alt ton*) : Vă doresc o călătorie plăcută !... Și succes !... Scuzați-mă ! (*Se întoarce, dispăre pe ușă.*)

ALL (*apasă imediat un buton*) : Modulul este acum se-pa-rat de navă. Îl vom catapulta după pornire... (*O privește pe Ann în ochi.*) Pornim ?

ANN : Ești sigur că vrei să vii cu mine ?

ALL : Tot atît de sigur cum sînt că la capătul călătoriei ne va aștepta o echipă de strașnici militari ; care vor trage în noi ; încă înainte de-a intra în contact. În cel mai bun caz, vor căuta mai întîi să ne captureze.

ANN : Eu cred că nu. Merită, oricum, să încercăm... Merită, All !

ALL : Oare ? !

ANN (*notă de îndrjire*) : Îmi place întotdeauna să sper ! (*Vine la panoul de comandă, apasă decisă o clapă. Fuga luminitelor multicolore se accelerează, zgomot care să sugereze decolarea unei nave spațiale, lumina scade treptat, All și Ann rămîn două siluete nemișcate, față în față, de-o parte și de alta a panoului de comandă.*)

C O R T I N A



RODICA NEGREA

Paradoxalele avataruri ale fidelității

Talentul Rodicăi Negrea a început a se autodefini exploatarea datele genului **femme enfant**, în care o primă privire e tentată s-o încadreze. Încadrarea nu e în mod necesar limitatorie, dat fiind că genul, explorat cu inteligență, suficientă detașare și, la nevoie, umor, e greu de epuizat. În plus, e ca și inexistent pe scenele noastre la ora actuală, dacă nu cumva e confundat cu femeia suavă, sau cu femeia ingenună, sau de-a dreptul cu femeia prostituată. Nu însă despre gamele alintului este vorba în substanța genului la care mă refer. E aproape o opțiune existen-

țială, un unghi sub care poate fi citită practic orice partitură. Și asta nu cu efect uniformizant asupra rolurilor ei, dimpotrivă, augmentându-le calitățile existente sau suplinindu-le pe cele inexistente, conform complexității deja menționate a acestei variante feminine. Ea include o sumă de „parametri specifici“, independenți prin profunzimea și prezența lor de condiționările ulterioare, secundare și adesea interșanjabile.

Dar o a doua realitate despre Rodica Negrea este că, în interiorul (și în ciuda) acestui **emploi**, ea deține mult mai multe disponibilități și mai rafinate soluții pen-

tru compoziție decît se găseșc îndeobște în jumătatea feminină a breslei. Această a doua realitate nu o contrazice pe prima, ci aș zice că o confirmă și o explică. Noțiunea **femme enfant**, prin al doilea termen al său, presupune un apetit special pentru joc, pentru jocul de-a ceva, de-a cineva, mereu altcineva, cu tentația de a schimba la nesfîrșit măști, și, odată cu ele, pe sine, lumea, pentru o clipă, încă una, alta. Acest refuz al termenului, acest protest împotriva uniformizării se pierde în general la adult prin domesticire, prin integrare, dar se păstrează uneori, și cînd acest uneori e în artă, e chiar bine. Bine pentru artă, în orice caz. E foarte bine pentru teatru (poate și pentru film ?) că Rodica Negrea îi aduce fertilitatea talentului său, născocind din date personale ferme, nete, dar și suple, măști atît de subtil diferite, fiecare în parte riguros autentică printr-o fidelitate subiacentă față de matcă. Spun subtil diferite, pentru că instrumentele portretizării nu sînt și nu trebuie să devină violente. Supralicitarea aptitudinilor compoziționale, în egală măsură cu fixarea unui **emploi**, riscă deteriorarea, devalorizarea sau pierderea definitivă a unei personalități actricești. Aceste entități și culoarea lor specifică trebuie ferite de depersonalizare sau de banalizare prin distribuire monotonă, standardizare a efectelor etc. Fragilă prin neobișnuitul ei pe scenele noastre, culoarea specifică a Rodicăi Negrea e cu atît mai de preț și cu atît mai primejduită de aducerea la numitorul comun, de care trebuie în primul rînd ocrotită. Într-un context bogat în talente, marca personală este cea care intră cu adevărat în discuție. Poate că problema conservării operei de artă, transferată în teatru, trebuie să vizeze actorul — esență a spectacolului, el însuși spectacol, el însuși, cînd e, operă de artă.

Dan MICOLESCU



Cu Leopoldina Bălanuță în „Lecția de engleză“ de Natașa Tanska

Cu Olga Tudorache în „Efectul razelor gamma asupra anemonelor“ de Paul Zindel



Urmările faste ale
unui revelion elevat (II)

Așadar, în dimineața zilei de întâi ianuarie, contrar obiceiului, nu m-am culcat.

Era pentru întâia oară, după atât amar de ani, când mă hotărisem să pun în practică o informație, o teorie, poate o lege dintr-un domeniu străin mie. Mă simțeam plin de elan, în ciuda nopții nedormite. Mă simțeam, în aceiași timp, neliniștit, pentru că, știindu-i bine pe ceilalți, bănuiam ce avea să se întâmple. Vor încerca și ei să pună în practică... poate nu chiar azi, poate că nu chiar în dimineața asta... Voiam să fiu primul. Știam, undeva, în debară, o cutie mare de carton, bine păstrată. Din ea avea să se nască piramida.

M-am cufundat în calcule. Am luat ca punct de plecare Marea Piramidă, piramida lui Keops de la Gizeh. Voiam să păstrez proporțiile, pentru a nu risca nimic. Dimensiunile le-am stabilit la scara 1/1000 astfel că, fără a intra în prea multe amănunte ale amănunțurilor calcule pe care le-am făcut, am găsit că cele patru fețe ale piramidei urmau să se întâlnească la o înălțime de 15 cm, cele patru triunghiuri alcătuiră ind la bază un pătrat cu latura de 24 cm. Am desenat meticolos pe cartoul cutiei și apoi am decupat cu mare atenție și cu multă răbdare cele patru triunghiuri care aveau să alcătuiască Marea Piramidă mică. Ca să le

unesc, am folosit scoci, mult scoci, benzi neîntrerupte de-a lungul muchiilor. Pe la ora prinzului, piramida era gata.

Am refuzat masa. Trebuia să mă grăbesc. Nu mi-am îngăduit decât răgazul de a da câteva telefoane pentru a sonda situația. Mi-au răspuns de regulă copiii sau soacrele. Ceilalți, cu excepția scenografului, dormeau. De scenograf mă temeam cel mai mult. Dramaturgul își epuizase interesul pentru problemă încă în cursul nopții precedente, cronicarul, după cite îl cunosc, avea să rumege chestiunea câteva zile, siciindu-ne cu întrebări adiacente, actorul avea spectacole, și când are spectacole e pierdut pentru noi, regizorul nu conta deocamdată. Scenograful, în schimb, cu spiritul lui practic, cu îndemnarea lui de a confecționa machete... Unde putea să umble, că acasă nu era?

M-am întors la ale mele. Îmi trebuia baza piramidei. Baza avea să fie un geam gros de la o vitrină. Am demontat geamul. Am desenat cu carioca un pătrat cu latura de 24 cm. Trasind două diagonale, am stabilit la punctul lor de întâlnire centrul bazei piramidei. Mi-a venit ideea să plasez geamul pe cele patru picioare ale unui scaun de bucătărie răsturnat. Bun. Venise momentul să asigur bazei piramidei un plan orizontal perfect. Nu mi-a fost

greu. Cu ajutorul unei sticlufe umplute cu apă, în care juca o bulă de aer, puteam determina locul unde trebuie să intervin pentru a dobîndi orizontala. Soluția găsită a fost pe cît de ingenioasă, pe atît de simplă. Am introdus cu multă răbdare, între geam și picioarele scaunului răsturnat, atîtea cărți de joc cite au fost necesare pentru ca bula de aer din sticlufa plasată în centrul bazei să rămînă perfect nemișcată. Am orientat pătratul bazei pe axa nord-sud. Am alcătuit un eșafodaj din cărți de joc, înalt de 5 cm, exact 5 cm, adică 1/3 din înălțimea piramidei. Aici urma să fie plasat „sarcofagul faraonului”, lama de ras. Mi se părea, oricum, mai agreabilă experiența cu lama decît cea cu șoriceii. Nici nu aveam șoriceii și nici nu m-aș fi îndurat să-iucid. Am găsit o lamă foarte uzată, avînd mare grijă să fie orientată cu tăișurile pe aceeași axă nord-sud. Am verificat de mai multe ori toate datele experienței. Au fost necesare cîteva corecturi de ordinul milimetrilor. Era ora șapte și ceva, seara. Tocmai atunci m-a sunat scenograful. Voia să știe cam la ce oră ne întîlnim pentru a continua revelionul și așa, în treacăt, m-a întrebat dacă nu aveam vreo carte, ceva, cu date privitoare la Marea Piramidă de la Gizeh. Am rînjit. I-am răspuns că

(Continuare la p. 75)



■ DAN JITIANU

Scenografie — subst. fem.

Ceea ce urmează este o încercare teoretică a unui scenograf de a clarifica în fața contemporanilor săi semnificația profesiunii sale. Îi spun încercare deoarece cultura mea este mai degrabă teatrală, plastică și tehnică, mai puțin teoretică.

Clarificarea mi se pare absolut necesară atâta vreme cât în „Dicționarul explicativ al limbii române”, apărut la Editura Academiei R. S. România în 1975, pentru termenul SCENOGRAFIE găsim „arta de a executa decoruri, costume etc. pentru un spectacol”, iar pentru SCENOGRAF — „persoană care face decorurile (și costumele) unui spectacol”. Constat cu nedumerire că scenografi, conform DEX, sînt tîmplarii, tapițerii, mecanicii, pictorii executanți, butaforii, croitorii, cizmarii, peruchierii etc., oameni cu profesii diferite și, de altfel, foarte stimabile, adică cei care execută, fac decorurile și costumele unui spectacol. Nu cred că pot fi suspectat de maliție, la urma urmei nu contează CE profesezi ci CUM profesezi, dar în definiția dată de DEX se face o confuzie flagrantă între concepție și execuție; ea ar duce în mod analog la numirea zidarilor și zăgravilor — arhitecți, la numirea lăcătușilor și strungarilor — ingineri etc. Sînt profesii, cea de pictor de exemplu, în care concepția și execuția aparțin aceluiași individ. Ajungem astfel la originea confuziei semnalate, definiția din DEX este astăzi o eroare; acum un secol ea corespundea adevărului, astăzi este anacronică.

Mă văd obligat în continuare să schițez o scurtă incursiune în istoria scenografiei pentru a cîștiga reculul necesar perspectivei.

Începuturile scenografiei se leagă în mod sigur de arta „trompe l'oeil”, aceea de a crea iluzii optice prin intermediul picturii. În legătură cu locul și epoca acestor începuturi, nu rezist tentației de a cita din lucrarea „Imaginile deceptiei” de Célestine Dars : „Primul artist care a

încercat să picteze un «trompe l'oeil», deci creatorul genului, trebuie să fi fost familiarizat cu principiile de bază ale geometriei perspective necesare transmiterii senzației de adîncime. El trebuie să fi fost suficient de dibaci pentru a reprezenta obiectele perfect verosimil. Și trebuie să fi avut imaginație și un cert simț al umorului, pentru că «trompe l'oeil» luat ad litteram înseamnă truc, scopul artistului fiind crearea unei iluzii vizuale complete. În consecință, un astfel de om a fost produsul unei societăți destul de rafinate. Putem să presupunem că în realitate el era un cetățean grec”. Nici cunoștințele tehnice nu îi lipseau scenografului pictor din antichitate, dovedit fiind că scenele epocii erau dotate cu trape, culisante, fundale telescopice, periacte etc. Marii artiști ai Renașterii, redescoperitori ai perspectivei, au practicat și scenografia, uzînd din plin de talentul lor de arhitecți, sculptori, pictori și ingineri. Prin secolul al XVII-lea însă, odată cu apariția scenei baroce (teatrul italian), decorul se aplatizează, dispare relieful și se naște dispozitivul scenic compus dintr-un șir de culise și sufite pictate conducînd către un fundal pictat. Pictura ținea în continuare seama de legile perspectivei în scopul creării iluziei optice, dar spațiul fizic de joc rămînea același la schimbarea tablourilor, și chiar de la un spectacol la altul. Ceea ce se modifica era numai subiectul picturii : interior, parc, pădure, stradă etc. S-a ajuns astfel la o scenografie schematică și mecanizată (tehnică schimbărilor folosea șasiurile pe roți și stîngile cu contragreutăți) cu un repertoriu redus de decoruri care se repeta indiferent de piesă. Probabil că repertoriul epocii nici nu avea nevoie de ceva în plus.

Proiectantul și executantul acestor decoruri era un pictor scenograf în sensul restrîns al cuvîntului, legătura lui cu textul dramatic era pur formală, spațiul mereu același nu avea nevoie să fie modelat

de el, iar tehnica moștenită îi era suficientă pentru schimbarea rapidă, cerută de text și de muzică, a tablourilor. Într-întrezeburile, scris de colaboratorii epocii, confirmă timpul scurt de schimbare.

La sfârșitul secolului al XIX-lea au avut loc două evenimente capitale. Primul este revoluția teatrală care a condus la crearea conceptului de teatru modern, precum și la apariția iminentă a regizorului; al doilea este revoluția tehnică care a dus printre altele la introducerea proiecteurului electric pe scenă. În lumina strălucitoare a dispărut iluzia picturii „trompe l'oeil”, verosimilă doar în semiobscuritatea pâlpindă a luminărilor.

În prima jumătate a secolului al XX-lea s-a conturat definitiv, s-a cristalizat funcția scenografiei în spectacolul de teatru modern. Scenograful este, astăzi, alături de regizor, compozitor, coregraf, unul dintre factorii de concepție de maximă importanță în teatru. În sarcina lui intră expresia vizuală dinamică a spectacolului: organizarea spațiului de joc și a schimbărilor lui, ceea ce destul de impropriu numim **decor**, costumele și evoluția lor în spectacol, luminile sau mișcarea luminilor, machiajul, perucheria, recuzita.

În sinteza spectacolului contemporan, unde regizorul își asumă de drept rolul conducător, sînt dificil de decelat limitele contribuției distincte a regizorului și a scenografului, mai ales atunci cînd ei lucrează în echipă. Formulări curente în critica teatrală de tipul „concepția regizoral-scenografică a spectacolului” exprimă această dificultate.

În legătură cu calitățile pe care trebuie să și le dezvolte scenograful astăzi, profesorii americani W. Oren Parker și Harvey K. Smith spun: „El are nevoie de ochiul și de imaginația unui artist creator; de ingeniozitatea și de abilitatea unui tehnician de scenă și, mai presus de toate, de o cunoaștere și de o înțelegere teatrală a actorului, regizorului și autorului”.

Concluzia mi se pare evidentă: acum în teatru scenograful nu se mai ocupă cu **pictura** ci cu **teatrul**, profesiunea lui este de fapt **teatrul**.

Celebrul scenograf ceh Josef Svoboda declara într-un interviu din 1970: „Cea mai mare teamă a mea este aceea de a deveni un simplu «decorateur». Cel mai mult mă irită termenii ca «Bühnenbildner» sau «decorateur», pentru că ei implică imagini bidimensionale (și statice, așa adăuga eu), sau decorarea de suprafață, acestea fiind exact ceea ce nu doresc eu. Teatrul se găsește esențial în spectacol; schițele frumoase și tablourile nu înseamnă nimic, oricît de impresionante ar fi; poți desena orice pe o bucată de hîrtie, dar importantă este

realizarea practică. Adevărata scenografie apare cînd se ridică cortina și ea nu poate fi evaluată, apreciată, decît în acest context”.

Pentru a înțelege cît mai exact rolul scenografului în teatrul contemporan n-are fi lipsit de interes să expunem succint fazele de lucru pe care le parcurge scenograful pentru realizarea unui spectacol.

1. **CONCEPȚIA.** Fază care începe cu documentarea teatrală, literară, iconografică, muzicală etc. și continuă cu elaborarea concepției vizuale generale a spectacolului, în strînsă colaborare cu regizorul (uneori și cu compozitorul și coreograful). Rolul pe care îl joacă fiecare dintre colaboratori în elaborarea concepției depinde evident și de calibrul personalității și de cantitatea de experiență a indivizilor. În această fază scenograful desenează schițe sumare de atmosferă, propune schițe de plantații și de costum, eventual face machete de studiu.

2. **PROIECTAREA.** Scenograful elaborează proiectul artistic și tehnic de execuție, adică desenează, cotează și notează schițele după care atelierele teatrului urmează să execute obiectele ce compun scenografia unui spectacol. Proiectul cuprinde plantația definitivă cu indicarea schimbărilor necesare spectacolului, desenele obiectelor cu indicațiile tehnice necesare manevrării obiectelor, schițele de costum cu eșantioanele de culoare și de material, detaliile de mobilier și de recuzită, perucherie, machiaj etc.

3. **EXECUȚIA.** Odată cu proiectul predat, scenograful urmărește din punct de vedere artistic și tehnic execuția; el nu este însă răspunzător de organizarea muncii atelierelor și a aprovizionării, cum nu poate fi răspunzător de termenul de execuție. Aceste răspunderi revin șefului de producție sau șefului atelierelor.

4. **TRANSPUNEREA SCENICĂ.** Scenograful conduce artistic și tehnic repetițiile de asamblare a decorului pe scenă, repetițiile de manevră și vizionările de costume, împreună cu regizorul și cu maeștrii de lumină, repetițiile de lumină, iar alături de regizor participă competent la repetițiile generale.

Cîteva concluzii se impun după această trecere în revistă. Prima este că scenografia este **artă și știință** sau **artă și tehnică**, iar a doua evidențiază decalajul dintre scenografie și celelalte compartimente ale spectacolului. De fapt, la predarea proiectului de execuție, scenograful a încheiat aproape un proces creator, pe care celelalte compartimente abia îl desfășoară în repetiții.

Scenograful conține **efectul vizual dinamic al spectacolului** împreună cu regizorul, proiectează și conduce apoi artistic și tehnic execuția lucrărilor scenografice

în scopul materializării scenice a concepției în spectacolul propus. Schițele, proiectul scenografic sînt un mijloc, un instrument pentru realizarea spectacolului, nu un scop. De aici rezultă și poziția specială a unei expoziții de scenografie, față de una de pictură, de exemplu. Pictorul își expune lucrările care îl reprezintă, însăși opera de artă. Scenograful ar trebui să expună spectacolele care îl reprezintă. De aceea, personal, prefer fotografiile după scenografia montată pe scenă și luminată pentru spectacol schițelor scenografice.

De asemenea apare clar că scenograful, desenînd proiectul de execuție, poate fi numit și **proiectant**, așa cum este arhitectul sau **designerul**. Pentru că el conduce artistic și tehnic execuția proiectului propriu, poate fi numit mai degrabă **realizator** decît executant.

Dacă ar fi să dau o definiție a scenografiei, ea ar arăta astfel: **SCENOGRAFIE — componentă a artei spectacolului. Artă și știința (tehnica) proiectării și realizării efectului vizual dinamic al spectacolului. Scenografia de teatru include organizarea spațiului de joc și a schimbărilor, mobilierul, recuzita, luminile, costumele, machiajul și perucile.**

Așa face în continuare o incursiune în evoluția lexicografică a termenului.

„Dicționarul francez-român“ din 1876 al lui Theodor Codrescu consemnează pentru SCENOGRAPHIE: „scenografie, arta de a înfățișa obiectele în perspectivă, mai cu seamă zidurile și pozițiile lor. Se zice mai cu seamă de arta de a zugrăvi decorațiunile scenice; se zice de înseși înfățișările teatrale și de obiectele înfățișate“. Această definiție conștința un adevăr valabil, la data apariției dicționarului, de vreo 300 de ani. Astăzi rămîne din această formulare traducerea corectă **scénographie — scenografie — și definirea scenografiei ca artă.**

Probabil că dicționare ca Larousse din 1923 sau Littré din 1920 nu fac decît să preia o definiție mai veche atunci cînd notează: „arta de a picta decorațiunile scenice“.

Grand Larousse din 1964 înregistrează pentru SCENOGRAPHIE: „1. Artă de a picta decorațiunile scenice. Prin extensie decorurile înseși. 2. Artă și știința scenei teatrale, a organizării sale și a materialului scenic“. Se preia aici încă o dată la pct. 1 definiția valabilă de la 1600, dar se adaugă la pct. 2 o nouă explicație care încearcă să surprindă semnificația actuală a termenului. În primul rînd, formularea **arta și știința** este un ciștig, ea reflectă corect situația actuală. **Scena teatrală** este o formulare care, în franceză, pe lângă „spațiul de joc“, mai are și sensul de „decor“, ceea ce nu se întîmplă și în limba română. Dacă am

păstra în traducere doar accepția „decor“, am restrînge sensul, eliminînd costumele, luminile etc. În plus, **decor — decorațiune** apropie din nou scenografia de bidimensionalul picturii. Această formulare exclude, pe de altă parte, din domeniu, scenografia de film și de televiziune. După părerea mea, definiția este incompletă pentru că eludează factorul dinamic al scenografiei unui spectacol, schimbarea, evoluția. Ea este însă, deși anterioară apariției DEX, superioară formulării acestuia.

„Dicționarul englez-român“, Editura Academiei, 1974, mă dezamăgește însă definitiv, notînd pentru SCENOGRAPHY: „1. Desen în perspectivă. 2. Pictură scenografică/decorativă“. Autorii lui nici nu traduc măcar **scenography — scenografie**, greșeală pe care nu o făcea Theodor Codrescu acum un secol traducînd din franceză termenul.

Nu știu dacă neadecevarea lexicografiei la evoluția fenomenului teatral contemporan este cauza sau efectul erorilor și confuziilor privitoare la SCENOGRAPHIE. Probabil că și una și alta. Dealtfel, interesează mai puțin motivul pentru care lexicografii comit această eroare: ignorarea domeniului sau comoditatea manifestată în copierea repetată a articolelor din dicționarele mai vechi. Oricum ar fi, eu exclud categoric posibilitatea de a-mi adecva profesiunea definiției din dicționar, așa cum o exclud probabil și ceilalți scenografi.

Vrem-nu vrem, există totuși cîteva implicații concrete ale acestei neadecevări.

Una ar fi dezinformarea sau inducerea în eroare a spectatorilor cu privire la semnificația termenului. Iar spectatori nu sînt puțini: socotind numai 40 de teatre în România cu cea 500 de locuri fiecare, teatrul, și implicit scenografia, are zilnic 20.000 de spectatori.

Altă implicație directă este perpetuarea denumirii anacronice de **pictor scenograf**, căci așa se numește postul din schema teatrelor. Se subînțelege de aici că există mai multe feluri de pictură: pictura de șevalet, pictura monumentală și pictura scenografică. Această eroare a fost probabil cauza integrării secției de scenografie Institutului de arte plastice, cu ani în urmă. Scenografia este astăzi, după cum am arătat, o ramură a artei spectacolului, nu a picturii. Firesc ar fi ca studenții scenografi să fie colegi cu studenții actori și studenții regizori, viitorii lor colegi din teatru și cinematografie.

Evident că toate aceste implicații nu scad prestigiul scenografiei românești. El este afirmat și reafirmat, printre altele, atît de strălucite realizări ca atare, cît și de numeroasele premii obținute de artiștii români la festivalurile și expozițiile naționale și internaționale.

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL MIC

CERUL ÎNSTELAT DEASUPRA NOASTRĂ...

de Ecaterina Oproiu

Data premierei : 26 decembrie
1984.

Regia : CĂTĂLINA BUZOIANU.

Scenografia : NICOLAE ULARU.

Distribuția : VALERIA SECIU
(Ea) ; ȘTEFAN IORDACHE (El).

Dacă prezența pe scenă a pieselor sale s-ar produce la intervale regulate, Ecaterina Oproiu ar putea fi comparată cu o cometă, încă enigmatică, a cărei apariție produce senzație, pune în alertă critica, provoacă o stare de efervescență în public, în așteptarea relevării altor fațete ale creației unui dramaturg original configurat și insolit în investigația temei recurente a cuplului în derivă. După debutul eclatant cu *Nu sînt Tur-*

nul Eiffel, piesă cu vocația longevității, *Interviu* — care relua în liantul ei dramatic tema obsedantă — a reconfirmat, prin acuitatea problematicii și incisivitatea dezbaterii, o inteligență artistică în stare de ebuliție, superior inconfortabilă, care refuză tabu-urile și pune cotidianul sub semnul reflecției globale, avidă să iscodească sub adevărurile parțiale adevărul cu caracter integrator. *Cerul înstelat deasupra noastră* nu dezaminte așteptările, înscriindu-se, așa cum s-a remarcat, ca un eveniment al stagiunii. Nu numai pentru că stagiunea este pauperă în producții originale, ci și prin valoarea ei, care i-ar fi conferit acest statut în orice stagiune dominată de lucrări dramatice definitorii.

Evidențiind continuitățile nu numai de problematică, dar și de viziune, piesa recentă, trădînd potențarea apetenței pentru drama de idei, semnalează o evoluție atît a viziunii, cît și a modalităților dramaturgice. Se accentuează, în primul rînd, propensiunea de a transcende de la evenimentul circumstanțiat la semnificația larg iradiantă, de a descoperi în anamorfozele experiențelor particulare și în diatezele istorizate ale existenței substanța proteică a general-umanului. Se amplifică deschiderea ideatică, se îmbogățește polisemia textului nu numai prin cantitatea de probleme aduse sub reflector, ci, în primul rînd, prin caracterul deschis al situațiilor dramatice, care refuză soluțiile, dar înmulțește întrebările. Ambiguitatea este premeditată, dramele vieții rămîn suspendate, fiindcă dramaturgul țintește să violeneze apatia receptorului, somîndu-l să se implice reflexiv în dezbateri,



Valeria Seciu și Ștefan Iordache

să-l transforme într-un copoet al dramei, asumându-și interogațiile acesteia ca pe propriile neliniști și incertitudini. În **Cerul instelat deasupra noastră** sensurile parabolice sînt mai evidente, dezbateră se produce pe un palier superior al existenței, într-un sistem de relații mai complex. Sub raportul structurii artistice, îndepărtîndu-se de formula epică dominantă în scrierile precedente, oferă un eșantion reprezentativ a ceea ce de la Ibsen și Shaw pînă azi numim piesa-discuție, modalitate ce acoperă mai bine intențiile autoarei, obstinată să confrunte legitimitatea atitudinilor, argumentelor, ideilor. Modernitatea piesei este incontestabilă, aliniindu-se unei fecunde tendințe a dramaturgiei de azi, dar evoluția consemnată nu trebuie înțeleasă, *ipso facto*, ca o judecată de valoare estetică. În tectonica operii Ecaterinei Oproiu este greu de spus — cel puțin acum, sub impactul tulburător al spectacolului Teatrului Mic — care este piscul cel mai înalt. Cu certitudine, se poate afirma însă că **Cerul instelat..** numește una dintre cotele de altitudine ale dramaturgiei noastre contemporane.

Piesa radiografiază starea de criză a unui cuplu care, depășind nivelul de alertă, este pîndit de disoluție, făcîndu-se, cu o metodă analitică ce tinde la infinitesimal și cu o severă distanțare critică, anamneza personajelor — designate prin El și Ea, spre a avertiza de la bun început că nu se discută un caz, ci o posibilă situație de mare generalitate — scoțîndu-se la iveală cauzele care le-au disurât existența, urmărindu-se des-

coperirea părții de culpabilitate a fiecăruia. Dintr-un prim unghi de examinare a dramei cuplului, este surprinsă disocierea perspectivelor din care cei doi privesc viața: El, cel născut în Rahova pe strada J, devenit dintr-un insignifiant asistent un „profesionist-brici“, un reductibil tehnocrat la nivel mondial, pășind din succes în succes în competiția de „care pe care“ cu așii transoceanici ai tranzacțiilor internaționale, privește sigur spre viitor, visînd noi hit-uri. Ea — actriță de mare talent, care și-a abandonat cariera pentru a-și urma soțul, funcționar la agenția comercială din metropola americană —, coborîtă de la condiția vedetei la aceea de ființă marginală, de „anonimă internațională“, privește exasperată spre trecut, ca singura posibilitate să-și traseze un alt viitor. Renunțarea la vocație originează, așadar, prima cauză a unui dezacord fundamental ce riscă să ducă la o ruptură definitivă. Reîntoarcerea la profesie — împlinirea dorinței de a o juca pe Ioană d'Arc, obsesia ei în toți anii de relativ confortabilă claustrare occidentală — reprezintă șansa de a se regăsi. În acest plan, piesa delimitează o tranșantă separare a personajelor: slăbiciunea lui morală este compensată de tăria în sfera utilității sociale; slăbiciunea ei socială generează, în schimb, tăria ei morală. Raționalitatea lui este exclusiv socială; raționalitatea ei este etică; fiecăruia îi lipsește o componentă, pentru că raționalitatea existenței se exprimă ideal în unitatea lor dialectică.

Ecaterina Oproiu refuză însă explicațiile simpliste. Criza ajunsă la paroxism, la ceasul conturilor decisive, este provocată, în egală măsură, și de ruina relațiilor afective, dragostea lor coborînd de la misterul sacralității la platitudinea laicității, transformînd totul în cenușă. Campion al tranzacțiilor, dopat cu orgoliul inteligenței, El trăiește exclusiv pentru **job**, străbătînd un ireversibil proces de reificare, devenind o rotiță, extrem de prețioasă, dar o rotiță a Marelui Mecanism. Pentru El, Ea a ajuns o femeie-decor la reuniunile protocolare, un instrument de consolidare a reputației, un mijloc de a-și păstra intactă armura invincibilă, dar și „picătura“ care-i macină nervii, zilele. Ea trăiește melancolic, cu amintirea idolului, care înseamnă deopotrivă artă și afecțiune. Existența cuplului este infestată de aluviunile murdare ale vieții, cuprinse în metaforele, prea ostentative, ale țevii ce supurează sîcîtor și canalului ce refulează.

Piesa are o construcție radială, atitudinile și argumentele converg spre întrebarea capitală: cine e vinovat? Răspunsul este ocolit, sînt aduse doar justificări, sînt invocate argumente privind șansele personajelor de împlinire socială și morală, de asumare a răspunderilor față de sine și de alții. Echidistanță față de ele, autoarea semnaleză complexitatea și ambiguitatea situației, punîndu-le pe rînd în postura de acuzat și acuzator, inculpîndu-le și disculpîndu-le, fiindcă biografia lor este, într-un fel sau altul, grevată de compromisiuri și demisiuni. Inițiala Ei renunțare la chemarea artei poate fi un cap de acuzare la adresa Lui, un magician al răsunătoarelor performanțe profesionale? El nu este oare culpabil că în exercitarea fanatică a „misiei“ și-a alterat fibra umană, aneantizînd o afecțiune ce întreținea un fragil echilibru — construit pe sentimente, dar și pe renunțări —, care nu putea asigura integritatea vieții, ci doar integritatea caracterelor? Întrebările se pot înmulți, dar soluțiile sînt evitate.

Autoarea extinde investigațiile dincolo de aria familială, sugerînd și alți factori de eroziune ce acționează asupra celor doi, rezultînd din dualitatea epocii noastre dintre imperativul tehnicist și nevoia de plenitudine spirituală, dualitate amenințată cu anularea interacțiunii dialectice dintre cele două laturi. În cazul Ei, o diferență structurală de model spiritual face imposibilă comuniunea cu ambianța de adopție, refuzînd super-tehnicizarea — cuprinsă în metafora „computerului vieții“ — care controlează celula, dar ignoră unicitatea monadei spirituale. În cazul Lui, proliferarea factorilor de stress în ședințe „presante și opresante“, deasupra cărora planează

umbra Mogulului, în tranzacțiile istovitoare cu magnații versați să vîndă și să cumpere, să înalțe și să distrugă, obligîndu-l la un angajament total, într-o înclăștare necruțătoare.

Ce se va întîmpla cu El și cu Ea? Finalul rămîne deschis. Rezolvările pot fi multiple: întoarcerea Ei acasă, abisul străzii, compromisul de a trăi însingurați în doi, ca și o posibilă apropiere sufletească. Dacă situația dramatică rămîne difuză, Ecaterina Oproiu este categorică într-o singură privință: important este nu numai să trăiești, ci cum trăiești. Important este ca, sub cerul instelat, să nu trădezi „legea morală“, care conține temeiurile raționalității, finalitățile etice ale scopurilor și mijloacelor angajate, fidelitatea față de demnitatea umană.

Am enumerat — într-un comentariu ce a sacrificat inerent unele sensuri rezonante — cîteva dintre virtuțile unei piese exponențiale a dramaturgiei ultimilor ani, căreia nu-i putem reproșa decît o anumită labilitate a construcției și o tendință de dilatare a dialogului, de notînd o mai vie preocupare pentru literaritatea decît pentru teatralitatea textului. Uneori, în loc să supună cuvîntul, se lasă purtată de el pentru plăcerea de a-i cliva sensurile, de a-l insolita, dincolo de cerințele dramei.

Piesa a găsit în Cătălina Buzoianu un regizor cu certe „afinități electice“, înfăptuindu-se o colaborare benefică spectacolului, de reală împlinire artistică, edificat ferm pe premisele textuale, în imagini scenice încitante. Apelînd la doi interpreți ideali, Ștefan Iordache și Valeria Seciu, regizoarea i-a lăsat, cu tact, să-și valorifice resursele de creație generoase, supravoltînd, cu simț al măsurii, tensiunea dramei. Ambianța scenică — în decorul adecvat propus de Nicolae Ularu — sugerează un spațiu capcană, rece, metalizat, impersonal, un spațiu spiritual al eului, dar și social. I se pot imputa și regizoarei excesele de metaforizare, care nu adaugă sensuri noi, din contră le estompează pe cele comunicate de actori, tratînd, în schimb, sumar scena-cheie a deversării canalului, simbol al murdăriei existențiale.

Cei doi mari interpreți, într-o formă deosebită, realizează creații memorabile, evoluînd cu desăvîrșită siguranță, cu fine variații tonale, pe claviatura orgii de idei a piesei. Forînd cu voluptate replica, dezvăluînd sensuri și stări, conferind cuvintelor o gravitate semantică și emoțională percutantă, cu o subtilă capacitate de transfigurare, ei înzestreză personajele cu o individualitate bine definită. În viziunea lui Ștefan Iordache, El este un profesionist al succesului, condus de o inflexibilă voință de

acțiune, dominat de febra confruntării, cu credință netulburată în șansa lui, obstinat în dorința, devenită obsesie, de a se afirma, de a învinge. Secretul veltarism de odinioară s-a transformat în voluptatea de a lupta, încrederea în sine a devenit orgoliul tehnocratului infailibil, care, sfidând legile naturii și ale societății, se vrea o maree ce nu cunoaște decât fluxul. Tăios, lucid, renunțând să fie un cavalier al Mesei rotunde, își însușește instrumentarul lumii cu care se confruntă — deși aceasta înseamnă renunțare la autenticitatea interioară —, acoperind cu abilitate discrepanțele dintre cuvinte și fapte. Făurindu-și o anumită imagine, admirându-se narcisistic, El scotoțește chiar compromisiurile și retractările drept biruințe ale inteligenței și self-control-ului. Ștefan Iordache reușește să comunice — instituind o perspectivă critică asupra personajului — faptul că, în dinamica launtrică a acestuia, devotarea exclusiv profesiei, ce-l înalță în stima societății, provoacă pareze afective și îl deposedează de atributele ce dau ființei căldura și înțelegerea umanului. Pentru El, sub cerul înstelat, legea morală se estompează, devine un concept neutru.

În rolul Ei, Valeria Seciu este admirabilă, inițiind o fascinantă exegeză psihologică, cu o expresivitate scenică tulburătoare, construindu-și personajul din acel firesc aliaj de idei și sentimente contradictorii din care este alcătuit dintotdeauna omul. Personajul este structurat din antinomii, trăiește din deznădejde și elan, din dubii, ezitări, dar și din speranțe și aspirații pe care viața nu le-a țesut, ci doar le-a refulat o vreme, se mișcă între obiceiuri inhibitorii și stimulii cerinței de a corecta erorile, se zbate între rațiunea de a fi ea însăși și încercarea de a-l înțelege pe El, este șovăielnică și energică, oscilează între împlinire și concesie, între ruptură și reconciliere. Și, mai presus de toate, năzuiește cu toată ființa ei să apere ceea ce e prețios și ireductibil în om. Scena unde pledează pentru distrugerea computerului vieții este antologică. Este un rol bazat pe transparențe, alcătuit din tonuri și semitonuri, din lumini violente și umbre neliniștitoare, rezultat din dezvăluirea substanței umane ascunse în pliurile cuvintelor. Ca și la partenerul ei, cuvântul deconspiră o acțiune a cugetului, inflexiunile vocale, debitul rostirii trădează o structură temperamentală și tensiuni conflictuale.

Ecaterina Oproiu a avut, așadar, șansa de a-și vedea transpusă piesa într-un spectacol remarcabil, care reconfirmă atât programul artistic al Teatrului Mic, cât și clasa înaltă a școlii noastre interpretative.

Constantin MĂCIUCĂ

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI”
DIN IAȘI

PAZNICUL DE LA DEPOZITUL DE NISIP

de D. R. Popescu

Data premierei: 4 decembrie
1984.

Regia: DAN STOICA. Scenografia: FLAVIU BARBACARU.

Distribuția: EMIL COȘERU (El);
DESPINA MARCU (Ea).

Ca și alte piese mai noi ale lui D. R. Popescu (se poate cita, de pildă, **Rezervația de pelicani**), **Paznicul de la depozitul de nisip** (sau **Paznicul de la depozitul de nisip și femeia electrică**, sau **Femeia electrică**, sau **Lebăda sălbatică din Islanda**) este un text în care s-ar părea că nu se spun, de-a lungul a destule pagini, decât lucruri banale, cuprinse în dialoguri haotice, întâmplătoare, abundând în aluzii dispartate la realități inconjurătoare dintre cele mai diverse, rostite în tonalități de obicei ironice, nu o dată chiar bufes și întrerupte din când în când de sintagme de o profunzime și o gravitate aproape incongruente. Acțiunea, în cazul acestor texte, este în fond simplă, în marginea linearului, dar o simplitate disimulată în prolinitate și mediante fel de dezordonate și imprevizibile. Și totul s-ar reduce la aparențe de bruion, de schiță neterminată și confuză, dacă între cuvinte și replici, dincolo de ele nu ar răzbate un suflu dramatic de un patetism extraordinar, capabil să încarce de semnificații ascunse frazele cele mai neutre, un suflu a cărui vigoare transformă cotidianul în fundamental, în esențial, și a cărui incandescentă cristalizează — din noianul banalităților — impulsurile și iradierile externe.

În **Paznicul de la depozitul de nisip** nu se întâmplă nimic altceva decât întâlnirea accidentală dintre un bărbat (Hartton) și o femeie (Dora); firesc, comunicarea lor va deveni dragoste și — la fel de firesc — se va dizolva odată cu moartea unuia dintre îndrăgostiți. O singură „lovitură de teatru”, în acest scenariu foarte obișnuit și, totodată, arhetipal:

pe măsură ce progresează acțiunea, nemăsurate detalii lasă să se subînțeleagă că Dora este cea condamnată, pentru ca, în final, să moară, neașteptat, Hariton. Celelalte amănunte ale intrigii nu au importanță, după cum nu contează foarte mult nici biografiile exacte ale eroilor (scriitorul însuși le menține într-o zonă de ambiguitate). Determinantă este doar starea de grație a iubirii, pe care o trăiesc cei doi, dublată în permanență de un presentiment al morții. S-a observat în piesă, pe bună dreptate (Val Condurache), existența unui „subtext simbolic de inspirație mioritică”, nu altul decât vecinătatea calmă și continuă cu deznădămintul tragic, invocarea lui într-un tărâm al serenității. Pentru Hariton, pre-știința propriului său sfârșit este reverberată de lupta Dorei cu moartea, la care este doar martor, pînă în ultimul moment, cînd se implică irevocabil, printr-un sacrificiu sublim. „Lungul drum al zilei către noapte” din **Paznicul...** — un drum figurat aici și concret: anevoioasa călătorie prin furtună a celor doi, în căutarea limanului de izbăvire — are, în cele din urmă, un sens purificator. Dispariția în neființă este corolarul acestei dragoste consumate ardent, pătimaș (nu întimplător, piesa se numește și **Femeia electrică**), fără rezerve.

Căci **Paznicul de la depozitul de nisip** nu este altceva decît un emoționant poem dramatic despre dragoste. În jurul acestui sentiment guvernator se organizează — după o logică secretă, dar infailibilă — tot ce seamănă, la prima vedere, a balast și zgură. De fapt, este logica însăși a vieții, care pulsează cu o putere extraordinară în fiecare replică, în fiecare gest. Dialogul lui D. R. Popescu este incomfortabil ca orice adevăr frust.

Mai există, în **Paznicul de la depozitul de nisip**, un moment de autentică poezie, unde drama se reintîlnește cu fiorul **Mioriței**. Este un monolog al Dorei, în care se invocă Dumnezeirea, cu simplitatea și lipsa de protocol a discuției curente, fără spaimă și fără reculegere, dar cu orgoliul ascuns al condiției umane, proclamată astfel partener cu depline drepturi, în bine și în rău, al divinității. În acest moment, patosul interior al verbului atinge intensități de tragedie antică, dar revolta împotriva zeilor nu înfrînge omul, ci dimpotrivă, îl înalță.

Nu este ușor de montat un asemenea text (dealtfel, care dintre piesele lui

D. R. Popescu îngăduie o lesnicioasă ridicare în scenă?). Un text în care văpaia se învecinează foarte des cu liniștea lunară, în care rostirea corosivă sau ireverențioasă alternează mereu cu discursul liric, în care stările antagonice se succed aproape fără tranziție, cu o repeziune brutală, de cascadă. Regizorul Dan Stoica i-a intuit însă cu siguranță „cheia”, pornind de la imaginea scenografică de mare sugestivitate compusă de Flaviu Barbacaru. Pe turnantă (o turnantă specială, cred că unică în țară, care își are corespondentul său exact, cu același pas de rotire, în podul teatrului) este montată o perdea din fișii de material plastic, strălucind în lumină ca fragile și delicate foi de staniol (și se cuvine notată aici contribuția cu totul meritorie a maestrului de lumini Anton Aurel), perdea cu multiple funcții în spectacol, sugerînd aci pădurea foșnitoare de trestii, aci delimitînd zonele inefabile ale visului, dîncolo rotindu-se odată cu scena în drumul disperat prin furtună al celor doi. În acest cadru scenic somptuos, prețios chiar (pus și mai mult în valoare de oglinda scenei Naționalului), personajele capătă o grandoare nebănuită, își pierd efemeritatea, devin — la rîndu-le — arhetipuri. Sigur că, într-un astfel de decor, dimensiunile textului nu pot fi relevate decît prin interpretări excepționale; și excepționale sînt, într-adevăr, creațiile actricești ale Despinei Marcu și lui Emil Coșeru. Despina Marcu — într-un rol în care înfruntă mai grele sarcini scenice decît colegul său — are o forță dramatică remarcabilă, pe care știe să și-o stăpînească în momentele de respiro lirice, cînd prezența ei emană candoare și puritate, sau cînd emblema tragică se metamorfozează în cochetărie copilărească sau în frivolitate. Mai sobru în expresie (rolul i-o cerea), Emil Coșeru își concentrează arderea în interior, răbufnește arar, cu o violență conținută, dîrză. Ambii își moderează tensiunea fără efort aparent, în pasajele fulgurante de umor, cînd starea de joc, de **ludic**, precumpănește o clipă asupra destinului.

Există, în franceză, un adjectiv greu de tradus, ce poate fi eventual aproximat: **envoûtant**. Așa este — învăluitor, cu o doză ciudată de inefabil, stăruitor pînă la obsesie — spectacolul reușit de Dan Stoica: **envoûtant**. Nu e puțin lucru, și este pe măsura textului.

Dinu KIVU

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

DESPOT-VODĂ

de Vasile Alecsandri

Data premierei : 18 ianuarie
1985.

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

Distribuția : GEORGE MOTOI (Alexandru Lăpușneanu) ; CRISTINA DELEANU (Ruxandra Doamna) ; OVIDIU IULIU MOLDOVAN (Despot Eraclid) ; N. GR. BĂLĂNESCU (Moțoc Vornicul) ; RODICA MUREȘAN (Ana) ; ELENA SEREDA (Maica Fevronia) ; TRAIAN STĂNESCU (Tomșa) ; MATEI GHEORGHIU (Spancio) ; IGOR BARDU (Harnov) ; CRISTIAN ȘTEFĂNESCU (Stroici) ; GRIGORE NAGACEVSKI (Toroipan) ; MIRCEA ALBULESCU (Ciubăr-Vodă) ; GHEORGHE COZORICI (Albert Laski) ; ADELA MĂRCULESCU (Carmina) ; LIVIU CRĂCIUN (Sommer) ; GEORGE ȘIRBU (Pisoski) ; ANATOL SPĂNU (Toma Calabaiicanul) ; RADU IȚCUȘ (Limbă Dulce) ; EMIL MUREȘAN (Jumătate).

Spectacolul cu **Despot-Vodă** realizat de Anca Ovanez, care, cum vom vedea, aduce un punct de vedere novator autentic asupra textului, dar și a conceptului de „spectacol istoric”, începe cu un prolog — o uvertură teatrală, fără text, ce fixează principalele semne ale lecturii regizorale și lansează temele spectacolului. În prim-plan, pe o draperie de purpură, sceptorul și coroana. Un sceptor care este și buzdugan, simbol și armă a puterii în același timp. Însemn al puterii și al represiunii. Și sceptorul și coroana sînt expuse la vedere și se însinuează cu forță vizuală ca emblema a spectacolului. În spatele lor, ascunse ca invizibile umbre ale puterii adevărate, se află coroana de hirtie și mantia de

pinză roșie ale lui Ciubăr-Vodă. Un actor „în civil” (Mircea Albulescu), travestindu-se „la vedere” în Ciubăr-Vodă. O intrare în rol la scenă deschisă, cu înțelesuri adînci ce vorbesc de ambiguitatea acestui ciudat personaj, latentă în drama lui Alecsandri, pregnantă și perfect motivată în spectacol. Care este semnificația acestui intrus, ce deschide (și închide) istoria mării și decăderii lui Iacob Eraclidul? Presupunem că regiunea a intuit, pe bună dreptate, în Ciubăr-Vodă un alt Despot, o umbră a acestuia și un „dublu” al său. Odată lansate aceste coordonate, ale căror rosturi se întregesc pe parcurs, spectacolul se desfășoară, fără ezitări — dovadă a faptului că regiunea este sigură pe ceea ce spune —, în tonalități shakespearene, ca un eseu asupra puterii și a raportului ei cu masele. Pentru că în scena următoare, ce va deveni unul dintre laitmoivele spectacolului, Anca Ovanez-Doroșenco îi aduce în față pe cei doi străjeri (Limbă Dulce și Jumătate), decupind cu claritate comentariile lor mocnite asupra evenimentelor, comentarii ce reprezintă și în litera textului punctul de vedere al poporului anonim, tirî în aventură puterii. Asistăm, înainte de toate, la o incredibilă sarabandă avînd drept obiectiv tronul, pe care Lăpușneanu îl împarte cu Ruxandra Doamna, și îl pierde în favoarea lui Despot, acesta — în favoarea lui Tomșa ș.a.m.d. Nu este un conflict unic între domnitor și pretendent, pentru că în Moldova, cum spune Alecsandri, nu este curtean care să nu se vizeze domnitor. Într-adevăr, fapte ale textului, pe care însă spectacolul le scoate din umbră : nu numai Despot, ci și Lăpușneanu și Tomșa își dispută tronul Moldovei, fără a-i mai socoti pe Ciubăr sau pe Moțoc, care nu numai că doarește puterea, dar o și deține, prin abilitatea cu care face și desface domniile. Într-o lume a puterii instabile, cînd sceptorul și coroana trec de la unul la altul fără nici o logică. Ciubăr este conducătorul de joc. El însoțește puterea ca o umbră. Este extrem de expresivă, în acest sens, scena din beciurile palatului, unde îl aruncă pe Despot bănuielii lui Lăpușneanu. În convorbirea lui Despot cu Ciubăr-Vodă (printre paginile cele mai adînci din **Despot-Vodă**), timp în care se petrece cunoscuta travestire (cum se știe, Despot evadează îmbrăcat în hainele lui Ciubăr), regiunea ne vorbește despre transferul între putere și umbra acesteia într-o pătrunzătoare metaforă,

circumscrisă motivului vanitas vanitatum. Dealtminteri, tema umbrei (a umbrei ce imită puterea și a puterii ce piere ca umbra) apare în mai multe scene, ca un leitmotiv meditativ al spectacolului. Senzurile prologului se desăvîrșesc și se ramifică. Costumîndu-se la vedere, Ciubăr își asumă un rol. Intră din afară într-o lume pe care o manipulează prin însușirile sale histrionice. Nebunia lui este contrafăcută, ca și pocăința, care îl împinge la călugărire. Îl va ucide pe Despot în chip histrionic, în timp ce îl îmbrățișează fratern. Aspirația sa la tronul Moldovei nu mai este obsesia unui nebul, ci programul foarte amănunțit al unui om de acțiune. Deși autoarea spectacolului se concentrează asupra lui Ciubăr-Vodă, personajul cu cea mai mare încărcătură și ambiguitate simbolică din text, operează binevenite retușuri și asupra portretelor lui Despot și Tomșa. Din rațiuni didactice, ce nu i-au fost niciodată străine lui Alecsandri, personajul Tomșa (a cărui domnie de câteva luni n-a putut avea semnificația unei soluții pentru situația politică a Moldovei de după Ștefan cel Mare) apare ca împlinirea unei mari așteptări naționale. El reprezintă în ideologia piesei alternativa unor domnitori pămînteni.

Că Alecsandri dorește cu tot dinadinsul să-l modeleze în sens pozitiv pe Tomșa, o dovedesc și licențele istorice pe care și le asumă, menite, toate, să innobileze personajul. Printre altele, istoricii spun că Tomșa l-ar fi ucis pe Despot, dar o asemenea faptă era o abatere foarte gravă de la codul cavaleresc al lui Alecsandri, motiv pentru care o trece sub tăcere, punîndu-l pe Tomșa să-l certe cu noblețe pe rivalul său. Anca Ovanez-Doroșenco înregistrează imuabilitatea cu semn pozitiv a lui Tomșa, o susține în elementele ei patriotice esențiale (în fond, Tomșa nu este, în drama lui Alecsandri, **personaj istoric, ci idee patriotică**), dar situează finalul spectacolului într-o zonă a reflecției, subliniind caracterul ciclic al „istoriei care se repetă”. Într-un inteligent montaj, se reia dialogul străjerilor Limbă Dulce și Jumătate, ce vestesc parcă apariția unui nou Despot, a unor noi jertfe în lupta pentru tron, ceea ce, dealtfel, istoria frământată a Moldovei a și dovedit. Firește, între aceste idei de spectacol, părțile bune ale guvernării lui Iacob Eraclid — la care Alecsandri, european prin formație, tabieturi și aspirații. n-a vrut să renunțe — sînt estompate. În fond, Alecsandri regretă că între Iacob Eraclid, cavalerul european, iubitor al culturii umaniste, de o parte, și Moldova sub influența orientului, de alta, nu s-a putut naște o armonie producătoare de civilizație. Dar, în spectacolul atît de concentrat pe ideea politică al

Ancăi Ovanez-Doroșenco, aceste „delicatețuri” nu-și mai aveau locul. Despot își păstrează însă înfățișarea originală de gentilom, pentru care puterea avea mai curînd semnificații estetice, menite să se adauge faimei sale de seducător. Ovidiu Iuliu Moldovan, în una dintre cele mai bune creații ale sale, obține performanțe de finețe în exprimarea unui soi de dublu histrionism al lui Despot. Tiradele acestuia, grandilocvența ținutei, emfaza proiectelor politice sînt susținute într-un echilibru duplicitar, pentru uzul celorlalți, pînă în clipa în care eroul însuși începe a se amăgi cu propriile sale mituri. Rezultă o combinație tipologică inedită: un rege ce se autopastează și se maimuțărește pe sine, rege și propriul său bufon în același timp. Revenind la Ciubăr-Vodă, acesta capătă în interpretarea lui Mircea Albulescu o forță și o expresivitate dincolo de orice tentație caricaturală existentă în text. Mircea Albulescu acoperă cu autoritate noile funcții ale personajului. Masiv și surprinzător, viclean și atroce, el este amenințător în întunericul enigmelor sale. În prologul amintit, fixează cu privirea sceptrul și coroana, dar nu eliberează tirade, ca Despot, ci își împinge îndărăt cuvintele ce stau să izbucnească, pentru că puterea lui este tăcerea. Este un alt tip de histrion decît Despot, dar tot un histrion, ce trece cu abilitate de la nebunia pretendentului la tron la pioșenia călugărului ce s-a rupt de cele lumești. Ciubăr, pe lângă Despot, pare un fanatic al puterii, alături de un artist al puterii pentru care tronul Moldovei nu este o chestiune de viață și de moarte, ci un cal sălbatic pe care vrea să-l domesticească în vîzul curții, sau încă o medalie pe pieptul său de seducător. Un Alexandru Lăpușeanu în ritmuri shakespearene, cu impulsuri abia cenzurate și izbucniri sarcastice, realizează George Motoi. Gheorghe Cozorici, deși într-un personaj colateral față de spectacolul puterii de la Curtea Moldovei, reușește un portret memorabil. În culori clasice, N. Gr. Bălănescu creează un Moșoc plauzibil, dar mai puțin pregnant în demonstrația regizorală. Avem impresia că supralicitează latura melodramatică a rolului (orgoliul patern bățocorit de Despot), în dauna expresivității pe linia funcției sale politice, atît de funestă. Traian Stănescu are de înfruntat dificultățile unui personaj pozitiv și actorul nu reușește totdeauna să străbată dincolo de imobilitatea personajului. Adela Mărculescu are feminitate și dramatism în Carmina, iar Cristina Deleanu asigură o prezență expresivă în Ruxandra Doamna. Sînt aduse în prim-plan două personaje de fundal (Limbă Dulce și Jumătate), interpretate de Radu Ițcuș și Emil Mureșan, care se

concentrează pe protestul mocnit, pe comentariul sec și sceptic asupra evenimentelor. O distribuție numeroasă, din care mai fac parte Rodica Mureșan (plauzibilă în inocența pasiunii ei pentru Despot), Elena Sereda (un portret poate prea viguros în Maica Fevronia), Anatol Spănu (un chip adecvat al lui Toma), demonstrează profesionalismul actorilor la realizarea spectacolului. Autorul decorului și costumelor a optat pentru simplificarea operațiilor de schimbare a locurilor de joc. Panouri metalice, practicabile mobile acționate din culise, o recuzită redusă la strictul necesar, costume sugestive, toate acestea au susținut ideea unui spectacol concentrat și eficient, care scoate drama lui Alecsandri de sub povara de glorie clasică sub care amenința să se prăbușească. Sintem de părere că Anca Ovanez-Doroșenco, susținută de câțiva actori de frunte, a învins una dintre cele mai mari dificultăți ale înscenărilor moderne cu drame romantice, și anume emfaza retorică, nu numai prin salutare reducere în text ci și prin procedee specifice ce țin de motivarea strinsă a fiecărei idei regizorale, realizând un spectacol de certă valoare, care se situează printre atracțiile acestei stagiuni.

Mircea GHIȚULESCU

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

O SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ

de Teodor Mazilu

Data premierei: 17 septembrie
1984.

Regia și scenografia: IOAN
GEORGESCU

Distribuția: CÔSTACHE BABE
(Varga); MIRCEA ANDRESCU
(Nemes); MAYA INDRIEȘ (Iuliana);
VICTORIA COCIAȘ-ȘERBAN
(Apolonia).

În spațiul restrâns și nu deosebit de funcțional al Sălii Studio, Ioan Georgescu oferă, în ipostază de regizor, înscenarea unui text mazilian dintre cele dificole. Cubul scenei apare încadrat într-o enormă fereastră, prin care Nemes și Iuliana urmăresc execuția iobagilor răsculați. Rama ferestrei, plasată între spectatori și scenă, marchează scenografic

sensul global al piesei: adevărata execuție nu se petrece în fața enormului ochi de geam îndreptat spre sală, ci în spatele lui, acolo unde cele două personaje, din martore ale unei execuții publice, devin călăii unei execuții de culise.

Pe scenă aflăm o recuzită pestriță, gras-artificială: figura de carton a împăratului, tronul, care se clatină (parafrază metaforică destul de simplistă), două manechine în haine de gală, pentru sărbătoare, o masă de toaletă a doamnei, un separeu ascuns după o perdea, instrumentarul gospodăriei aristocratice de prost-gust și ridicolă strălucire. Vizualizarea este însă oarecum prea directă și de aceea lipsită de rafinament — parodia prin obiecte-kitsch își are și ea necesarele nuanțări, pentru ca efectul plastic să rezulte în idee.

Ca piesă despre complicitate, **O sărbătoare princiară** obligă la recrearea scenică a labirintului de tensiuni pe care textul le implică. Inteligență în decodare vedește Ioan Georgescu prin minuția cu care încearcă să mențină echivocul textului mazilian, echilibrând raportul între dialogul explicit și cel implicit, între text și subtext. Culminația spectaculară eșuează însă din cauza insuficienței aprofundării a motivațiilor posibile.

Vădită e formația (deformația) actoricească; ea face ca invenția să se păstreze la nivelul trucului minor, înlesnind interpretarea și satisfăcând doar la nivel superficial concepția de ansamblu. Confruntările dintre Varga (sluga lipsită de scrupule) și Nemes (nobilul „cu miinile curate”), dintre Iuliana (o „Vidră” cu har retoric) și Nemes, ca și monologul final al Apoloniei, nu compun un sistem semnificativ coerent, chiar dacă intențiile pot fi „ghicite” din spectacol. Jocu' Mavei Indrieș, mai ales, e exterior și nu susține suficient partitura. Ultimul ei dialog cu Nemes, cheie de boltă pentru teza etică a piesei, se derulează calp, fără accente corecte; tensiunea ce rezultă e tehnică și nu organică; dincolo de rampă nu trece nimic.

Dificultatea unui text ca **Sărbătoarea princiară** s-a vădit și în cazurile unor înscenări precedente, realizate de actori instalați la pupitalul regizoral (Horațiu Mălăele — Teatrul „Nottara”, Ioan Cristian — Tîrgu Mureș). Există în această piesă (ca și în majoritatea textelor lui Mazilu) un risc al efortului gratuit (de recuzită sau de interpretare), prin care de obicei regizorii încearcă să compenseze non-realismul textului, schițând tentativa de a figura sensurile *ad litteram*.

Riscul a fost în mod onorabil asumat de către Ioan Georgescu, fără să fi fost însă depășit.

Corina ȘUTEU

TEATRUL DE STAT
DIN TURDA

URME PE ZĂPADĂ

de Paul Everac

Data premierei : 30 noiembrie 1984.

Regia : MIRCEA MOLDOVAN.
Scenografia : GHEORGHE MATEI.

Distribuția : MIRCEA COSMA (Horea) ; AURELIAN GHEORGHE (Cloșca) ; SERGIU IVA (Toader Neag) ; VINTILĂ CRIȘAN (Avram Ispas, Nușu Mătieș) ; DUMITRU PETRESCU (Pătru Gliga, Gheorghe Mătieș) ; STELA FURCOVICI PRU-TEANU (Letiția) ; MARIA JUNGHIETU (Săvuța) ; VASILE IUSAN (Ioan Mătieș) ; ION DAN (Ștefan Trif) ; GABRIEL CHIREA (Simion Neag).

O foarte bună alegere a făcut Teatrul de Stat din Turda, înscriind în repertoriu, pentru cinstirea momentului comemorativ al anului 1784, *Urme pe zăpadă* de Paul Everac, piesă ce aparține prin dimensiuni „teatrului scurt“, avînd în același timp profunzimea și forța de iradiere ale unei lucrări de largă respirație, care privește istoria din unghiul revelațiilor permanentei umane.

Regizorul Mircea Moldovan a intuit, desigur, semnificația piesei și a încercat s-o potențeze prin mijloace scenice de imediată accesibilitate. Dar numai o parte dintre mijloacele alese s-au dovedit adecvate țelului. Dintre acestea, e de menționat scenografia lui Gheorghe Matei, reprezentînd imaginea stilizată a unei peșteri de piatră, albă, asupra căreia planează o roată enormă, amenințătoare, ce coboară încet, cu fiecare nou episod al piesei, pînă la scena finală, cînd se lasă și îi prinde pe toți sub spițele sale. În rest, regizorul a dat prioritate unor elemente exterioare, folosind în mod excesiv pasaje muzicale și recitări poetice, care intersectează acțiunea, proiectînd-o pe un fond sonor de baladă; el a acordat însă prea puțină importanță valorificării textului în bogăția nuanțelor sale, a subtextului, a tensiunii sale interioare, a caracterului său meditativ-dramatic. Din această pricină, interpretarea actoricească apare adesea monotonă, plată, singura grijă a actorilor pîrînd să fie accen-

tu ardelenesc (Gheorghe Aurelian — Cloșca, Sergiu Iva, Vintilă Crișan) sau pitorescul (Dumitru Petrescu). Mai nuanțat, cu momente de vigoare expresivă, a apărut Mircea Cosma în rolul lui Horea, o înviare reală a tonusului dramatic aducînd Stela Furcovici, în interpretarea robustă, stenică și ageră a Letiției. Transpunerea pe bandă, a unui pasaj întreg al dialogului tensionat dintre Horea și Cloșca, pentru a se sugera că acestea ar fi gîndurile lor nerostite, constituie o altă eroare a regizorului. Un moment reușit este acela al mersului în cerc, lent, din ce în ce mai stins, al țărânilor, în jurul celor doi eroi, prinși sub roata care coboară, prinzîndu-i apoi, pe toți (o idee a piesei : „Toți sîntem prinși“, spune Horea, cu un gînd adinc). Prea puțin însă, pentru spectacolul întreg, căruia nu i se pot nega bunele intenții. Numai că ele s-au exprimat, parțial, în altă cheie decît aceea a piesei.

Margareta BĂRBUȚĂ

TEATRUL DRAMATIC
DIN BAIJA MARE

EMINESCU ȘI VERONICA

de Eugenia Busuioceanu

Data premierei : 31 ianuarie 1985.

Regia : CORNEL MITITELU.
Scenografia : IDA GRUMAZ.

Distribuția : MARIUS OLTEANU (Mihai Eminescu) ; NINA UDRESCU (Veronica Micle) ; VIORICA GEANTĂ-CHELBEA (Eugenia Bodnărescu) ; FLORENTIN DUȘE (Samson Bodnărescu) ; RADU DIMITRIU (Titu Maiorescu) ; APRI-LIANA NEDEIANU-DIMITRIU (Florică) ; TOEA BADIU (Studentul).

La 135 de ani de la nașterea lui Eminescu, teatrul din Baia Mare săvîrșește un act demn de prețuire înscriind în repertoriu un titlu care să omagieze figura poetului — unul dintre rarele titluri de acest fel aflate în patrimoniul dramatur-



Nina Udrescu și Marius Olteanu

giei noastre, din motive lesne de înțeles, nu tot atât de lesne de acceptat. Piesa Eugeniei Busuioceanu datează din 1970 și, fără a fi o lucrare de anvergură, prezintă, în compoziția ei simplă, marcată de pietatea actului evocator, elementele esențiale pentru înțelegerea unei imagini delimitorii și luminoase a poetului. Rescrisă între timp, ea prilejuiește acum o rememorie emoționantă, pe date de reală tensiune — dragostea și poezia, împlinirea personală și împlinirea vocației. Unghiul de tratare a delicatului subiect e inspirat și generos — el deschide asupra romanului de iubire dintre Eminescu și Veronica o perspectivă nobilă, cu o binecuvîntare, prin ultimele rînduri ale profesorului Micle adresate soției sale. Cei doi protagoniști se revăd cu emoție, cu multă tandrețe, întâlnirea lor vibrează în armonii sublime, într-un punct de înaltă poezie unde versul se naște spontan, pentru că exprimă esența sentimentului trăit. De factură lirică, această emoționantă pagină de vibrație sentimentală are fru-

museștea și duioșia celebrelor destăinuri dintre Romeo și Julieta; dacă asta se datorează, desigur, mai cu seamă versului eminescian prin care se exprimă, nu-i mai puțin adevărat că meritul autoarei e de a-l fi găsit și pus acolo unde era nevoie. Elementul dramatic intervine odată cu apariția lui Maiorescu — logica lui impecabilă și implacabilă abstrăgîndu-l pe „lucefăr“ de la idila pămîntească, pentru a-și desăvirși destinul de creator. Insinuant moment — nu tot atât de insinuant cel ce urmează, cu plecarea precipitată a Veronicăi, unde autoarea s-a grăbit și a retezat scena. În general, „partea poetului“, chinul creator, e mai declarativ și neconcludent, dar stările, de la extaz la depresiune, sînt surprinse cu reală putere de sugestie. În grădina ospiciului, „lucefărul“ e o floare tristă, și versul lui, un vis aievea. Plecarea Veronicăi după El, în eternitate, e un final logic pentru poveste și un punct cu rezonanțe pentru spectatori.

Spectacolul bîmărean e regizat de un experimentat actor al trupei, Cornel Mititelu. Cu fior, cu emoție, cu vădită aplicație pentru vizualizare și nuanțe. El se și folosește, dealtfel, de proiecția unor diapozitive care întregesc imaginea sugerată de unele momente, contrastînd doar în două-trei cazuri (cînd redau ur chip schimonosit, cînd eroul se înalță ca un lucefăr pe fundal sau cînd nu e reusit clișeul). Colaborarea cu corul „Prietenii muzicii“, dirijat de prof. Ion Săcăleanu, s-a dovedit magistrală, muzica devenind aici un impresionant element de atmosferă. Nota lirică e predominantă în spectacol și ea creează, în tonuri sincere și calde, sugestia de neasemuită frumusețe a poveștii de dragoste. Cu un protagonist tînăr, Marius Olteanu, marcat puțin de aura covârșitoare a rolului, cu o parteneră sensibilă și deosebit de expresivă, Nina Udrescu, care crește parcă legendar pe scenă cu aripa fiecărui vers. Nici în spectacol nu se încheagă chipul creatorului, singur, Marius Olteanu e mai crispat și expeditiv, dar măsura dramatică a rolului o dă în finalul poveștii, cînd scena de depresiune e realizată cu autentic fior și forță de transfigurare lăuntrică. Prezența lui Titu Maiorescu, cel care schimbă cursul pămîntean al destinului, e vădit marcată de amărăciunea gestului în interpretarea lui Radu Dimitriu. Discret, Florentin Dușe în Samson Bodnărescu, receptivă, Vișica Geantă-Chelbea în Eugenia Bodnărescu. Ida Grumaz semnează o scenografie cu funcție metaforică, de reală valoare expresivă.

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL „ION VASILESCU“
DIN GIURGIU

LUNGĂ POVESTE DE DRAGOSTE

de Tudor Popescu

Data premierei: 22 noiembrie
1984.

Regia: RADU BOROIANU. Scenografia: RODICA ROIBAN.

Distribuția: CARMEN PETRESCU (Dana); Sorin Postelnicu (Emil); ADRIAN PETRACHE (Nastu); CORNEL GÂRBEA (Gardianul).

Una dintre puținele drame ale lui Tudor Popescu, piesa aceasta pare compusă asemeni unei glose, avînd ceva din geometria unui exercițiu de voință și trăire umană. Cu un remarcabil simț al tragicului, dublat de o ironică, sarcastică detașare, lungă poveste de dragoste și luptă comprimă timpul citorva decenii într-o unică acțiune-limită — pe un perpetuum existențial —, dialogul dilatînd însă semnificații majore, esențiale. Lectura evidențiază deopotrivă un convingător îndreptar etic, cit și un grav memento. O demonstrație subtilă cu argumente pro și contra, cu tatonări și ezitări, cu nobile idei și demne dureri în care nu e vorba de iubire doar, ci de iubirea pentru oameni.

Montarea Teatrului „Ion Vasilescu“ s-a dorit un spectacol extrem de limpede, și de aceea — probabil — a ratat poezia difuză, căzînd într-una dintre capcanele textului, un schematism existent

doar ca premisă a silogismului. Eludînd prea rapid și categoric coordonatele definițiilor ale climatului viciat de suspiciuni și indoilei inerente unui dificil început de drum, escamotînd abrupt tensiunea inițială a relației ambigue dintre personaje, reprezentația are o cursivitate previzibilă, în care intervine însă un anume falset, cînd prea lacrimogen, cînd prea comic, o emoție necontrolată estetic. Apreciată poate fi desigur sensibilitatea protagoniștilor, al căror talent este de mult recunoscut, dar care — de astă dată — se epuizează fără să atingă incandescența unor creații memorabile. Carmen Petrescu susține cu dăruire sinceră metamorfoza fragilității adolescente a unei înflăcărate eroine romantice în obediința și automatismele unei uscate bătrîneți timpurii. Sorin Postelnicu are neliniștea tinărului traumatizat de experiența războiului, căpătînd pe parcurs și asprimea insului ce trăiește o stupidă ratare. Actorul caută și găsește concludente motivații pentru omenăștile cedări, renunțări, abdicări. Nesupraveghindu-se îndeajuns, face însă apel la ticurile unui alt personaj, creat cu perfect echilibru într-un relativ recent spectacol TV. Pe Nastu, controversată ipostază de ostaș al revoluției (cel pus să ducă la îndeplinire hotărîrile, fie ele bune sau rele, cel ce se face vinovat de a fi ajuns să execute fără să mai raționeze, provocînd sistemului — prin această mecanică traducere în viață a preceptelor teoretizate — perturbări aberante), Adrian Petrache s-a limitat să-l prezinte simplist, opac, cu o mască aproape imuabilă, compusă în culori sumbre. Gardianul, grobian exponent al opticii comune, mărginite, egoiste și lașe, găsește în interpretul Cornel Gârbea o masivitate ternă, corect infricșătoare.

Spațiul de joc, neinspirat construit, nu contribuie la apropierea atît de necesară de public.

Irina COROIU

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ

PESCĂRUȘUL

de A. P. Cehov

Pescărușul, pe scena de la Piatra Neamț — iată o ofertă întrucîtva inedi-

tă, dar într-un totu demn de a fi salutată. Inedită, pentru că Teatrul Tinerețului — faimos, într-o vreme, nucleu de inovație în arta spectacolului — părea, de un timp încoace, ancorat cu precădere în zona unei literaturi dramatice nu neapărat lipsite de substanță, dar putînd fi lesne convertită în simplu pretext al unor demonstrații ludice mai mult sau mai puțin convingătoare. Însă oricît de atrăgător și, pînă la un punct, fertil ca școală de actorie ar fi teatrul practicat aici,

Data premierei : 18 octombrie 1984.

Regia : NICOLAE SCARLAT. Scenografia : NADINA SCRIBA. Traducerea : MONI GHELERTER și RADU TECULESCU.

Distribuția : COCA BLOOS (Arkadina) ; PAUL CHIRIBUȚĂ (Trepnev) ; CONSTANTIN GHENESCU (Sorin) ; ANA CIONTEA (Nina Zarecinaia) ; CORNEL NICOARĂ (Șamraev) ; TATIANA IONESI (Polina Andreevna) ; OANA ALBU (Mașa) ; CORNELIU DAN BORCIA (Trigorin) ; TRAIAN PĂRLOG (Dorn) ; PAUL CHIRILĂ (Medvedenko).

o trupă cu adevărat valoroasă nu se poate lipsi — fără riscul deprofesionalizării — de piesele mari, de clasicele pietre de încercare din dramaturgia universală. Iar tentativa de „recalibrare“ a repertoriului capătă, evident, un plus de greutate atunci când materializarea ei scenică se impune, ca în cazul spectacolului realizat de Nicolae Scarlat și de echipa sa, prin rigoare profesională.

Cheia pe care a folosit-o regizorul în descifrarea acestei „comedii“ despre relația dintre viață și artă, dintre artist și ceilalți, se află în cuvintele Ninei Zarecinaia din celebrul monolog din actul IV : „Acum știu, înțeleg (...) că în ceea ce facem noi, ori că am juca pe scenă, ori că am scrie, principalul nu e gloria, strălucirea (...), ci puterea noastră de a îndura. Să știi să-ți porți crucea și să-ți păstrezi credința“. Este formula magică prin care se reconciliază, tocmai, viața și arta, astfel încât Trigorin — slab, influențabil, chiar puțin laș — nu e un mai puțin talentat scriitor, iar Arkadina — avară, dură, vanitoasă — nu e o mai puțin mare actriță ; formula magică prin care Nina se transformă, dintr-o gîscuță naivă, frivolă și orbită de „mirajul scenei“, într-o femeie puternică prin chiar fragilitatea de altădată, conștientă de misiunea ei și hotărîtă să și-o împlinească. Și, pentru că refuză această formulă, Trepnev se vede, la rîndul lui, respins și de viață, și de artă. În montare, fiecare act se deschide cu un prolog mut, în care, în acordurile pianului la care e așezată o misterioasă femeie voalată (muzica și execuția aparțin Dorinei Crișan-Rusu), personajele trec prin scenă cu mișcările incertinite ale înotătorilor sub apă, schițează gesturi pe care le vor repeta apoi „normal“ sau, care dezvăluie motivațiile intime ale acțiunilor lor ulterioare etc. Toată această lume de — dacă se poate

spune astfel — fantasmă reală, ca și „doamna voalată“, simbol straniu și neliniștitor (ce-i drept, și retoric în bună măsură), al cărei chip îl va vedea doar Trepnev, se interpun între el și existență, mai mult, între el și neființă : în spectacol, Trepnev se împușcă (precum spune textul), dar nu moare (precum eram obișnuiți). Și, cu asta, ne regăsim în „comedia“ la care se gîndea, poate, Cehov, caracterizîndu-și atât de neașteptat pieșele. Căci, rînit, Trepnev se îndreaptă clătîniindu-se spre fundalul scenei, care pare a-l înghiți ; iar acest fundal înfățișează lacul — des pomenit în text — fără cea mai mică intenție de naturalism, ori, măcar, de realism : imaginea lacului este reprodusă mărită a unui tablou de Levitan (o remarcabilă idee scenografică datorată talentului Nadina Scriba). Adăugînd soluțiilor amintite pînă aici ritmul special al reprezentației, în care timpul scenic se suprapune întocmai timpului real (fiecare acțiune se desfășoară „ca în viață“, fără comprimări ale duratei), un ritm ce pare la început trenant, dar care sfîrșește prin a-ți crea senzația bizară că asțiți, mai mult, că **participi** la traiul efectiv al unor oameni, se poate căpăta o privire de ansamblu asupra unui spectacol căruia i se potrivește nu atît calificativul de „izbitit“, cît acela de „aparte“ sau „deosebit“.

Ceea ce face, oricum, inconfundabil **Pescărușul** de la Piatra Neamț este jocul Anei Ciontea în Zarecinaia. Extraordinara sensibilitate a actriței, inteligența ei (nu numai) scenică au captat și redat bogăția nuanțelor psihologice ale personajului, farmecul său inefabil, cu o incredibilă simplitate și naturalitate, fără a lăsa să transpară nimic din efortul pe care îl cere partitura. Rolul Zarecinaia face parte dintre rolurile-examen, a căror trecere acordă unui actor distincția de artist : Ana Ciontea a luat examenul cu brio. O promisiune cu toate șansele de a deveni certitudine oferă Oana Albu, care, puțin crispată la început, realizează o imagine pregnantă și intens dramatică a Mașei ; tînăra actriță are un glas bine timbrat, reacții atent controlate și știința „umplerii“ tăcerilor. Paul Chiribuță propune, cu unele șovăieli, un Trepnev frămîntat pînă la nevroză, brusc și febril. Arkadina realizată de Coca Bloos e „actrița prin excelență“, jucînd și tandrețea maternă, și iubirea pătimașă ; sincere sînt doar izbucnirile de desperare în fața cererilor de bani. Corneliu Dan Borcia întrupează un Trigorin masiv și autentic **bonhomme** ; interpretul îl definește concis prin gestul neglijent cu care înlătură pescărușul ucis ce-i stă în drum. O compozi-

ție echilibrată, în tonalitate discret grotescă, semnează Constantin Gheneșcu (Sorin). Traian Pârlog schițează un Dorn cinic și obosit de contemplarea atîtor mizerii omenești. Tăios și tiranic, Șamraev al lui Cornel Nicoară anunță un viitor Lopahin. Sensibilă, dar cu nedorite accente melodramatice — Tatiana Ionesi, în rolul Polinei Andreevna (mai multă atenție pentru suprimarea unor inflexiuni regionale în pronunție ar fi, de asemenea, recomandabilă). Paul Chirilă (Medvedenko) e autorul unui portret ce se reține prin autenticitate.

Alice GEORGESCU

**TEATRUL „A. DAVILA“
DIN PITEȘTI**

■ PROFESORUL DE FRANCEZĂ

de Tudor Mușatescu

Textul a fost scris în vara lui '48, pentru trei cupluri de tineri actori: Nora Piacentini — Mircea Șeptilici. Fifi Harand — Marcel Anghelescu, Nineța Gusti — Radu Beligan, care formaseră o asociație teatrală ce trebuia să ridice prima cortină în sala Teatrului „Alhambra“. Un text

Data premierei: 19 decembrie 1984.

Regia: CONSTANTIN ZĂRNESCU. Scenografia: MIHAELA DINU-PITIGOI.

Distribuția: MIHAELA MITRACHE (Dora); CRISTINA RADU (Carmen); MIRELA BUSUIOC (Tuți Popescu); WILHELMINA CAȚA (Junona); VASILE FILIPESCU (Anibal); DAN IVĂNESEI (Heruvim); ILEANA ZĂRNESCU (Domnișoara Cosimbăcescu); SORIN ZAVULOVICI (Dan Balint); DOINA MARINESCU (Eleonora Mihăilescu); OLGA PODARU (Lucretia); PAUL ROMANO (Chelnerul).

scris pentru a-i sluji pe actori, într-un spectacol montat de actori. O piesă care se montează singură; o piesă în care e prezentă o altă domnișoară Cucu, numită Cosimbăcescu, și în care elevele și elevii își iau revanșa pentru umilințele suferite, o piesă fără nici o altă — cit de mică — pretentie decât aceea de a-i fi făcut pe adolescenți să strige triumfători: vedeți că am avut dreptate!?! În ce chestiune să fi avut dreptate? În aceea că te poți îndrăgosti de colege, că acestea se pot îndrăgosti de profesorul de franceză, ba că-i pot face și tot soiul de avansuri pe care nu știi să le „finalizeze“, că profesorul poate să le rețuze cu tact, iar după ce intră (neapă-



Scenă din spectacol

rat!) cu toatele la facultate, el să se căsătorească, din autentică dragoste, cu cea mai zurlie, cea mai puțin arătoasă, și mai „ușchită“ (termenul este cât se poate de propriu personajului, așa cum a fost el realizat de Mirela Busuioc) dintre fete; și, toate acestea, fără ca elevii să fie — prin cele cite le-au făcut — în pericol de a-și strica „reputația“ și cariera de „cetățeni onorabili“! Asta e piesa și așa se și sfârșește: „proful“ de franceză se însoară cu Tuți! Personajele și replicile au caracter de scheci; totuși textul poartă amprenta bunului meșteșugar de piese.

Spectacolul este pe măsură: simplu, fără cine știe ce semnificații, dar sonor, colorat, amuzant pînă la a provoca lungi hohote de ris și aplauze prelungite.

Textul nu îngăduie vreun adaos de substanță, ci doar dezlănțuirea știutelor și verificatelor „cîrlige“ la public. Ceea ce actorii și fac: fără restricții, fără probleme, dar și fără satisfacții artistice! În aceasta și constă pericolul proliferării unor astfel de spectacole: ca excelenți actori (cum s-a dovedit a fi Mirela Busuioc) să se cantoneze într-un manierism interpretativ dezastruos pentru evoluția lor profesională.

Succesele lesnicioase nu trebuie să ne facă să uităm că rostul culturii este acela de a provoca noi necesități spirituale. Iar succesul nu este un scop, ci un mijloc prin care cultura își satisface condiția existenței. Evident, constatarea și observațiile nu privesc numai teatrul „A. Davila“, ci avertizează împotriva proliferării acestei „soluții“ artistice în teatrul românesc de azi.

Paul Cornel CHITIC

■ NEGUSTOR DE SENTIMENTE (PARAZITII)

de Csiky Gergely

Mihai Radoslavescu încearcă, la Pitești, marea cu degetul: poate oare să facă un spectacol de succes la public, care, în același timp, să aibă și miză estetică? Alege ea și montarea piesei **Negustor de sentimente (Paraziții)** a

Data premierei: 26 noiembrie 1984.

Regia: MIHAI RADOSLAVESCU. Scenografia: MIHAELA DINU-PIȚIGOI. Versiunea românească: ZENO FODOR.

Distribuția: ANGELA RADO-SLAVESCU (Kamilla); MIRELA BUSUIOC (Irén); PETRE DINULIU (Bence); TAKE STAVRIL (Mösolgyo); EMILIAN CORTEA, FLORIN PRETORIAN (Pál Timot); DAN IVĂNEȘI, VASILE FILIPESCU (Darvas); DUMITRU DRĂGAN (Banko); CARMEN ROXIN (Elza); FLORIN PRETORIAN, CRISTIAN TUTZA (Tulipan); DOINA DRAGNEA, OLGA PODARU (Doamna Tulipan); MIHAELA MITRACHE (Borcsa); PETRE TANASIEVICI (Portarul); CRISTIAN TUTZA, DUMITRU DIMITRIE (Janko); VASILE FILIPESCU, DAN IVĂNEȘI (Senki); MARIN ALEXANDRESCU (Valețul); AUREL DUMINICĂ (Un invitat); DUMITRU DIMITRIE (Alt invitat).

clasicului maghiar Csiky Gergely probabil că s-au întemeiat pe motivații extrem de serioase; judecînd după înfrîntătoarele eforturi, făcute de actori, de a produce ilaritate (ilaritate și nu veselie), cu siguranța ca atragerea publicului plătitor a fost unul dintre mobiluri. Cu ocazia premierei românești, la Tirgu Mureș, revista noastră (nr. 10—11/1984) a prezentat piesa. Așa că, despre text, mă voi rezuma să citez cîteva rînduri din program, semnate de traducător, Zeno Fodor: „Remarcînd primirea deosebită a dramaturgiei franceze de către public (Dumas-fiul, Sardou). Csiky Gergely face, în 1878, o călătorie la Paris, pentru a studia la fața locului așa-numita dramă cu teză, care are (...) asupra lui Csiky o influență puternică“.

Textul este, în anecdotica sa, la fel de depărtat de noi ca și celebrele „Mistere ale Parisului“; importanța sa constă în miza morală, și nu în culoarea de epocă a conflictelor. Iată de ce, din luarea „cu toată responsabilitatea“, de către regizor, la sfîrșitul secolului XX, a unei atitudini drastice față de nobilimea scăpătată care face escrocherii, falsuri etc., pentru a trăi pe picior mare, nu se putea naște decît o suită de caricaturi groase, care, cu ostentație, îți scot ochii ție, spectator, despre cit de odioase, de false, de ipocrite, de jalnice pot fi majoritatea personajelor piesei.

În acest fel, din teatrul cu teză al lui Csiki rămâne o poveste ciudată, cu happy end neconvingător.

Aceasta se întâmplă în spectacol în ciuda — ba chiar din pricina — pretențiilor „provincialismului“ teatral: lacrimi, zbotere cu capul de pereți, tirade patetice, culoare de epocă, fast ieftin, poză lă rampă, scene de duioșie, declarații autocritice, mostrări moralizatoare, speranțe pierdute, iubire împlinită, rușine vouă, decăzuților! etc., etc. Iată rezultatul, deși cîțiva actori izbutesc să sugereze cheia potrivită: ironica distan-

țare de litera textului, care ar fi slujit spiritul lui: dincolo de poveste — iată oamenii, ce, cit și cum pot fi ei! Acești interpreți sînt: Mirela Busuioc (Iren), Florin Pretorian (Pál Timot), Carmen Roxin (Elza). Restul distribuției s-a străduit să slujească voinței regizorului. Din păcate, nici scenografia nu izbuteste să fie altceva decît ilustrația stîngace a aceleiași voințe regizorale. Dar voința nu ține loc nici de viziune, nici de concepție artistică.

P. C. C.

TEATRUL DE REVISTĂ

TEATRUL
„CONSTANTIN TĂNASE“

DRAGOSTE LA PRIMA VEDERE

de Lucia Verona și H. Salem

Data premierei: 13 octombrie
1984

Regia: SORINA MIREA. Decori și costume: THEODORA DINULESCU. Mișcare coregrafică: VICTOR VLASE. Muzica: VASILE V. VASILACHE. Versurile cîntecelor: EUGEN ROTARU.

Distribuția: NAE LĂZĂRESCU (George Neagu); HAMDİ CERCHEZ (Dinu Ionescu); IOANA CASETTI (Tina Trandafirescu); GINA ROGIN (Monica Neagu); FLORIN TĂNASE (Adrian Traian); VASILE MURARU (Marcel Zaharescu); OANA SOLOMONESCU (Mama); MIȘU DOBRE (Tatăl).

În programul Teatrului satiric-muzical „Constantin Tănase“ tînde să se permanentizeze un gen, cîndva frecvent pe scenele noastre, dispărut apoi pentru o bună bucată de vreme, și, de un timp înoace, resuscitat mai ales în teatrele dramatice — comedia muzicală. Faptul este cu atît mai demn de interes cu cît teatrul care poartă în înșăși emblema sa atri-

butul „muzical“ are acum condițiile necesare pentru realizarea scenică la un nivel artistic de bună profesionalitate a unor lucrări literar-muzicale, diversificîndu-și astfel activitatea și sporindu-și forța de atracție, pentru publicul doritor de a vedea pe scenele sale și altceva decît revistă sau concert de muzică ușoară.

Scrisă cu îndeminare de Lucia Verona și H. Salem și muzicalizată armonios de Vasile V. Vasilache, pe versurile cursive ale lui Eugen Rotaru, **Dragoste la prima vedere** se prezintă ca o farsă voioasă și benignă, cu o miză satirică modestă, dar capabilă de a reverbera prin asimilare. Fascinația pe care cinematograful continuă s-o exercite asupra unor largi categorii este privită de autori cu ironie, prin prisma ridiculizării veleitarismului generat, în rîndul unor semidocti, de iluzia succesului ușor și de mirajul vedetismului. Fără a fi prea bogată în peri-peții, acțiunea se dezvoltă alert, gravitînd în jurul regizorului de film Dinu Ionescu, luat cu asalt de tot felul de figuri nostime de aspiranți la glorie, gata la orice compromis pentru a se vedea pe ei înșiși sau pe cei apropiați lor apărînd pe ecran. Se declară amoruri fulgerătoare, „la prima vedere“, se trădează angajamente mai vechi, se reneagă principii abia declarate în mod categoric. Situațiile sînt bine înodate și deznodate, chiar dacă nu strălucesc totdeauna prin originalitate: trucul „catastrofei“ folosit de regizor pentru a scăpa de agresorii veleitari, ca și efectul acestuia în schimbarea atitudinii unor personaje, e destul de uzat. Vioiciunea dialogului, punctat cu efecte umoristice de bună calitate, dă însă o turnură agreabilă întregului, acordînd viză de trecere și pasajelor mai banale. La aceasta se adaugă muzica și dansul, integrate organic ansamblului

și executate cu aplomb și cu talent de actorii înșiși, nu de corpul de balet supraadăugat.

Dealtfel, aici se află și cheia succesului acestui spectacol — în calitatea interpretării actoricești. Hamdi Cerchez, comic de înaltă clasă, realizează cu rafinement, cu știința dozării poantelor, rolul regizorului ușor infatuat (a făcut două filme, dar se poartă ca după zece), sincer preocupat însă de soarta creației sale și la fel de sincer îndrăgostit; Gina Rogin dezvăluie însușiri de actriță completă, cîntînd, dansînd cu grație, jucînd cu farmec și vervă rolul unui inteligent și energic pilot de avion, Monica; Mișu Dobre compune cu umor un tip grotesc de aspirant la glorie, mișcîndu-se cu grație elefantină (alături de Oana Solomonescu) în „dansul lebedei“, moment de haz exploziv; Vasile Muraru creează convingător un „redactor“ cu aere de ridicolă autoritate, stîngaci și miop, cu mișcări dezmembrate de mare efect comic; Nae Lăzărescu aduce de pe scena

revistei umorul său sec și figura aparent impasibilă în rolul scriitorului nu prea cunoscut George Neagu, iar Ioana Casetti, marcată de experiența revistei, își poartă în trombă temperamentul năvalnic, ușor ostentativ totuși. Florin Tănase izbutește cu ușurință să parcurgă seria de stări contradictorii proprii personajului său Adrian Traian, băiatul cumsecade ce-și educă voința studiînd un tratat de psihologie.

În scenografia simplă și convențională, luminos colorată a Theoderei Dinulescu, Sorina Mirea a dirijat întregul spectacol cu simțul ritmului și al măsurii artistice, cu contribuția coregrafică reușită a lui Victor Vlase și conducerea muzicală aplicată a lui Dan Ardelean. Ansamblul a demonstrat cât de binevenită este prezența unor actori cu temeinică valoare profesională într-un teatru cu multiple disponibilități.

Margareta BĂRBUȚĂ

RECITALURI

TEATRUL DE NORD
DIN SATU MARE

TOLBA CU POVEȘTI

recital de Papp B. Eva

Un moment de frumusețe și farmec, de gingășie și virtuozitate actoricească a oferit Papp Eva, cunoscută publicului din toată țara datorită rolului complex și substanțial interpretat în filmul serial TV **Lumini și umbre**. Recitalul său destinat copiilor, dar care e urmărit cu plăcere și de adulți, înmănunchează, sub titlul **Tolba cu povești (Mesetăr)**, basme populare în versuri, fabule (**Greierele și furnica**), povești cu tîlc (despre regele căruia nu-i plăceau poveștile), de autori anonimi sau de mari scriitori ca Moricz Zsigmond, Arany János etc., în tonalități și ritmuri variate, comice, lirice, dramatice, meditative. Un decor viu colorat, cu imagini din basme, o mică orchestră din trei instrumentiști (Kostyák Attila, Antál Tamás, Hajdu Gyula), care intervine din cînd în cînd, subliniînd idei, punctînd ironic cite o poantă, acompaniînd sau

comentînd, sau legînd sonor episoadele povestirii, sînt componente organice ale spectacolului, a cărui protagonistă este Papp Eva, în regia lui Kisfalussy Bálint. Elegantă, frumoasă, actrița intră în scenă și se așază la un pupitru, de unde se adresează direct publicului, cu căldură, cu simplitate, cu blîndețe, începînd să răsfoiască paginile unei cărți cu povești. Privirea i se însuflețește, se schimbă, devine cînd jucăușă, cînd furișă, cînd tristă sau rugătoare, exprimînd variatele stări ale personajelor pe care glasul actriței le compune cu o rară capacitate de modulare expresivă. Mobilitatea mimicii, expresivitatea privirii și a vocii sînt mijloace pe care actrița le folosește în mod spectaculos, umplînd scena cu toate vietățile și personajele despre care povestește. Din cînd în cînd, povestirea devine cîntec, iar vocea actriței se dovedește a fi bine pregătită și pentru modularea muzicală. Treptat, tonalitatea lirică devine dominantă, actrița își ia rămas bun pe o evocare a nopții și iese din scenă acompaniată discret de muzică, lăsînd o amintire durabilă de bucurie, de lumină și zîmbet.

M. B.

TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

■ ARVINTE ȘI PEPELEA

după Vasile Alecsandri

La fiecare început de stagiune, teatrele își anunță proiectele repertoriale, ademenitoare prin echilibru, prin valoarea creațiilor dramaturgilor contemporani și a celor din patrimoniul clasic național și universal. Din păcate, adeseori, aceste promisiuni nu se realizează. Cu atât mai mult este cazul să apreciem viziunea de perspectivă a Teatrului „Țândărică”: aici se adaugă, an de an, opere ale unor clasici traduse în fermecătorul limbaj al genului, însemnând tot atâtea certe succese. De-a lungul anilor a fost reprezentată, pe scena acestui teatru, o bună parte din opera lui Ion Creangă — **Harap Alb**, **Poveștea porcului**, **Pungața cu doi bani**; Ispirescu este prezent cu **Sarea în bucate**, Eminescu — cu **Făt-Frumos din lacrimă**, iar Caragiale — cu **Coadă moțanului roșcat**. Din acest tur de orizont nu putea lipsi Alecsandri, mai întâi cu estivalul **Sinziana și Pepelea** iar recent, cu **Arvinte și Pepelea**.

Alături de spectacolele de ansamblu, Teatrul „Țândărică“ a încurajat recitalul. În această direcție își găsesc expresia talentul și măiestria profesională ale Brîndușei Zaița-Silvestru. Începînd cu câteva numere de virtuozitate, în care personaje ghiduse erau însuflețite cu bucurie și căldură, continuînd cu **Puiul**, iaduoșătoarea povestire a lui Al. Brătescu-Voinești, căreia Brîndușa îi conferă, în limbajul naiv al copilului, dar cu o remarcabilă știință a dozării efectelor artistice, dimensiuni dramatice, iată acum împlinirea experiențelor acumulate, dovada maturității profesionale, într-un spectacol de anvergură: **Arvinte și Pepelea**. Este o performanță nu numai prin durată, ci și prin multitudinea mijloacelor de expresie, prin vervă și temperament, prin aerul tineresc și sinceritate.

Arvinte și Pepelea este o snoavă de largă circulație, gustată mai ales pentru umorul și înțelepciunea ei, în care dragostea tinerilor **Pepelea** și **Măndică** se izbește de răutatea și lipsa de înțelegere a unchiului, care e în același timp tutorele fetei, zgîrcitul **Arvinte**. Ca întotdeauna, inteligența și inițiativa, de natură picarească, de care dă dovadă **Pepelea** cel năzdrăvan, reușesc să învingă orice piedici. Cit de gustată a fost această snoavă o dovedesc situațiile devenite locuțiuni: „anterul lui **Arvinte**“, de pildă, se spune într-o situație fără ieșire, cu referire la vestitul anteru cărui Măriuca îi



Brîndușa
Zaița
Silvestru
găsește
tonul
potrivit
pentru
fiecare
„obraz“

scoate mîncele ca să-i pună spate, apoi îi scoate spatele ca să-i facă poale; iar „cuiul lui Pepelea“ devine o obsesie prin prezența nedorită, dar admisă prin convenție. Alecsandri creează din această snoavă o farsă populară plină de haz, rezistentă în timp datorită dinamismului acțiunii, replicii sprintare, tonului optimist.

Brîndușa Zaița-Silvestru interpretează toate personajele — și nu numai pe cele din versiunea originală, ci și altele, adăugate de adaptare: Vasilache, de pildă — într-un context adecvat specificului genului, găsind tonul potrivit pentru fiecare „obraz“, gestul cel mai adecvat fiecărui caracter, realizînd și o convingătoare comunicare între personaje. Ea umple întreaga scenă — deși păpușile ies dintr-un modest coș de răchită —, folosind cu inteligență spațiul de joc, evitînd repetarea unor situații, adăugînd mereu procedee și mijloace surprinzătoare prin simplitate, dar de un efect sigur. Ea folosește păpuși pe mină, dar și marionete cu fire, jocul de umbre, păpuși semimecanice, animă păpuși pe mină, pe cap, pe picior, ca un veritabil prestidigitator, cu aceeași îndemînare, cu aceeași convingere, cu aceeași desăvîrșită știință profesională. Satirizat cu îngăduitoare bunăvoință, Arvinte nu este întruchiparea, ci reprezentarea avariției, a răutății a șireteniei lipsite de inteligență: Măndică are farmec naiv, dar și aplomb; Pepelea este tenace, înzestrat cu frustă inteligență, dar și căldură cînd îi jură dragoste Măndicaii.

O contribuție importantă la reușita spectacolului are scenografa Mioara Buescu; păpușile, deloc caricaturizate, sînt pline de umor, expresive, oferind generoase posibilități de mînuire, iar organizarea spațiului scenic este remarcabilă. Vom sublinia și aportul tînărului regizor Victor Ioan Frunză, vădit în cursivitatea și ritmul acțiunii, în dozarea accentelor. Perfectibilă, coloana sonoră poate aduce un plus de culoare, de legătură mai directă cu spectatorul.

Prestația Brîndușei Zaița-Silvestru este o performanță. Este, de fapt, expresia maturității artistice, într-o remarcabilă simbioză cu tinerețea păpușilor, cu venica tinerețe a acestei deosebit de înzestrate interprete.

Mihai CRIȘAN

■ LUNGUL NASULUI

de Nela Stroescu

după I. L. Caragiale

Desprinsă din pagina literară, savuroasa parabolă a infumurării din „basnul oriental“ al lui Ion Luca Caragiale **Lungul nasului** a luat, prin intermediul prelucrării pentru scenă de către Nela Stroescu și al montărilor în teatre de păpuși (la Constanța, cu doi ani în urmă, și la „Tăndărică“, acum), drumul larg al confruntării cu spectatorii mai mari și mai mici.

Intenția dramatizatoarei — de a „invita pe cei mici la cunoașterea de sine“, de a le „împărtăși farmecul inegalabil al povestirii marelui scriitor“, în care sînt ironizate minciuna, răsfațul, vanitatea exacerbată — s-a înfăptuit pe de-a-ntregul. Versiunea scenică păstrează, în toate, spiritul și culoarea originalului. Cu maximă concentrație și maximă semnificație, imperatiul autocunoașterii și morală măsurii sînt relevate cu simplitate, cu hazul specific geniului caragialean.

Satira privind culmile pe care le pot atinge lingușirea și minciuna, satiră pusă în slujba unui înalt înțeles și a unui rost modelator evident, a dobîndit, în transpunerea dedicată scenei, datorită unor personaje bine conturate și dialogului lor substanțial, presărat cu autentice expresii caragialești, un relief pregnant.

Spectacolul, realizat cu fantezie și profesionalism îndelung exersat de regizorul Ștefan Lenkisch, cu marionete, dar și cu actori, se derulează, în bună parte, vesel și vioi, unitatea stilistică fiindu-i asigurată de comportamentul interpreților-actori, după modelul marionetelor, cu măști și detalii vestimentare pline de haz.

Substanța satirică a textului, umorul fabulos care îmbracă ideea fundamentală a scrierii — modul în care oarba și falsă afecțiune a celor mari poate deforma unghiul de vedere și conștiința celor mici — dobîndesc valori teatrale exemplare acolo unde evoluează, cu farmec nespus, marionetele, și unde arta minuirii are un cîmp mai larg de desfășurare. Împăratul Dezir, de exemplu, admirabil caracterizat de vocea lui Mircea Albușescu, minuit cu precizie și cu haz de Valentina Roman, evoluînd cînd prin aer, cînd pe podea, cînd pe spinarea supușilor și pe spătelele fotoliilor, cînd pe coada Cotoiului roșcat, întîlnirea Împăratului cu Domnița Zulina (interpretată și minuită cu umor suculent de Angela Filipescu) sînt elemente originale. Multe

scene captează atenția prin expresivitate teatrală : aparițiile sfetnicilor, nașterea și evoluția lui Deziraș, prima lui întâlnire cu cirna Caliroe, defilarea prințeselor etc.

În partea a doua, verva imaginației pare să se anemieze. Umorul se rarefiază, efectele spectaculoase de asemenea. Aici, pare că și scenografia reputatei Mioara Buescu (care a asigurat spectacolului și momentele lui de strălucire, definind prin detalii comice expresive marionetele și vestimentația tuturor personajelor) începe să alunece în zona locului comun, din pricina folosirii abuzive a voalurilor și a plasticului transparent.

Încredințată tinerei echipe de marionetiști, montarea beneficiază de energia creatoare, de entuziasmul și dăruirea specifice vârstei. Atît în ipostaza de artiști-minuitori, cit și în aceea de actori Ioana Alecu-Stoica, Liviu Berehoi, Paul Ionescu, Florentina Tănase, Claudia Georgescu, Sara, Dan, Rodica Buleti-Dobre, Valentina Tomescu și-au demonstrat, pe fondul muzical sugestiv semnat de Paul Urmuzescu, înzestrarea profesională, susținînd cu volubilitate și aplomb galeria personajelor.

Valeria DUCEA

Evocări



Joseph Schmidt

Un cîntec străbate lumea... Simbolic, pentru destinul omului și artistului Joseph Schmidt, titlul filmului ce l-a făcut celebru, în 1933 ; nu întîmplător, un sfert de veac mai tîrziu, cineaștii austrieci au apelat la același titlu pentru pelicula biografică pe care i-au închinat-o. În 1959, cînd apare această poveste cinematografică a vieții și ca-

rierii sale, tenorul cel mai popular al anilor '930 nu mai era de mult decît o amintire, păstrată — din fericire — nu doar în suflurilor celor ce au avut bucuria de a-l vedea și asculta, ci și în memoria peliculei și a discului. Joseph Schmidt a murit în 1942, la numai 38 de ani, dar și astăzi, cînd artistul ar fi implinit opt decenii, cîntecul său continuă să străbată lumea...

Neobișnuită, gloria acestui artist, născut într-un sat din nordul Moldovei — Davideni —, într-o familie fără ceea ce se numește „tradiție muzicală“ și înzestrat cu un glas ale cărui calități sfidau canoanele „marilor voci“ ale operetei vremii : în loc de volum — frumusețe a timbrului, vibrație emoțională în loc de întindere, gingășie în loc de forță, căldură în loc de strălucire. Făcîndu-și din microfon un aliat, în epoca amplificării și înregistrării sonore, cel ce avea să devină urmașul lui Richard Tauber și al lui Jan Kiépura a știut să cucereas-

că un loc privilegiat și printre slujitorii celei de-a șaptea arte. Cinematografia berlineză l-a lansat, în 1931, în filmul *Expresul dragostei* și l-a consacrat apoi, prin faimosul *Un cîntec străbate lumea*. Ascensiunea nazismului l-a alungat însă curînd din Germania, la Viena. În 1935, cînd turna filmul *Astăzi e cea mai frumoasă zi din viața mea*, Joseph Schmidt nu-și imagina, desigur, că trăia ultima sa zi fericită : nu peste multă vreme trebuia să se refugieze peste ocean, să trudească din greu în studiourile de film, în acelea ale casei de discuri și ale posturilor de radio, pentru ca în cele din urmă să se simtă dator a reveni în Europa și a împărți soarta alor săi.

Un scurt răgaz de liniște și mulțumire va fi avut, totuși, atunci cînd, în 1938, întreprindea un triumfal turneu pe meleagurile unde văzuse lumina zilei pentru a porni să cucerească nemurirea.

L. V.

prezente teatrale românești peste hotare

Păpușarii constănțeni la Zagreb și Varna

Un colectiv de păpușari care a reprezentat cu cinste, în nenumărate împrejurări, arta românească, fiind laureat al tuturor edițiilor Festivalului național „Cântarea României” și al altor confruntări artistice din țară precum și al mai multor festivaluri internaționale (Nancy, Florența, Moscova, Belgrad, Pecs, Istanbul, Zagreb), Teatrul de păpuși din Constanța, s-a făcut din nou remarcat, recent, peste hotare.

Mai întâi, la cea de-a XVII-a ediție a Festivalului internațional PIF de la Zagreb, în R.S.F. Iugoslavia. Colectivul constănțean este bine cunoscut la acest festival încă de la inaugurare; la diferite ediții i s-au decernat: Premiul I pentru **Șoriclul și păpușa** realizat de Ștefan Lenkisch, Marele premiu pentru spectacolul **Metamorfoze** după Ovidiu, realizat de Cristian Pepino, șapte premii pentru spectacolul **Copilul din stele** (printre care Premiul pentru cel mai valoros mesaj umanist). Astfel se explică interesul cu care a fost întâmpinat și acum. Nu-mi dau seama în ce măsură Festivalul de la Zagreb polarizează în competiție valori dintre cele mai reprezentative ale acestei arte. Am întâlnit aici trupe foarte bune, îndeosebi din țările socialiste, alături de colective tinere, ambițioase, din Spania, Canada sau Japonia, dar și destule formații tributare manierismului sau improvizatei. Important este însă faptul că la acest festival participă nu numai trupe din toate colțurile lumii, ci și spectatori de pretutindeni, existând un juriu internațional de specialitate și unul alcătuit din copii din 50 de țări. Teatrul din Constanța a participat de această dată



Aneta Forna-Christu, alături de păpușa Roxi

în afara concursului, cu unul dintre spectacolele sale remarcate și în țară, **Inimă rece** — dramatizare de Victoria Gavrilescu după Wilhelm Hauff, în regia lui Cristian Pepino și scenografia lui Mircea Nicolau. Primit cu vii aplauze, spectacolul a suscitat aprecieri deosebite; am reținut, din cotidianul „Vecernij list”, sub titlul „O lecție de teatru”, referiri elogiouse atât la arta actorilor, cât și la scenografie și regie.

Tot în această toamnă, la începutul lunii octombrie, colectivul constănțean a fost oaspetele unui alt festival internațional, „Delfinul de aur”, la Varna, în R. P. Bulgară. Această manifestare își propune ca, bienal, să invite din țară și de peste hotare spectacole de păpuși cu piese din dramaturgia bulgară, stimulând astfel creația originală; atrase de posibilitatea unei largi difuziuni a textelor (la ediția din acest an au venit trupe din Columbia și din Japonia), personalități literare cu nume dintre cele mai răsunătoare se arată preocupate de creația de gen. De bună seamă că prioritatea valorică revine gazdelor, care și acordă, de altfel, o importanță majoră teatrului de păpuși, formînd cadre în învățămîntul superior artistic și susținînd un mare număr de teatre bine utilizate. Aceasta a și orientat hotărîrea ca premiile să fie acordate separat, de către un juriu național — trupelor bulgare, și de către altul, internațional — participanților din alte țări. Aflat pentru prima oară la acest festival, teatrul constănțean a prezentat o montare fără pretenții deosebite, cu o piesă în premieră pe țară destinată celor mici, **Roxi și bătrînul leu** de Ivan Ostrikov (versiunea românească, Irina Pernevan; regia, Cristian Pepino; scenografia, Eugenia Tărălescu-Jianu), realizată în manieră clasică, folosindu-se obișnuitul paravan. Disponînd de o bună echipă de interpreți — Aneta Forna-Christu, Ioana Ionescu-Jora; Vasile Hariton, Justin Defta și Traian Popescu —, spectacolul a reușit să cîștige o largă au-

(Continuare la p. 91)

Romeo PROFIT

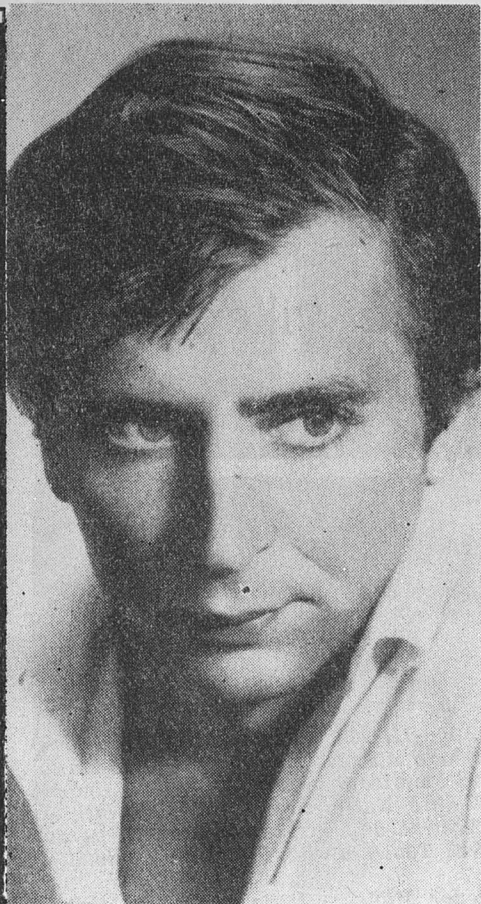


ILEANA SANDU

Debutul Ilenei Sandu este legat de succesul promoției 1965-actorie la Festivalul de la Edinburgh, cu spectacolul **Năzdrăvanul Occidentului** montat de Zoe Anghel Stanca la clasa prof. Moni Ghelerter. Repartizată la Teatrul Național din Craiova, iată ce ne spune despre ea directorul Alexandru Dincă: „Aici a crescut. S-a legat de teatrul nostru și și-a făcut din Craiova reședința profesională și sufletască. În intervalul celor 20 de ani, a interpretat cu mare succes roluri din repertoriul clasic și contemporan; jocul ei este innobilat și îmbogățit prin sensibilitate. Actrița își păstrează tinerețea și datele de ingenuă și totodată știe să valorifice scenic experiența dobândită cu fiecare rol. Ileana Sandu dis-

pune astăzi de mijloace de caracterizare suple și rafinate. În plus, e și o colegă excelentă; prezența ei creează un climat de armonie“. Primul rol: **Monica** din **Scandaloașa legătură dintre domnul Kettle și doamna Moon** de Priestley; au urmat **Doina Boboc** (**Sfintul Milică Blajinul** de A. Baranga), **Mia Caraman** (**Simple coincidențe** de Paul Everac), **Bianca** (**Femeia îndărătnică** de Shakespeare), **Mariana** (**Tartuffe** de Molière), **Țugulea, Moghilă** — în travesti (**Apus de soare** de Delavrancea), **Lucrezia** (**Mandragora** de Machiavelli), **Mary Warren** (**Vrăjitoarele din Salem** de A. Miller), **Mona Untaru** (**Amurgul acela violet** de I. D. Sirbu), **Silvia** (**Jocul dragostei și-al întâmplării** de Marivaux), **Crina** (**Patima roșie** de M. Sorbul), **Valia** (**Vifonița** de Leonid Leonov), **Elisabeta** (**Don Carlos** de Schiller), **Apollonia** (**O sărbătoare princiară** de T. Mazilu), **Irina** (**Greul pământului** de V. Anania) ș.a. În cinematografie a debutat tot în studenție, în regia lui René Clair, în coproducția româno-franceză **Serbările galante**. Apoi, a jucat în mai multe filme; la festivalul filmului de scurt metraj de la Versailles (1972) a fost distinsă cu premiul de interpretare pentru rolul **Ana** din **Ispita**; de asemenea, la Festivalul de film TV de la Moscova, i s-a acordat un premiu pentru rolul din filmul **Pe Iac**.

„Sint distribuită în **Madame Vintilă** din **Jocul de-a vacanța** de Mihail Sebastian, de către colegul meu Emil Boroghina, care, cu acest spectacol, își susține examenul de regie. Personajul îmi oferă prilejul să joc și altceva decât roluri de ingenuă. Încerc să nu o abordez din unghiul de vedere devenit clasic, ci s-o îmbogățesc cu o biografie mai complexă. Mă gândesc la ea ca la o femeie ce se apropie de frumoasa vîrstă de patruzeci de ani, inițial cu mult farmec, dar cu ticuri de femeie singură și răsfățată, care vrea cu tot dinadinsul să atragă atenția asupra ei, devenind enervantă prin insistențe. O persoană mereu agitată, atentă la tot ce se petrece în jur, dar în același timp lascivă. Încerc să accentuez, să exagerez chiar aceste date de caracter, fără însă să cad în ridicol sau absurd. Încerc să păstrez o cumpănă și o linie firească unei asemenea femei cum au existat și există dintotdeauna: o femeie căreia nu i-a reușit nimic în viață, care a ratat din cauza temperamentului său dificil și care poartă cu ea o undă de melancolie. Voi încerca pe parcurs să găsesc și alte fațete ale personajului, să-l șlefuiesc din gesturi mici care să-i sublinieze complexitatea și diversitatea trăirilor. Aș dori să-i ofer șansa să fie îndrăgită de public“.



GEORGE CUSTURĂ

George Custură face parte din prima promoție (1980) „a școlii ardelenne de teatru” — cum îi place actorului să numească Institutul de teatru „Szentgyörgyi István” din Tîrgu Mureș. Profesor i-a fost Constantin Codrescu. Încă din primii ani de studenție „...am avut bucuria și norocul să-mi încep cariera sub îndrumarea a câțiva dintre cei mai interesanți regizori: Harag György, Dan Alecsandrescu, Nicolae Scarlat, pe scena Naționalului țirgumureșean, în spectacole ca **Procesul Horea** de Al. Voitin și **Moartea lui Tarelkin** de Suhovo-Kobîlin“. Repartizat la Teatrul de Stat din Reșița „am întâlnit un colectiv tînăr, dornic de muncă și foarte talentat; cu Aureliu Manea am lucrat rolul Treplev din **Pescărușul**

de Cehov, iar cu Mihai Manolescu, Angelo din **Salonul** de Paul Everac“. A mai jucat în **Paracliserul** de Marin Sorescu, asumîndu-și și regia spectacolului. În 1983 se transferă la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, unde e distribuit în: Dan (**Rețeta fericii** de A. Baranga), Mihai (**Casa cu două fete** de Mircea Ștefănescu), Avram Suveică (**Încercare de zbor** de Iordan Radicikov), Comisarul (**Martor și Judecător** de Ion Bălan), Expertul (**Veghea** de Ștefan Berciu). „Important pentru mine e că la Brăila am jucat mult și variat, că și aici am întâlnit un colectiv tînăr, talentat și ambițios, că fostul meu profesor mi-e astăzi coleg și că lucrăm împreună; contrazicîndu-l pe Brăncuși, care spunea că «la umbra unui pom mare nu poate să crească un pom mai mic», sper ca alături de maestrul meu și personalitatea mea artistică să se împlinească. Fac pentru a doua oară regie, montînd **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale. De fapt, încerc un triplu demers artistic: regie, scenografie și rolul Rică Venturiano, personaj pe care-l interpretez din nou (după ce l-am jucat și la examenul de diplomă). Sper ca, după cinci ani, să-i dau altă structură și alte dimensiuni. Una dintre coordonatele personajului va fi legată de relatarea lui Paul Zarifopol despre o discuție purtată la Berlin cu Caragiale, în care acesta declara: «Mă, Rică sunt eu». Cea de-a doua trebuie s-o găsec în ideea de bază a spectacolului — lupta violentă dintre aparență și esență. Căci împăcarea e doar la suprafață, Rică va continua să se zbată să-și facă loc în față, într-o lume dură, în care fiecare vrea să se impună și să-și păstreze prerogativele.

Noaptea tînărului gazetar este și la propriu și la figurat furtunoasă; el își face apariția cu impetuozitate și se zvîntură prin societate și prin sufletele copiilor romanțioase. În fond, însă, Rică Venturiano este un fragment din mozaicul politic al României, care începea să intre pe calea «veritabilei progres», avînd și un «sufragiu universale». Fiind interpret și regizor, port de multe ori dialoguri imaginare cu dramaturgul, pe care-l și invit la repetiții. Nenea Iancu a iubit mult acest personaj, iar după premiera absolută din ianuarie 1879, între dramaturg și actorul Mihai Mateescu, interpretul lui Rică, s-a legat o mare prietenie.

Mi-ar plăcea ca după premieră să vină cineva și să-mi spună: „Monșer, hai să bem o bere» !“.

Maria MARIN

La masa rotundă:

Soli ai Teatrului din Louisville (S.U.A.)

- SUSAN CASH
- BETH DIXON
- SUZANNA HAY
- BENITA HOFSTETTER
- PATRICK HUSTED
- WILLIAM MC NULTY
- FRED SANDERS

Așa cum am anunțat în nr. 10—11/1984, în seara zilei de 17 octombrie, revista noastră a invitat la o discuție prietenească și bineînțeles profesională pe cei șase actori americani (Susan Cash, Beth Dixon, Suzanna Hay, Patrick Husted, W. Mc Nulty, Fred Sanders) aflați la București cu ocazia Expoziției „Teatrul american azi”. Oaspeții erau însoțiți de neobositul „manager” al Teatrului Actorilor din Louisville, domnișoara Benita Hofstetter.

Alături de dramaturgul Theodor Mănescu și de criticul de teatru Paul Tutungiu, la această masă rotundă au participat teatrologul Victor Ciuhurezu, de la Direcția „Relații cu străinătatea” a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, precum și Adriana Culi Ungureanu, care a asigurat în excelențe condiții translația.

THEODOR MĂNESCU: Bun venit la această întâlnire! Este o inițiativă fără precedent în istoria relațiilor dintre teatrul american și teatrul românesc: o „masă rotundă” cu artiști ai unui teatru din Statele Unite ale Americii nu a avut loc niciodată în capitala României, fiindcă niciodată un teatru american n-a mai fost la București. Această întâlnire este și o expresie a bunelor relații dintre România și Statele Unite ale Americii, inclusiv a relațiilor culturale și artistice.

Dorim ca această convorbire a noastră să fie bogată atât în informații profesionale cât și, mai ales, în idei, în substanță. „Ostilitățile” le va conduce colegul meu Paul Tutungiu.

PAUL TUTUNGIU: O „masă rotundă”, în jurnalistica noastră, înseamnă un fel de interviu colectiv, o discuție pe a-

numite probleme actuale. În seara aceasta, subiectul principal îl reprezintă trupa dumneavoastră, viața dumneavoastră de actori din Statele Unite ale Americii, munca și întreaga atmosferă teatrală din patria dumneavoastră. Ne propunem să vă facem cunoșcuți publicului românesc prin propriile dumneavoastră cuvinte. În discuția noastră sînt admise întreruperile și, bineînțeles, opiniile în contradictoriu. Întrucît mulți dintre dumneavoastră au cunoscut „în direct” și teatrul european, în această perspectivă, care implică și comparația, vă întreb: ce înseamnă să fii azi actor în Statele Unite ale Americii?

WILLIAM MC NULTY: Viața de actor în Statele Unite ale Americii este foarte grea în comparație cu viața actorilor din România, atât cît am putut eu să-mi dau seama. Noi „migrăm” perma-



**Benita Hofstetter
Suzanna Hay
Fred Sanders**



**Susan Cash
Beth Dixon**

William McNulty și Patrick Husted



ment, de la o stagiune la alta, prin lumi diferite ca, de pildă, lumea teatrului academic, lumea teatrului regional, lumea teatrului comercial, televiziunea și cinematografia. Se știe că mulți dintre noi lucrează ca actori și la emisiunile comerciale de televiziune. Călătorim dintr-o zonă a țării în cealaltă. Sintem angajați fie în cinematografie, fie în teatru, mereu în alte regiuni. În acest mod, noi ne deosebim de actorul român, care este, să spunem, mai stabil, fiind angajat permanent.

Sintem foarte impresionați de spectacolele pe care le-am văzut la București, de munca actorilor români; pregătirea lor este în mod evident de talie mondială.

FRED SANDERS : Există un mare număr de actori în Statele Unite ale Americii care nu muncesc tot timpul. De fapt, se consideră că, dintre membrii Uniunii noastre de actori de scenă, în orice moment 85 la sută sînt fără lucru. Avem foarte puține ocazii de a lucra într-un loc stabil, cum spunea William Mc Nulty.

Iată deci cauza de bază pentru care noi trebuie să colindăm atîta.

Pe de altă parte, diversitatea teatrelor cu care lucrăm, dacă lucrăm, ne obligă să evoluăm și să ne formăm într-un mod anume, deoarece nu întotdeauna jucăm pentru același tip de public, și nici nu avem ocazia să colaborăm an de an cu același colectiv de actori sau de regizori.

Noi știm că actorul român, de-a lungul carierei lui, poate să treacă de la un teatru la altul, dacă dorește acest lucru; în schimb, noi, în cariera noastră, poate că este mai stimulative, nu avem întotdeauna șansa și posibilitatea de a alege.

PAUL TUTUNGIU : Deci, ce ajută profesional mai mult: stabilitatea sau migrația?

BETH DIXON : Un actor nu poate fi din ce în ce mai bun, nu poate evolua, decît dacă muncește. Cred că pînă la un anumit punct din carieră nu contează cu cine lucrezi și unde. În Statele Unite ale Americii, pentru mulți actori, dobîndirea gloriei se asociază cu ideea de a cîștiga mai mult.

PATRICK HUSTED : În teatrele din provincie, în general, se lucrează cu aceiași oameni, cu aceiași regizori; pericolul care te paște, în cazul acesta, ar fi tendința către lene, pentru că jucînd în același stil și aceleași piese te poți plafona. Eu găsesc că de multe ori actorii din aceste teatre de provincie, care joacă cel mult o stagiune, sînt deja plafonați.

WILLIAM MC NULTY : Cînd vorbim despre aceste condiții de relativă stabili-

tate, care duc la tendința de plafonare, nu dorim să criticăm teatrul din România. La noi există condiții deosebite. Actorul american se simte atras și de miza materială. Ce se întîmplă, de exemplu, cînd un actor se stabilește într-un anumit colectiv de teatru pentru o anumită perioadă de timp? De multe ori, el se plafonează din cauza propriului simț al eșecului; or, asta nu cred că se întîmplă la dumneavoastră, deoarece aici scopurile actorilor sînt mai concentrate pe latura artistică.

Eu am petrecut multă vreme în teatrul de provincie; este dificil să fii într-un astfel de teatru, departe de New York, departe de fluxul principal al box-office-ului, să vezi că actorii în film fac lucruri de care și tu te simți în stare... În „statutul“ nostru este inclusă și tentația materială, alături de cea artistică. Din păcate, de multe ori rolul este acceptat și jucat și în funcție de contractul care i se oferă actorului respectiv.

THEODOR MĂNESCU : Și la noi, actorul din provincie găsește mai puțin spațiu în televiziune sau film decît actorul din București. Este și o chestiune de comoditate: mult mai ușor este să dai telefon unui actor care locuiește în București, să-l chemi la televiziune sau la radio sau la cinematografie, și mult mai greu să cauți în provincie, chiar dacă acolo este cutare actor bun, nu prea ocupat, dar a cărui deplasare creează desigur unele dificultăți.

BETH DIXON : Pe de altă parte, cred că și originile teatrului din Statele Unite diferă de cele ale teatrului din România; se știe că, în genere, teatrul american era un teatru ambulant. De aceea, poate, cînd i-am spus bunicii mele că vreau să devin actriță, a schițat un gest de jenă, pentru că intenția mea contravenea oarecum ideilor morale ale generației sale.

PAUL TUTUNGIU : Condiția teatrului ambulant este oarecum generală, valabilă în alte secole și pentru Europa, inclusiv pentru România.

BETH DIXON : Probabil că această legitimitate de actor o dobîndești în familie atunci cînd poți trimite mamei sau bunicii un „New York Times“ în care scrie despre tine, despre reușitele tale, s-o convingi că nu este ușor.

PAUL TUTUNGIU : Bineînțeles, fiecare dintre dumneavoastră abordează într-un anume fel rolul încredințat, pentru a-l reuși. Cum parcurgeți timpul de la distribuție la premiera spectacolului?

SUZANNA HAY : Este o perioadă foarte grea. Să vă spun adevărul, este o perioadă de căutări în care am senzația că nu știu despre ce este vorba. Dacă este un personaj de Shakespeare pe care nu l-am jucat de mult, iau drumul de la început. De obicei, recitesc textul, simt în

ce măsură mă afectează direct și pe urmă văd cum îl realizez. Asta înseamnă că eu gândesc cu inima, și consider că pe această cale rolul începe să se lumineze. PAUL TUTUNGIU : Dacă vi se încredințează un rol pentru care nu simțiți nimic, nu-l acceptați, chiar dacă este bine plătit ?

SUZANNA HAY : Să spun drept, chiar acum, la București, interpretez un astfel de rol. De obicei, în asemenea situații, caut o cale să mă descurc.

PAUL TUTUNGIU : Susan Cash, ce înseamnă a simți rolul cu inima și ce înseamnă a nu-l simți ?

SUSAN CASH : Pentru mine este ca un fel de sfidare. Sigur că este minunat să ai un rol pe care-ți vine ușor să-l faci. Dar dacă e vorba să fii artist, trebuie să faci și ceea ce nu se poate face ușor. Ca actriță într-un colectiv teatral cu oarecare stabilitate, Teatrul Actorilor din Louisville, trebuie să particip la realizarea unui repertoriu mai variat. Schimbăm destul de des piesele de pe afiș, introducem un titlu nou cam din două în două luni. Un astfel de colectiv firește că are de jucat multe roluri, și actorul — ca individ — nu se poate simți atras chiar de toate. Dar spectatorul trebuie să găsească pe scenă actori foarte buni. Și aici intervine dificultatea. Firește, este emoționant și antrenant pentru actor să fie distribuit în multe roluri ; dar, în felul acesta, timpul lui de muncă la rol este limitat, nu are timp să ajungă pe culmi în prezentarea personajului.

PAUL TUTUNGIU : Cum lucrați un rol care nu vă convine ?

SUZANNA HAY : Se întâmplă des să ai un rol care nu-ți convine și sînt foarte rare cazurile cînd îți se dă un rol care realmente ți se potrivește inimii. Ceea ce încerc eu de obicei este să cuceresc personajul respectiv în orice mod, cum pot eu mai bine, și astfel, dacă vrei, îmi schimb identitatea, devin altfel, căutînd cu seriozitate să mă transpun în rolul respectiv.

Cam aceasta ar fi tehnica mea, nu pot să spun mai mult. Cîteodată reușești, altorii nu.

BETH DIXON : Tocmai pentru a rezolva această problemă, sau pentru a-i găsi un răspuns, am urmat cursurile unei clase de dramă la o foarte importantă școală teatrală din New York. Am avut profesori nemaipomeniți, care ne-au prezentat diferite tehnici pentru a face față întrebării „Ce se întâmplă cînd rolul nu-ți mișcă inima ? Cum, găsești în imaginație o scînteie ca să-l poți transpune ?“

Studiam comportarea oamenilor. După aceea, făceam diferite exerciții, încercînd să ne substituim oamenilor văzuți pe

stradă și care erau total diferiți de noi. Mergeam la grădina zoologică și studiam animalele, apoi încercam „să fim“ animale, să improvizăm adică. Uneori auzi pe străzile New York-ului voci atît de ciudate încît nu crezi că le-ai putea reproduce ; oamenii alcătuiesc o gamă infinită, diferențiată pînă la incredibil...

Nu-mi place să monopolizez discuțiile, dar aș vrea să mai spun ceva. Am avut un rol în care „nu intram“, pur și simplu. M-am urcat pe scenă și am luat în mînă o umbrelă verde, care se afla acolo din întîmplare. Umbrela aceea mi-a dat soluția fericită. Morala ar fi că ar trebui să încerci tot ceea ce se poate.

WILLIAM MC NULTY : Probabil că actorii din România se deosebesc mai puțin între ei în ceea ce privește felul în care se raportează la rol ; unitatea lor de stil provine din chiar faptul că pregătirea le este cumva unitară. Dacă întrebați un număr oarecare de actori americani care le este tehnica, veți avea probabil de la fiecare alt răspuns.

Ceea ce aș numi tehnica subiectivă a actorului are și un revers, și anume, tehnica obiectivă ; eu aș defini acest concept de tehnică obiectivă ca un fel de metodă a actoriei.

Pentru mine, ideea de bază a acestei metode ar fi exploatarea respectivului personaj în primul rînd din punctul de vedere al motivației. Astfel, tehnica pe care o aplici să nu aibă nimic de-a face cu gustul personal — dacă îți place sau nu rolul respectiv ; de la început trebuie să te angajezi în mod hotărît să exprimi ce vrea respectivul personaj, către ce țintește el, și de asemenea să privești comportarea actorului ca tautologică. Actorul, în scenă, se definește prin aspirațiile și nevoile personajului. Aș spune că el are un obiectiv, un țel, un scop. Obiectivul poate fi imediat sau mai îndepărtat și se poate transforma în obiectiv general al vieții. Asta ar fi, să spunem, ca un fel de coloană vertebrală a rolului.

PAUL TUTUNGIU : Pornind de la interesanta dihotomie formulată de domnul William Mc Nulty, între tehnica subiectivă și tehnica obiectivă, aș vrea să-l întreb pe domnul Patrick Husted, care a jucat atît în piesele lui Cehov, cît și în cele ale lui Thornton Wilder (doi autori din continente atît de diferite și sub aspect cultural), dacă s-a gîndit să adopte de fiecare dată o altă manieră, dacă a avut în vedere probleme de etno-psihologie... Juca Cehov simțindu-se rus, sau juca Cehov simțindu-se american ?

PATRICK HUSTED : Nu m-am simțit nici rus, nici american ; m-am simțit un om în circumstanțele în care eram pus să joc personajul : nevoile și dorințele lui, obstacolele pe care le-a întîmpinat... și, aceasta, pentru a găsi ceea ce căutam. Consider că atât psihologia, cît și stilul se află în limbă, în imaginile textului ; acolo poți găsi obiectivele, pietrele unghiulare care definesc intențiile autorului, de acolo pornind, în cel mai bun caz, ai putea pătrunde în psihologia pe care o intenționase autorul.

PAUL TUTUNGIU : Dumneavoastră sînteți actori proveniți din diferite orașe ale Statelor Unite ale Americii... Dar v-ați legat viața, unii pentru o stagiune, două, alții chiar pentru șapte stagii, și de Louisville, capitala statului Kentucky. Ce înseamnă pentru un actor american această așezare ?

FRED SANDERS : În zona de vest a Americii de Nord, Louisville este un oraș unic, deoarece pentru un oraș cu asemenea dimensiuni industriale sînt neobișnuite calitatea și expansiunea artei și culturii. Tocmai de aceea reprezintă pentru lumea artiștilor o atracție deosebită pe care, poate, alte orașe nu o au. Firește, noi, membrii trupei, ne-am petrecut majoritatea timpului jucînd. Și fiind noi înșine artiști, nu asistăm la reprezentațiile altora, pentru că, în general, aceste activități se suprapun. De aceea, impresia noastră de bază despre Louisville, după atîția ani chiar, este totuși marcată de viața în teatru. Din rațiuni bine definite, se poate spune că lumea teatrului din Louisville a devenit un adevărat caz și o atracție pentru mulți autori de teatru americani. Așa se face că izbutim să dăm naștere multor roluri noi. Prin faptul că piesele sînt reprezentate de noi în festivaluri internaționale, sîntem văzuți și de profesioniști din multe alte teatre ; aici, avînd, la rîndul nostru, posibilitatea să-i vedem, ne îmbogățim experiența, cu experiența lor. De asemenea, multe dintre aceste celebrități ne pot lansa sau, din punct de vedere comercial, ne pot sprijini, ceea ce pentru trupa noastră este foarte important.

Principalul accent în Teatrul Actorilor din Louisville se pune pe creatorul de text, pe dramaturg ; pot să spun că aceasta nu i-a deranjat cu nimic pe actori pentru că, la urma urmelor, a pune în scenă foarte bine piesele noi este mai important decît să obții celebritate sau să ai roluri care se plătesc bine în aită parte.

PAUL TUTUNGIU : Benita Hofstetter, doriți să-l contraziceți ?

BENITA HOFSTETTER : Nu, dar vreau

să adaug ceva. Acum 16 ani, cînd a venit la conducerea Teatrului din Louisville domnul Jon Jory, publicul nostru nu era atît de deschis la prezentarea în spectacol a operelor noi. Treptat, pe parcursul acestor ani, Jon Jory a încercat să introducă creații noi ale unor dramaturgi noi și jucate de actori noi, astfel încît să-i obișnuiască pe spectatori cu noul metabolism al teatrului. Astăzi, publicul însuși sprijină această prezentare continuă de noi piese, de noi creații ; spectatorii sînt acum conștienți de faptul că acestea pot ajunge să fie solicitate pe Broadway sau la anumite festivaluri de teatru. Înainte de sosirea lui Jon Jory la Louisville, orașul era cunoscut pentru cursele de cai, pentru că era străbătut de un fluviu (Ohio) și pentru că producea țigări de calitate, în timp ce acum orașul se mîndrește și cu actorii și cu teatrul său.

PAUL TUTUNGIU : Domnișoarei Benita Hofstetter îi pregătisem o întrebare despre programul pentru vîrstnici inițiat de teatrul din Louisville, acele spectacole numite **Senior Plays...**

BENITA HOFSTETTER : A fost un program finanțat pe doi ani, 1976—1978. A fost un eșantion, o grupă de opt cetățeni, toți peste 65 de ani, cel mai în vîrstă, de 81. Cu ajutorul unui regizor, pe baza unui dialog despre propriile lor vieți, au montat un spectacol pe care l-au prezentat timp de doi ani în tot statul Kentucky.

THEODOR MĂNESCU : Acești vîrstnici fuseseră în tinerețe actori ?

BENITA HOFSTETTER : Nu !

PAUL TUTUNGIU : A cui a fost ideea unui astfel de spectacol ?

BENITA HOFSTETTER : A fost ideea lui Jon Jory ; obținîndu-se finanțarea, teatrul a patronat inițiativa. Din păcate, din 1978 n-au mai existat fonduri pentru acest program.

PAUL TUTUNGIU : În interviul pe care mi l-a acordat, domnul Jon Jory îmi spunea că îl socotește pe dramaturg ca fiind Majestatea-sa, iar pe regizor — consilierul Majestății-sale.

Aș vrea să-i întreb pe invitații noștri : care este locul actorului într-o asemenea metaforă ? Sînteți de acord cu viziunea pe care ea o exprimă ?

THEODOR MĂNESCU : Și domnul Sanders insistă asupra rolului decisiv, determinant al dramaturgului.

FRED SANDERS : Eu sînt și regizor. Ceea ce am înțeles devenind și dramaturg și nu știam înainte — este ceea ce a spus domnul Husted, și anume că adevărul psihologic al unui rol poate fi descoperit prin metoda care permite cu-

vintelor dramaturgului să lucreze asupra actorului. În țara noastră — poate mai puțin la televiziune, dar în cinematografie mai ales — regizorul poate schimba ideea și cuvintele dramaturgului, cadrul stabilit de dramaturg, aproape așa cum vrea el, adesea și cu ajutorul improvizațiilor actorilor. Dar în majoritatea mizanscenelor americane, cuvântul autorului este respectat ca decizie finală.

Există însă și o influență care provine din Marea Britanie, poate și din Franța; potrivit acesteia, unii actori americani consideră că modul lor de a înțelege piesa poate fi mai profund decât cel al respectivului dramaturg. De aceea nu este totdeauna ușor să lucrezi cu actorii și să le spui că dramaturgul trebuie să fie respectat în orice moment al piesei.

Tradiția noastră în improvizație, care se regăsește, de asemenea, în tradiția europeană din comedie, îi face uneori pe actorii americani, și poate și pe actorii români, știți bine, să vrea să-și spună rolurile corect, dar nu chiar...

THEODOR MĂNESCU: Problema este dacă teatrul este o artă autonomă față de text. Și eu încerc să fiu dramaturg. Scriu un șir de litere. Și o piesă ce este altceva decât un șir de litere? Ce se întâmplă, cum se trece de la acest sistem de semne într-un singur plan, al scriitorului, la arta „holografică” a actorului?

Din punctul meu de vedere, actorul este coloana vertebrală, este cariatida templului teatrului. Pe de altă parte, cred că actul lecturii este mai liber decât vizionarea unui spectacol. Spectacolul impune tuturor spectatorilor o anumită lectură a textului, (desigur că și spectatorul poate „polemiza” cu această lectură: o poate comenta etc.), pe când, însă, citind piesa, fiecare își construiește propriul său spectacol. Ca cititor ești mai liber decât ca spectator, mai puțin condiționat, mai puțin manipulat. Cum vedeți dumneavoastră aceste raporturi?

BETH DIXON: Una dintre rațiunile pentru care teatrul supraviețuiește în lumea de azi, alături de televiziune și de cinematografie, este exact această nevoie pe care o anume comunitate o resimte, de a avea experiențe emoționale împreună. Cred că rolul actorului este cumva aproape de cel al șamanului sau al vrăciului. Iei tot răul din acea comunitate, toate pasiunile ei (pasiunii în numele cărora speră că a scris respectivul dramaturg, cu care te-ai identificat), le ieși și le treci prin trupul tău, și astfel, dacă se poate spune așa, elimineri comunitatea de demoni; practic,

resimți toate bucuriile și emoțiile respectivei comunități, într-un act al purificării.

THEODOR MĂNESCU: Cred că teatrul nu este numai catharsis, ci este și încărcare, punere în priză, conștientizare. N-aș fi de acord că trebuie să-i ferim întotdeauna pe oameni de spaimele și de emoțiile lor. Adică, eu resping oarecum ideea de catharsis, în ciuda autorității lui Aristotel, dacă cumva am înțeles corect această idee. Teatrul trebuie să și neliniștească.

BETH DIXON: Vorbeam de funcția actorului, și am vrut să subliniez tocmai răspunderea pe care el o are în scenă.

THEODOR MĂNESCU: Este un punct de vedere important.

FRED SANDERS: Eu am vorbit aici atît de mult despre dramaturgi încît se părea că nimeni nu va mai ataca acest subiect. Teatrul este o artă „în colaborare”, dacă se poate spune așa, consider că actorii ar trebui să împărtășească sentimentele dramaturgului, și că un foarte bun dramaturg trebuie să știe cum să-i folosească pe actorii și chiar să-i sfătuiască.

În legătură cu catharsis-ul, eu nu cred că dacă omul resimte catharsis-ul în teatru va ieși în stradă eliberat de probleme; dimpotrivă, el a împărtășit astfel cu ceilalți spectatori aceleași probleme și totodată posibilitatea de a le înfrunta; ceea ce nădăjduim că ne luminează. Actorul poate să ne ajute să conștientizăm o problemă, s-o primim îndeaproape și să-i putem face față.

THEODOR MĂNESCU: Sint de acord cu ceea ce spuneți dumneavoastră: teatrul nu trebuie să fie o diversivone.

PAUL TUTUNGIU: Eu nu sint de părere că teatrul ar însemna în primul rînd elementul actor, deși respect foarte mult actorul. Să nu uităm că textul, scenariul, adică, este cel care provoacă spectacolul. Textul, vorbit sau nu, pre-există... Nu putem concepe spectacol de teatru fără scenariu. N-aș vrea să se creadă că înțeleg că spectacolul de teatru înseamnă în primul rînd textul său... Rămîn la opinia bine consolidată azi că teatrul înseamnă deopotrivă toate elementele lui constitutive, deci și actorul, și scenografia, și muzica, și textul care îl provoacă (și-i devine apoi element component), dar și, mai ales, cel care semnează mizanscena, autorul acestei osmoze care face din teatru o artă de sine stătătoare. Iată de ce v-aș propune să discutăm relația actorului american cu directorul de scenă.

WILLIAM MC NULTY : În general, cred că este vorba de o colaborare. Preponderența fiecăruia dintre cele două elemente în cadrul relației variază, în funcție de natura materialului. Regizorul devine foarte important și poate avea rolul principal atunci când lucrează la o piesă de mari dimensiuni și cu un obiectiv înalt, de exemplu un Shakespeare. Textul marelui Will este ca un bloc imens de marmură; sînt multe caractere, multe personaje de definit, astfel că în asemenea circumstanțe actorul nu poate fi atît de liber în inițiativele lui. Dacă lucrăm cu un material mai restrîns, ca de pildă aceste scurte texte cu care evoluăm noi la București, cu o distribuție mică, atunci aspectul colaborării actorului se evidențiază mai puternic, mai pregnant; e un flux al timpului și spațiului în care actorul poate fi explorat mai adînc. Dar, personal, sînt împotriva aplicării formulelor stas în teatru.

PAUL TUTUNGIU : Nu cumva există roluri pe care un actor trebuie să le refuze neapărat ?

BETH DIXON : Cînd eram foarte tinărară, gîndeam că pot să joc orice... Acum, sînt unele roluri pe care mi-ar plăcea foarte mult să le fac, dar cărora le spun **nu**, pentru că nu sînt pentru mine.

SUZANNA HAY : Înainte de toate, este foarte important să fii conștient de ceea ce poți și ceea ce nu poți face; dar cred că e rău să spui de la bun început : „Nu, n-am să fac asta, pentru că nu pot“. Rațiunea pentru care te consideri înapt să faci un rol este frica.

PAUL TUTUNGIU : Cîțiva dintre dumneavoastră sînteți și regizori. Cum lucrați, în această calitate, cu actorii ?

WILLIAM MC NULTY : În teatru vin atît dramaturgi începători, cît și persoane cu un trecut literar, dar fără experiență în teatru, care pur și simplu nu înțeleg limitele și posibilitățile acestuia... Ei bine, de la început caut să-i informez despre natura teatrului și a teatralității.

Cred că este un avantaj imens să poți sta alături de dramaturg în momentul în care-i pui în scenă piesa; și, asta, pentru că el poate să-ți dea explicații privind misterul piesei sale. În ceea ce privește misterul textului, atît ca actor cît și ca regizor, mă întreb de fiecare dată ce a avut în minte dramaturgul. Dar îmi amintesc cum, cu ocazia ultimei repetiții dinaintea premierei, autorul textului respectiv devenise cel mai deprimat om pe care l-am văzut în viața mea; i se părea că piesa lui nu este înțeleasă, că regizorul îi făcuse o

nedreptate... L-am luat cu mine la bar și am încercat să-l înveselesc puțin, măcar să fie de acord ca premiera să aibă loc. Pînă la urmă a admis și... piesa cu pricina a marcat un succes enorm. Acum pot să vă spun că, în ceea ce mă privește, a fost una dintre cele mai frumoase descinderi la bar.

PAUL TUTUNGIU : Sînteți de două săptămîni la București. Am dori să ne spuneți impresiile dumneavoastră despre Capitală, despre teatrul bucureștenilor...

PATRICK HUSTED : Impresia mea generală este că spectacolele de teatru sînt excelente. Cea mai bună regie pe care am văzut-o pînă acum este la **Niște țărani**. Există un stil înalt, pot spune, la toate regiele pe care le-am văzut, dar în **Niște țărani** am putut să văd pentru prima oară că acest stil înalt este realizat de fiecare actor; se creează în timpul spectacolului un intens sentiment al realității și al relațiilor interumane, ceea ce pentru mine a fost de-a dreptul emoționant.

SUZANNA HAY : Sînt de acord. Acest spectacol de la Teatrul Mic este una dintre cele mai bune producții pe care le-am văzut. Și, de asemenea, cea mai bună distribuție.

FRED SANDERS : Am văzut **Karamazovii** la Teatrul „Nottara“, spectacol care a durat patru ore, dar nu mi-am putut părăsi locul chiar dacă n-am înțeles un cuvînt. Am fost deosebit de emoționat. Mi-a plăcut foarte mult cum a jucat actorul Repan, care într-un monolog de 25 de minute a trecut prin toate emoțiile și inflexiunile vocale. De asemenea, George Constantin mi s-a părut un actor de înaltă clasă; dar și ceilalți interpreți, pînă la cel mai neînsemnat rol, inclusiv cel al tinerei femei care nu avea nimic de spus, practic fără rol, a fost revelator și foarte sugestiv pentru mine. Consider, de asemenea, că regia, luminile, montajul în sine au fost dintre cele mai bune cu puțină. Mi-a plăcut foarte mult și spectacolul **Niște țărani**.

BETH DIXON : La Teatrul „Bulandra“ am văzut **Tartuffe**. Am văzut la New York **Tartuffe** al lui John Wood. Al dumneavoastră mi se pare mult mai apropiat de concepția comediei. Părerea mea cea mai bună se referă la consistența calității actoricești. Interpretările sînt unele mai bune decît altele, mai bune decît am văzut în multe alte locuri; dar sînt foarte emoționată și surprinsă de modul în care se joacă, pentru că absolut toată lumea, pînă la cel mai neînsemnat rol, este la nivel înalt. Tehnica lor și, mai ales în **Niște țărani**, vocile lor, pregătirea lor, sînt,

evident, excelente, ceea ce nu se întimplă în multe piese americane pe care le-am văzut.

SUSAN CASH : Am văzut și **Zbor deasupra unui cuib de cuci** la Teatrul Național. Toți actorii au un fel de control asupra psihicului lor, ceea ce impresionează pe omul de teatru aflat în stal. Acest spectacol ne-a îmbogățit impresiile bune despre teatrul românesc.

WILLIAM MC NULTY : Sint de acord cu tot ce s-a spus. Ceea ce am observat mai relevant în toate aceste producții a fost calitatea interpretării. Intenția fiecăreia dintre aceste producții n-a fost numai să încinte sau să lase urme în mintea publicului sau să fie un succes cu casa închisă, ci să ne ofere o experiență teatrală bogată în înțelesuri, ceea ce nu se întâmplă întotdeauna în America, mai ales în cadrul revistelor teatrului comercial de pe Broadway, unde costă aproape 40 de dolari biletul și, evident, trebuie să i se ofere spectatorului ceva care să-i dea impresia că a meritat banii... Adesea natura acestor spectacole nu este decisă de către un artist, ci de către un om de afaceri.

SUZANNA HAY : N-am văzut **Niște țărani**, dar dintre piesele pe care le-am văzut aici, **Karamazovii** m-a făcut praf... Când am intrat în sala de spectacol intenționam să plec după actul I, pentru că regizorul Dan Micu îmi spusese că spectacolul va fi foarte lung și că, dacă dorim, putem pleca. Între timp n-am mai putut să plec, adică n-am mai vrut...

FRED SANDERS : Am fost foarte im-

presionat de obiceiul românesc de a se oferi flori actorilor și am apreciat foarte mult faptul că am primit flori și noi (în spectacolele de la Sala Dalles) de la publicul românesc. La noi, în Statele Unite ale Americii, salutul, înclinarea în fața publicului, din final, sint și ele, în majoritatea cazurilor, regizate. Am observat că la dumneavoastră momentul în care se salută publicul, la sfârșit, este mai liber, mai relaxat, mai spontan. Asta m-a preocupat, mai ales că acum, două zile, cînd Suzanna Hay și cu mine voiam să ne luăm poza studiată din final, cei care voiau să-i ofere flori Suzannei au început s-o urmărească în jurul scenei. De aceea înțelegem că pentru publicul românesc, generos, o comunicare directă constituie modul cel mai firesc de a fi.

BENITA HOFSTETTER : Tot în legătură cu publicul românesc, vreau să spun că am fost cu această expoziție, „Teatrul american azi“, și în alte țări, cu actori și reprezentații, dar, de departe, publicul român a fost mult mai cald, a îmbrățișat cu generozitate atît actorii cît și actul teatral ca atare. Subliniez că aceste cuvinte nu le spun pentru că ne aflăm aici, acum, împreună : cu toată sinceritatea, aceasta este convingerea mea.

PAUL TUTUNGIU : Vă mulțumesc că ați acceptat invitația revistei „Teatrul“ la această „masă rotundă“. Cercul este un simbol al reușitei, nu-i așa ? Masa noastră rotundă este, și sub aspectul reușitei, un cerc.

(Continuare de la p. 42)
n-am, dar că o să caut prin vecini.

La ora 20 exact, am plasat piramida deasupra bazei sale. Înăuntru, la locul lui, micul Keops. Experiența începuse.

Noaptea următoare s-a desfășurat în aceeași plăcută ambianță, animată de discuții aprinse, pe diverse teme. Eu eram ab-

sent. Gîndurile mele zburau spre un loc tainic, locul experienței. Încercam să-mi închipui cum, în interiorul piramidăsi, sub acțiunea dezlănțuită a liniilor de forță, materia se reorganiza inteligent, moleculele oțelului fin redobîndindu-și pe tăcute structura inițială. Fabulos !

A doua zi ar fi trebuit

să dorm, dar n-am dormit. Așteptam să se implinească cele 24 de ore. La 20 exact, după cronometrul electronic, am extras lama de sub piramidă. Am fixat-o în aparatul de ras. M-am săpunit meticolos și abundent...

Plasturele, aplicat pe obrazul drept, i-am purtat mai bine de o săptămînă.

Multe și mari bucurii datorez spectacolelor văzute la Comedia Franceză. Dar și surprize, la început. Piesele clasice, către care mă grăbisem, se jucau într-un ritm ce-mi părea amețitor. Obișnuit cu stilul retoric, lent, solemn și maiestuos al Teatrului nostru Național, nu-mi venea să cred că Racine ori Corneille pot fi interpretați atât de iute și de înfocat. Mă plimbam în pauză — unica pauză a reprezentațiilor acolora, spre deosebire de cele două obișnuite la București — prin frumoasa (nițel îngusta) galerie cu vedere către piațeta dincolo de care Avenue de l'Opéra întâlnește strada Rivoli și descoperă zidurile Luvrului, și mă întrebam — emoționat, uluit — dacă aievea sînt în locul acela și într-adevăr fuseseră jucate în prezenta mea trei acte clasice în mai puțin de șaiszeci de minute. Cu încetul, obișnuința m-a potolit, și pînă la urmă am înțeles că așa și trebuie să se procedeze dacă voim ca autorii clasici să fie scoși de sub colbul vremii și din plictisul manualelor didactice.

Socotind cu aproximație numărul cuvintelor unei piese de Racine la șaptesprezece-optsprezece mii, recitarea și jucarea lor în vreo nouăzeci de minute (exclusiv pauza) e desigur o performanță, iar mirarea mea de proaspăt auditor al

■ N. STEINHARDT

SUVENIRURI CONTEMPORANE

Comediei nu era cu totul tributară ignoranței ori sălbăticiei. Acolo mi s-a vădit singurul mod logic de a-i trata pe clasici: ei doar născociseră faimoasa regulă a celor trei unități, a cărei primă consecință e de a transmite spectatorului senzația de operație cu soroc, așadar de rapiditate. Considerației acesteia oarecum externe i se adaugă și una intrinsecă: esența unei tragedii clasice stă mereu în legătură cu noțiunea de fatalitate — și aceasta, Giraudoux *dixit*, nu-i decît o accelerare a mersului timpului, o precipitare a sa. Graba nu, însă urgența se impune, pentru obținerea unei atmosfere de stringență și înclăștată înțepire a tensiunii. Mauriac observase că Racine își creează de bunăvoia sa îngrădiri și opreliști, cu scopul ca în cadrul lor să se manifeste mai puternic și mai acerb cele ce are de spus, de parcă prin mănirea presiunii și micșorarea spațiului (scritoricesc) disponibil întregul text ar dobîndi surplusuri energetice. Metoda Comediei era prin urmare dreaptă, rațională și eficientă. Era și cu totul diferită de cele îndeobște folosite pe mai toate scenele, unde se crede morțis că fără de pompă, de paradă, de adăstări mărețe și tăceri cu tîlc sublim nu poate fi concepută reprezentarea unei tragedii clasice.

Strîmtorare a cugetului! Orbire! Greșeală funestă și de natură a dăuna iremediabil spectacolului: a trece publicul în stare de toropeală, supremă sastisire și crescînd pătimitoare lipsă de interes; a metamorfoza teatrul în monument funerar. Atras de clasici, asemenea totuși gîndisem și eu: că tonalitatea lor implică o doză de anosteală și mari cantități de fâlnicie, magnificență, tărăgăneală și ne-emoționalitate, totul la o temperatură cît mai călîie. Cugetam, ce-i drept, că *dincolo* de zădăririle și convențiile acestea se află esențele și adevărurile textului, însă nu îndrăzneau a-mi închipui cum s-ar putea sări peste bariere. Mă închideau, mă întemnițau ca un cerc de cretă. Iată însă că aici, la Comedie, tot ce mi se arătase ca de neînălțurat, ca ținînd de însăși natura lucrurilor, de o soartă vitregă și totodată legitimă, devenea praf și cenușă. Eram slobozit din închistări, din prejudecăți, din țeneșe năravuri. Și din ce în ce mai vesel, mai liber, mai încrezător în bănuielile mele, veneam cît mai des la teatrul acela bătrîn cu anii, dar tînăr prin înscodiri, curaj și vlagă și mă plimbam — din ce în ce

mai încântat — în galeria cu busturi de autori dramatici (e, printre ele, o remarcabilă bucată a lui Houdon) și perspectivă asupra locului unde Avenue de l'Opéra își încheie armonios coborîrea spre malurile Senei.

Lecția Comediei se rezumă în câteva puncte de a căror luare în considerație depinde vitalitatea aducerii pe scenă a oricărei piese clasice. Ele pot fi înșiruite astfel :

a) **Tăria sonoră (ori volumul)** : se măsoară în decibeli. Cuvintele se cer rostite clar și cu putere. Noblete, dar și tărie. Stilul rock-pop de mai târziu avea să ducă la excесе regula aceasta, bună în sine. Și nici chiar zgomotul predilect al anilor de după 1960 nu stă în relații de ostilitate cu străduințele actorilor Comediei, ci doar le duce la urmările lor maxime. Ei, actorii „Casei lui Molière”, nu se fereau cituși de puțin a grăi tare — nu strident, dar zdravăn și virtos —, cum și natural este pentru ființe care-și spun (în versuri, însă nu în suspine negrăite) păsul, își declară dragostea, își manifestă ura, ciuda, resentimentul, își pregătesc răzburarea, se sfădesc, își dau în vileag temerile, înfringerea ori triumful, pun la cale comploturi și urzeli, parcurg toate gradele și etapele sentimentelor și pasiunilor omenești (neocolind nici una), făcîndu-se vinovate de multe rele și păcate, dar de mironoseli nu.

Cred că decibelii discotecilor m-au înfricoșat mai puțin decît pe alții din generația mea fiindcă îmi supusesem urechile unor îndelung înnoite exerciții receptive la Comedia Franceză în după-amiezele și serile ei clasice. Însemnaseră un fel de nevoită, nebănuită repetiție generală a strigătelor de mai apoi : încă nu fuseseră depășite limitele peste care decibelii devin agresivi și vrăjmași, protestul împotriva „eleganței” și dulcegăriilor încă nu luase dimensiuni frenetice, învățătura însă era clară : clocotul clasicilor nu poate fi exprimat prin murmure pioase ori grăiri afectate.

b) **Viteza**, care-i funcție de timpul consacrat spectacolului (durata) : se măsoară în ore, minute și secunde. De mare folos este reducerea numărului și lungimii pauzelor. Intervalele taie avîntul desfășurării acțiunii și introduc nefaste hiatusuri în atenția și forța de concentrare a spectatorului. Se produc discontinuități în facultatea fascinatorie a piesei. Idealul ar fi jucarea ei fără întreruperi — corolar reciproc și regizoral al regulei celor trei unități. (De ce numai fapta dramatică să fie unitară, iar versiunea ei scenică, nu ?) Sint oare astfel depășite capacitățile de rezistență (toracică și musculară) ale actorilor ? Atunci măcar să fie antracul scurt (ori fără părăsirea sălii și fără aprinderea lumînii). Dar convingerea mea este că oprirea (sau opririle) acțiunii mai ales menajarea publicului o are în vedere, sau considerații de ordin mărunț (neguțătoresc, monden etc.), ori e datornică tradiției.

c) **Intensitatea** : aici nu există unități de măsură. E vorba de transmiterea unor stări sufletești și temperamentale. Spectacolul clasic, mai mult decît oricare altul, e aprig, înfrigorat, impetuos, pătimaș, răscolitor. (Ori de nu, vai și amar de el și sărac de mica nefericiților din sală, siliți a rămîne pironiți pe fotoliile lor, a-și ține ochii deschiși, a da ascultare unor tirade viscoase.) Corneille, Racine ori Molière (**Mizantropul**, **Avarul**, **Don Juan**, **Școala femeilor**) se jucau la Comedie pe viață și pe moarte, ca o partidă de pocher în Far West, cu pălăriile pe cap și pistoalele pe masă. Nici un farafastic, nici urmă de fașoane. Versuri splendide, costume frumoase, ținută, inteligență, har : însă nici umbră de mîroșenie ori, dimpotrivă, de emfază, adăstare în efecte, în țîfnă antică și ifos alexandrin. Nu-i timpul și nu-i locul și nu e cazul : miza e prea mare și prea serioasă. În cumpănă se află viața sau onoarea sau fericirea unui om. În atitudinea interpreților trebuie să apară ceva (cît mai mult) din caracterul ineluctabil al celor ce li se înțimplă personajelor, din violența și cruzimea situațiilor.

d) **Ritmul**, deosebit, e strîns legat de intensitate : el presupune mișcări iuți și o cadență vioaie afit în mersul cît și în mișcările și zicerea actorului. Ca și în poezie (ori și în proză), ritmul e capital, într-însul de fapt sălășluiește secretul reușitei. Cată a nu fi precipitat, cum se nimerește la unele încercări de „modernizare” a pieselor clasice, însă nici — pentru nimic în lume — lînced. Găsirea măsurii potrivite este expresia darului regizoral. Oricum, dacă ar fi de ales, mai prielnică se adevărește accentuarea decît diluarea, înțelegerea decît debilitatea. Francezii, spre a-și exprima admirația, vorbesc de un ritm îndrăcit. (Au despre diavoli păreri amabile, indulgente.) De preferat mi se par adjective — lămuritoare și ele — ca : înverșunat, cumplit, năprasnic. „Îndrăcit” aduce, cred, un iz de **café-concert**, de **french cancan** : la Comedie nu acesta era urmărit și obținut, ci geamănul ori analogul său în modalitate austeră.

e) **Debitul**, care implică dicțiunea limpede (condiție elementară) și însușirea recitării normale, naturale, așa zice prozaice a versurilor. Se recită nu versurile, ca atare, ci propozițiile și frazele (conținutul discursului dramatic, adică) : suspensiile și cezurile au deci loc nu potrivit necesităților versificației (lucru

absur și artificial) ci acelora ale operei în sine, ale textului. Recitarea dădea astfel, poate, impresia unei peiorativizări, unei devalorizări a măreției formei: impresie falsă și naivă, ținta urmărită fiind cu totul alta: jugularea oricărei infiltrații de artificialitate. Corneille și Racine erau tilcuiți în chip realist; accentul nu cădea pe frumusețea versurilor (indiscutabilă, evidentă, impunătoare), ci pe flăcările și tumultul acțiunii, redată în cuvinte și sintagme independente de numărul silabelor ori de rimele versificante; căci publicul nu asista la un recital de poezie, lua parte la o scăpărare de viață conflictuală, tragică.

Un exemplu izbitor l-a constituit pronunțarea vestitei replici date de părintele eroului în **Horatius** de Corneille. Întrebării: „Ce-ați fi vrut să faceți?“, el îi răspunde: „Să fi murit!“ Vreme de aproape trei veacuri, cuvintele acestea scurte și nemiloase fuseseră glăsuite de sus, tăios, grandilocvent. Într-un tirziu, Comedia (dar aceasta s-a întâmplat după ce eu încetasem a fi un asiduu vizitator al ei) a pus capăt rostirii bombastice, înlocuind-o cu una resemnată, blândă, copleșită (deși tot hotărâtă). Cuvintele sînt aceleași, dîrzenia tatălui nu se înduplecă, totuși atmosfera se conturează cu totul altfel, luînd o înfățișare neconvențională, trădînd o durere mîndră și stăpînită, biruirea de către entitățile superioare a simțămintelor părintești, nu o exclamativă izbucnire a orgoliului, gata să-și caute satisfacția pe socoteala altuia.

f) **Gestica**, a cărei principală însușire (și criteriu de apreciere) este sobrietatea.

Nu înțepeneala (nefirească, manieristă), dar nici mișcările dezordonate. Și aici — ca și pentru ritm — dreapta socoteală e sfătuitoarea cel bun. Spre deosebire însă de soluția optimă în problema ritmului, gestică se află mai fericită în vecinătatea sobrietății și reținerii decît în a expansivității. O pildă mi-a dat-o celebrul societar al Comediei, marele actor (de obirșie română) Yonnel. Îl văzusem la Paris, în **Andromaca**. La sfîrșitul scenei în care Hermiona îi reproșează amarnic lui Oreste a fi adus la îndeplinire ceea ce ea îi ceruse (uciderea lui Pyrrhus), sârmanul și năucitul ucigaș (din dragoste și ascultare) trece în culise, copleșit de uimire și durere. Yonnel izbutea să imprime acestei ieșiri din raza vizuală a publicului un caracter de perplexitate și deznădejde, fără a se pierde nimic din demnitatea personajului pe care-l înțruipa. Cînd însă a venit cu ansamblul Comediei în turneu la București (s-a întîmplat să fiu în sală), a găsit de cuviință să se retragă făcînd cu brațele tot felul de contorsiuni haotice menite, probabil, a da în vileag o stare de buimăceală. Dublă și regretabilă eroare: mai înții că răpea mult gravității episodului; și în al doilea rînd că dădea de înțeles a socoti publicul bucureștean incapabil să sesizeze sentimente complexe, dacă nu sînt însoțite de gesturi brute, la nivelul farsei ori ciroului. O gesticulație necum-pătată, în surplus, e oricînd aptă a compromite spectacolul.

Lumina în care marii clasici francezi mi-au fost dezvăluiți, e mult de atunci, la gloriosul teatru parizian, o consider cea mai potrivită respectivelor texte. Sau poate că și altora. Sinceritatea, respingerea solemnității goale, însuflețirea sînt calități universale și permanente ale teatrului. Iar clasicii, dacă sîntem dornici a-i cunoaște și înfățișa întru adevărata lor făptură, așa trebuie jucați (ori și citați): cum i-a intuit și prezentat (și continuă a o face) prima scenă franceză. De la ea am învățat că Racine, Corneille și Molière sînt vii, nu mai puțin vii, atrăgători și palpitanți decît cel mai senzațional film de intrigă și aventuri. De aceea, cine știe, mă și înrobesc mai puțin decît pe alții serialele cu suspans ale micului ecran: le știu de cînd mi s-au arătat preînchipuite în termenii genului dramatic al „marelui secol“. Și tot de aceea gîndesc că și Alexandru Davila, Alecsandri, Delavrancea ori ceilalți dramaturgi istorici ai noștri s-ar bucura și ei de puteri proaspete, dacă ar fi talmăciți scenic într-un mod mai apropiat de veracitatea vieții decît de rigorisme livrești și inflexiuni ceremonioase.

A. Davila traducând din Heinrich von Kleist

Găsind, prin diverse arhive, probe că Davila s-a îndeletnicit cu întocmirea unei versiuni românești după cea mai reușită comedie germană, **Der zerbrochene Krug** de Kleist, cercetătorul încearcă o satisfacție mai mare decât în cazul altor descoperiri. Pentru că semnificația apropierei scriitorului nostru de cel străin e cu totul aparte. În planul istoriei literare, apropierea lui Davila de Kleist apare ca un fel de reabilitare a culturii noastre, care părea să fi contactat atât de târziu cunoscuta piesă din repertoriul universal — abia în 1958, prin traducerea lui Ion Marin Sadoveanu, cea dintâi publicată. În planul conturării profilului lui Davila, descoperirea argumentează, o dată în plus, că a fost un om de condei cu un gust orientat sigur spre calitate. Versiunea lui Davila din Kleist a rămas inedită pînă azi, deoarece a fost pregătită anume pentru scenă, nu pentru tipar.

Ni se pare foarte important atât faptul că de la autorul lui **Vlaicu-Vodă** ne-a rămas o traducere a **Ulciorului sfărîmat**, cât și faptul că a încercat să se realizeze, dacă nu în teatrul condus de el, măcar în altul, un spectacol cu această piesă.

Cunoaștem două documente care conțin munca de translație a piesei lui Kleist în românește de către Davila: un caiet-dactilogramă, existent la Biblioteca Teatrului Național, și altul, aflat în Arhiva Muzeului Literaturii Române. Rezultate ale unei duble dactilografieri — dimensiunile filelor, culoarea literei, ca și titlul diferă de la un caiet la altul — cele două documente probează că munca pentru realizarea echivalenței românești a fost serioasă și s-a desfășurat în etape.

Textul de la Teatrul Național ni se prezintă mai interesant, purtînd marca tentativelor de a-l pune în scenă: sem-

ne în creion de diferite culori, atrăgînd atenția asupra mișcării fizice ori sufletești a personajelor; notații precizînd locul actorului în scenă; semne pentru pauze în debitarea textului; desene ale implantării decorului în scenă (pe prima și pe ultima filă); toate acestea conferă caietului valoarea unui caiet de regie. Cam rudimentar, cum se întocmeau în acei ani, totuși, caiet de regie.

Mihai Vasiliu, în monografia **A. Davila** (București, 1965), citează o scrisoare a autorului lui **Vlaicu-Vodă** către Corneliu Moldoveanu, în care e vorba despre acest text: „Iubite Domnule Moldoveanu, (...) Dacă în alcătuirea repertoriului Teatrului Național, ai nevoie de o premieră bună pentru lunile Martie sau Aprilie viitor, țin la dispoziția Dumitale un «Spectacle-coupé» de trei piese în un act, una de mine, alta de Victor Eftimiu, și, a treia, o traducere (versiune românească, făcută de mine) după piesa celebră a lui Heinrich von Kleist (der zerbrochene Krug). Cu toată simpatia A. Davila.” Scrisoarea este datată 28 septembrie 1925. Am putea deduce că Davila s-a ostenit cu piesa lui Kleist în anii ingrați, dificili, ai neputinței sale fizice. Pe fila care enumeră personajele observăm, însă, scrise în creion aproape șters, două propuneri de distribuție. Într-una (mai estompată decât cealaltă) citim, printre altele, numele actrițelor Sonia (neînsoțit de numele de familie) și Cleo Pan, ca și al lui Constantin Radovici. În cea de-a doua, distingem din nou: Sonia, ca și Antonescu, Săvulescu, Atanasiu, Sadova. Prima, cea care conține numele lui Radovici, (decedat în 1916) antedatează traducerea. Ea a fost realizată între anii 1911—1912 pentru compania Davila, cînd marele actor făcea parte, în adevăr, din colectivul Teatrului Modern. Adică exact cînd conducătorul formației era atacat pentru repertoriul promovat...

Davila va fi văzut în această piesă despre un judecător supus el însuși judecării posibilitatea de a le asigura roluri pe măsură marilor actori din trupa sa. Creatorul lui **Vlaicu-Vodă** — dramă istorică în care latura psihologică a personajelor este atât de sigur, atât de subtil realizată — va fi prețuit în cel mai înalt grad viața sufletească pusă în mișcare de Kleist în piesa sa; dezbătăririle — terminate cu concilierii ori cu rupturi totale (dintre tată-fiu, mamă-fiiică, iubit-iubită, șef-subaltern, viitoare soacră-viitor gine-re etc.); aglomerarea și gradarea încurcăturilor (de replici, de hotărîri, de încercări de a deznoda situații încalcate), care culminează în acel proces în proces, întîmplări ale unei acțiuni de o anu-

(Continuare la pag. 94)

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de la **A** la **Z**

de ADRIANA POPESCU



George
Călinescu

Motto :

*„O dramă, o comedie, aci nu încap
indoială, trebuie să constituie un spec-
tacol. Altfel nu văd de ce m-aș duce
la teatru. Pentru cei care, totuși, so-
cotesc că teatrul e teatru, o speciali-
tate profesională fără raport cu lite-
ratura, răspund cu un adevăr mai
înalt și verificat. O piesă de teatru
care, după ce a fost reprezentată, nu
intră în literatură, e un număr de circ
sau de varieteu. Toți marii dramaturgi
sint, prin faptul de a fi spus ceva des-
pre om și univers, mari scriitori. Cine
nu e decît reprezentabil, chiar cu mare
succes de public, nu-i decît un «fai-
seur». Mii de piese au amuzat și au
pierit uscate ca fluturii de lampă. Mo-
lière rămîne mereu actual“.*

(G. Călinescu — „Cronica optimistului“)

I. Critic și istoric literar, romancier,
eseist, poet, dramaturg.

S-a născut la 19 iunie 1899 la București.
A murit la 12 martie 1965 la Otopeni.

Studii liceale la Iași și București. În
1919 se înscrie la Facultatea de litere și
filozofie din București, aici îndeplinind
concomitent, și funcția de subbibliotecar ;
apoi, pe aceea de paleograf și de biblio-
tecar la Arhivele statului, conduse de is-
toricul D. Onciul.

Debut liric în 1919 și publicistic în 1920,
în ziarul „Dimineața“, cu o dare de
seamă despre „Conferințele societății stu-
denților în litere“ ; în 1921, debutează ca
traducător din italiană, în revista „Roma“
condusă de profesorul său, Ramiro Ortiz.
În vara lui 1921, călătorie de studii în
Italia.

În 1923 își dă licența în limba italiană
și e titularizat ca profesor de liceu.

Între 1924—26 se specializează în stu-
dii de arhivistică la Școala română de la
Roma, condusă pe atunci de marele sa-
vant Vasile Pârvan.

La întoarcerea în țară, în 1926, publică
poezii în „Universul literar“ de sub con-
ducerea lui Perpessicius.

Colaborează la „Viața literară“ (unde
inaugurează în 1927 rubrica „Literatura
străină“), la „Sburătorul“ (cu critică li-
terară), „Sinteza“, „Gîndirea“ (1929),
„Vremea“ (1930), „Cuvîntul“, „Mișcarea“,
„Viața românească“, „Licăriri“ (1931).

În 1932 îi apare **prima carte** : „Viața lui
Mihai Eminescu“, urmată curînd de mo-
numentala lucrare „Opera lui Mihai Emi-
nescu“ în 5 volume. (1934—36).

În 1932 colaborează la „România lite-
rară“ (condusă de Liviu Rebreanu) și la
„Adevărul literar și artistic“. În 1933 pre-
ia, alături de Mihail Ralea, conducerea
„Vieții românești“.

1933 — **primul roman** — „Cartea nun-
ții“.

1937 — **primul volum de „Poesii“**.

După ce, în 1936, își trece examenul de
doctorat, e numit, un an mai târziu, con-
ferențiar de estetică și critică literară la
Universitatea din Iași.

În 1938 văd lumina tiparului „Viața
lui Creangă“ și romanul „Enigma Otiliei“.

La Iași apare sub conducerea sa, timp
de un an (1939), prima serie a „Jurnalul-
lui literar“, „foae săptămînală de critică
și informație literară“. În 1939 publică
„Principii de estetică“, iar în 1941, monu-
mentala „Istorie a literaturii române de
la origini pînă în prezent“.

Debutul în dramaturgie are loc în 1943
cu **Șun sau Calea neturburată**, mit mon-
gol, tipărit în Editura „Gorjan“.

Din toamna lui 1944, G. Călinescu se orientează intens spre ziaristică, continuându-și colaborarea la publicații ca „Vremea”, „Revista Fundațiilor regale”, „Contemporanul” (unde din 1955 avea să semneze regulat „Cronica optimistului”) și editând el însuși cotidianul „Tribuna poporului” (1944—1945), revista „Lumea” (1945—1946) și cotidianul „Națiunea” (1946—1949). Între 1947—48 apare a doua serie a „Jurnalului literar”.

În 1945 este numit profesor titular al catedrei de literatură română a Universității din București. Din 1949 va deveni directorul Institutului de istorie literară și folclor.

Apar în continuare numeroase alte lucrări : în 1945, Compendiul de istoria literaturii române, urmat de monografiile consacrate lui Nicolae Filimon, Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, I. Elia-de-Rădulescu și de volumele de studii „Impresii asupra literaturii spaniole” (1946) și „Estetica basmului” (1965). Seria romanelor continuă cu „Bietul Ioanide” (1953) și „Scrinul negru” (1960). Scrie și câteva cărți de reportaje.

Deputat în M.A.N. de la prima legisla-tură (1946). În 1948 devine academician.

Un an înaintea morții, în 1964, e distin-s cu Premiul de Stat, pentru întreaga activitate.

II. LUCR. ARIDRAMATICE REPREZENTATE

1967, **ȘUN** sau **CALEA NETURBURATĂ**, mit mongol.

Teatrul Mic din București — spectacol-lectură. Regia : Ion Cojar. Scenografia : Adriana Leonescu. Cu : Ion Marinescu (Șun), Titus Lapteș, Constantin Codrescu, Vasile Nițulescu, Ion Cosma, Maria Potra și alții.

„Una din calitățile ei (ale piesei — n.n.) e că nu seamănă cu nimic scris și tipărit la noi și că se deosebește de biblioteca toată ca o majolică. E un model de stil” (Tudor Arghezi, citat de G. Călinescu însuși în capitolul „despre sine” din Compendiul de istorie a literaturii române).

„Rod al meditațiilor pe marginea mai multor cărți clasice ale Chinei, Șun, capodopera dramatică a lui G. Călinescu, ne transpune într-o Asie arhaică, cu mai mult de două milenii înaintea erei creștine. Îmbrăcînd haina alegoriei, Șun dezbate, ca și Bietul Ioanide, problematica omului superior în orînduirii sociale neprielnice. Șun este un *Zadig* asiatic de extracție umilă...” (Ion Bălu — „G. Călinescu”,

Ed. Cartea Românească, București, 1970, p. 429).

„...din țesătura fină a alegoriei poetice se conturează motivele limpezi, generoase și îndrăznețe ale unui eseu filozofic pe tema calităților și îndatoririlor conducătorului. Impotriva pre-judecăților care au ținut textul atîtea decenii departe de public, curgerea calmă și plină de grație a verbului călinescian nu e lipsită de un anume dramatism ascuns : există un soi de tendință, de energie spirituală, proprie acestei imagistice de basm, care-și stabilește tot timpul legături cu uni-versul problematicii contemporane, oferind spectatorului un vast teren de asociații mentale care-i solicită parti-ciparea” (Ileana Popovici — „Teatrul” 3/1967).

Alte opinii : Adrian Marino — Comenta-rii la *Șun*, „Ecoul”, an II, nr. 157, 29 mai 1944 ; comentarii la *Șun* — „Vremea” — an XVI, nr. 756, iulie 1944 ; Dumitru Micu — *Șun* de G. Călinescu, „Iașul li-terar”, an V, nr. 3—4/1953, p. 323—328 ; Șerban Cioculescu — „Viața românească”, nr. 6/1965, p. 61—63.

1970, 19 martie — **NAPOLEON ȘI FOU-CHÉ** și **NAPOLEON ȘI SF. ELENA**. Teatrul TV. Regia : Petre Sava Băleanu. Scenografia : Theodora Dinulescu. Cu : Jean Lorin, Arcadie Donos, Mircea Bașta.

„Napoleon și Sf. Elena e o tragedie ironică a deșertăciunii ambițiilor deșarte de mărire și dominație. Napo-leon — fabulistic, personificînd însăși ambiția dominatoare — năzuiește să cucerească lumea întreagă, distrugin-d-o din temelii pentru a o putea stă-pîni (...) ...Despre minie sau Napoleon și Fouché e o parafrază a primei tra-gedii. Tiranul absolut trăiește cu spai-ma complotului care s-ar putea pune la cale, chiar de către supușii cei mai iubiți și prețuiți, și interpretînd în acest chip informațiile ministrului său, dă ordin ca aceștia să fie uciși pe rînd, pînă la unul (...) reducerea la absurd e de un efect, în planul ideilor, colosal”. (Dinu Săraru — „Al treilea gong”, Editura Eminescu, București, 1973, colecția „Masca” — p. 79—82).

Alte opinii : Nicolae Manolescu — „G. Călinescu și teatrul «abstracționist»” — „Teatrul” 4/1970 ; I.C. — „Contempo-ranul” 13/1970.

1973, 4 decembrie — **LUDOVIC AI-XIX-LEA**, piesă în cinci acte. Teatrul TV. Scenografia : Vasile Rotaru. Cu : Virgil Ogășanu, Fory Etterle, Vasile Nițulescu, Ion Marinescu, Boris Ciörnei, Ernest Maftei, Irina Petrescu, Lucia Bo-

ga, Teodora Mazanitis, Florin Vasiliu. Ovidiu Iuliu Moldovan, Adrian Georgescu, Ovidiu Schumacher, George Mihăiță, Ion Ciprian, Mihai Perșa, Ștefan Velnicuț, Mihai Velcescu, George Ulmeni.

„Din punct de vedere estetic, Ludovic al XIX-lea, ultima scriere dramatică amplă călinesciană, e de o valoare modestă. Îndeminarea autorului nu poate șterge impresia de simplu exercițiu, superior evident..“ (Ion Bălu, op. cit. pag. 435).

Alte opinii : G. Călinescu — despre Ludovic al XIX-lea — „Teatrul“ 4/1972 ; Ioana Mălin — „România literară“ — 49/1973 ; Aurel Bădescu — „Contemporanul“, 50/1973 ; Dumitru Solomon — „Teatrul“ 12/1973.

La Radio, în regia lui Mihai Dimiu, s-au jucat piesele scurte **Napoleon și Sf. Elena**, **Napoleon și Fouché (Despre minie)** și **Răzbușnarea lui Voltaire** (cu Fory Etterle în rolul Voltaire).

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE.

- **ȘUN** sau **Calea neturburată**, mit mongol — Editura „Gorjan“, 1943 ; ediția a II-a ESPLA, București, 1953.
- **Phedra** — Teatru abstracționist. Parodie : **Napoleon și Sf. Elena** ; **Despre minie sau Napoleon și Fouché** — în „Lucașfărul“ 4/1964 cu o prefață de Savin Bratu.
- **Ludovic al XIX-lea**, piesă în cinci acte — „Teatrul“ 7/1964.
- **TEATRU** — EPL, București, 1965. Cuprinde : **Ludovic al XIX-lea**, piesă în cinci acte, **Phedra** — Teatru abstracționist. Parodie ; **Basmul cu minciunile** ; **Napoleon și Sf. Elena** ; **Despre minie sau Napoleon și Fouché** ; **Răzbușnarea lui Voltaire** — poem dramatic ; **Secretarii domnului de Voltaire** — poem dramatic ; **Tragedia Regelui Ottakar și a Prințului Dalibor** — teatru de păpuși ; **Fluturile** ; **Irod împărat** ; **Brezaia** ; **Crăiasa fără cusur** ; **Soarele și luna**.
- **OPERE**, volumul 9 — **ȘUN. TEATRU**. — Editura „Minerva“, București, 1971 — Ediție îngrijită de Andrei Rusu. Cuprinde exact aceleasi texte ca și volumul de **TEATRU** din 1965, colacionate și cu manuscrisele autografe, derivind de aici numeroase corectări.

IV. OPINII CRITICE (selectiv).

În periodice : Ion Bălu — „Dramaturgul“ — „Viața românească“ nr. 6/1965,

p. 123—128 ; G. Muntean — „Vocația teatrului“ în „Revista de istorie și teorie literară“, tom 14, nr. 3—4/1965, p. 673—689 ; D. Solomon — „G. Călinescu și cuvîntul dramatic“ — „Teatrul“ 4/1966. În volum : Dumitru Micu și Nicolae Manolescu — „Literatura română de azi“, Editura tineretului, București, 1965, p. 295 ; Șerban Cioculescu — „Varietăți critice“, EPL, București, 1968, p. 404—408 ; Ion Bălu — „G. Călinescu“, Editura „Cartea Românească“, București, 1970, p. 439—441 ; N. Manolescu — „Teme“, Editura „Cartea Românească“, București, 1971, p. 41—47 ; Marian Popa — „Dicționar de literatură română contemporană“, Editura „Albatros“, București, ed. I—1971 ; ed. II—1977, p. 129—139 ; Dinu Săraru — „Al treilea gong“, Editura „Eminescu“, București, 1973, colecția „Masca“, p. 79—82 ; Dumitru Solomon — „Teatrul ca metaforă“, Editura „Eminescu“, București, 1976, colecția „Masca“, p. 96—103 și 181—183.

„În creația dramatică, G. Călinescu nu-și degreva prisosurile de inteligență, nu-și încerca pur și simplu capacitatea speculativă ori pofta de a glumi, folosind pretexte mari, ci căuta convenția — mitologică sau istorică — pentru a dezvolta, în cadrul cel mai convenabil, adânci compoziții de interes contemporan. Dovađa o constituie geneza și substanța piesei Șun sau Calea neturburată, scrisă în 1943, în plin climat de dictatură fascistă. (...) Șun este un eseu filozofic, transpus în replici și mișcare și proiectat în mitologie. Numai înțeles astfel, el poate fi gustat cu autentică voluptate intelectuală. (...) Piesele într-un act ale lui G. Călinescu (între care unele destinate teatrului de păpuși) sînt de inspirație livrescă, urmărind a lumina dezbateri de ordin etic, filozofic, dialectic a jocului intelectual de idei și de sentimente. Starturile dramatice sînt fie istorice (piesele despre Napoleon) fie istorico-literare (Secretarii domnului de Voltaire și Răzbușnarea lui Voltaire), fie legendare (Tragedia Regelui Ottakar și a Prințului Dalibor), fie folclorice (o serie de înscenări pe motive ale folclorului național, ale datinilor străvechi). Indiferent de sorginte, aceste lucrări revelează dimensiuni inedite ale personalității complexe și unice a marelui scriitor. (...) Teatrul scurt al lui Călinescu mi se parte un adevărat model al speciei. O idee și un eveniment, unul sau două personaje purtătoare ale încărcăturii dramatice și ideatice,

nimic de prisos, nici o digresiune pe marginea esenței eroilor, concentrație maximă, semnificație maximă — ce se poate pretinde mai mult unei piese într-un act?“ (D. Solomon — vol. cit.).

„Exercițiile dramaturgice ale lui G. Călinescu, acele piese într-un act sau «pentru păpuși» pe care ni le-a relevat volumul de «Teatru» sînt de o nobilă candoare aparentă, rezultată din rafinarea unei lucidități cumplite. Altfel, ai putea să treci pe lângă ele, sau pe deasupra lor, cu zîmbetul amuzat al copilului care se miră de coplăriile oamenilor mari.

Majoritatea lor au fost jucate de autorul însuși și de colaboratorii săi de la Institutul pe care-l conducea, într-o regie personală, în serile dinaintea Crăciunului, și în prezența unui public restrîns, locurile de protocol re-

venind academicienilor Tudor Vianu și Al. Rosetti, prieteni statornici și olimpici ai atît de capriciosului lor coleg. Mulți au văzut în ele, și în reprezentarea lor «de curte», o dovadă a juvenilității spirituale splendide care însoțea totdeauna gesturile cărturarului renascentist. (...)

(...) pînă la urmă, toate aceste piese sînt niște fabule cu o morală foarte transparentă. Aluziile dramaturgului își găsesc adresa cu repeziciune și, de fiecare dată, produc revelația unor implicații foarte grave și deloc atemporale“ (Dinu Săraru — vol. cit.).

„Piesele călinesciene sînt spectacole intelectuale și este evident că parcurgerea lor cere un spor de intelectualitate.“ (Ion Bălu — vol. cit.).

„Rampă“, acum 50 de ani februarie 1935

La „Eforie“, sediul de iarnă al „Cărăbușului“, obște actoricească, și nu numai ea, ovaționează pe Tănase pentru 30 de ani de teatru. În stal, Nicolae Titulescu. I. M. Sadoveanu aduce cuvîntul oficialității: „Într-un gen îndeobște considerat ca minor... ai reușit să impui marea dîmțitate personalitate de actor“. Sărbătoritul răspunde tuturor într-o copleșitoare simplitate înțeleaptă: „Toată viața am trăit ca un om modest, din munca mea, cinstit...“ ● În librării, prima exegeză temeinică asupra operei lui Ion Barbu. O semnează Tudor Vianu. Astăzi (1985) scrierea este clasică. ● Pirandello i-a promis Mariei Ventura că va asista la premiera de la Național

cu piesa sa **Ca înainte, mai bine ca înainte**. „Vine Pirandello la București?“ întrebă, curioasă, gazeta. Să mai avem răbdare.

● Iancu Brezeanu pornește într-un lung turneu (triumfal!) cu marile lui creații, Ion Nebunul și Cetățeanul turmentat. În-suși Caragiaie îl distribuise în aceste roluri, jucate de marele actor pînă în pragul mării treceri..

● Premieră la Naționalul clujean. În regia lui Ștefan Braborescu, Ion Tilvan creează rolul titular al dramei **Afram Iancu** de Lucian Blaga. În curînd, eroul ardelen va fi întrupat și de G. Calboreanu. ● Moare Ion Peretz, universitar, jurist cu renume, fost director al Teatrului Național din București. Piesele sale, jucate prin 1919, **Mila Iacsici** și **Bimbașa Sava**, au fost cîntecul de lebedă al melodramei istorice la noi. ● „Ce-ai mai citit în ultimul timp?“ vrea să știe „Rampă“ de la Maria Filotti. Pe „măsuța“ societății Naționalei, cărți de E. Lovinescu, Mircea Eliade, H. Y. Stahl.

● „Anul 1935 va fi al cinematografului în culori?“ Îngrijorarea de la

Hollywood trece, gazetărește, în coloanele prețuitului cotidian. Filmul color va fi „un pericol pentru vedete“, căci „decolorările părului vor deveni vizibile pe ecranul colorat“. Sînt liniștite doar vedetele masculine... fără păr! ● Louis Verneuil a scris, de-a lungul vremii, opt piese pentru Elvira Popescu. Actrița a strălucit în toate, cu accentul ei „oriental“ inimitabil. ● O profesiune de credință a lui N. Iorga: „Întreaga mea acțiune e dominată de iubirea a tot ce este frumos și de dezgust pentru uriciunea pe care o reprezintă ignoranța și lipsa de moralitate“. ● Ion (încă nu Jean!) Georgescu este regizor de film... la Paris. Fostul actor în trupa lui Puiu Iancovescu și viitorul autor al clasicei pelicule **O noapte furtunoasă** se va întoarce în patrie cineast deplin. ● „Se dă ca pozitivă știrea“ că la editura Alcalay apare „primul roman de Tudor Arghezi“. Lansarea cărții genialului condei din „Mărtisor“, de... „Mărtisor“!

I. N.

PERSONAJUL ISTORIC

între document
și ficțiune

Vlad Țepeș*

În patria lui, fiul domnitorului Vlad Dracul (după Vasile Bogrea, o poreclă dintre cele mai răspindite în onomastica universală), nepotul lui Mircea cel Bătrîn și vărul drept al lui Ștefan cel Mare, a fost așezat firesc în șirul voievozilor din crîncenul său veac, al XV-lea, iar faptele sale crude — cu nimic deosebite de ale principilor occidentali contemporani lui — sînt, potrivit întîiului istoric român care le-a cumpănit, Gheorghe Șincai, „numai scornituri, ca cu atît mai groaznic să-l arate lumii“.

Tradiția populară îi admiră spiritul justițiar ; literatură, de la I. Budai-Deleanu la scriitorii de azi, la cinci secole de așezare în conștiința națională, accentuează caracterul antiotoman al acțiunilor sale.

În 1897, însă, romanul *Dracula*, al scriitorului englez Bram Stoker cunoscu o luguibră celebritate continentală. „Vampirul din Carpați“ revenea puternic în atenția europeană, după patru secole de la înscrierea întîilor *Narațiuni germane* despre el. „Valahul cu puteri satanice“ nu ostenește nici azi să inspire, chiar peste ocean, cărți caracterizate prin excentricitate.

Pentru români, Vlad Țepeș nu rătăcește în legende neguroase ; ideea susținută în tratatul de istorie menționat mai jos pare să emane dintr-o convingere obștească : „În Vlad Țepeș, poporul român a avut un remarcabil om de stat și un conducător devotat al apărării independenței țării sale“.

Deși senzaționalul biografiei sale ar fi putut ispiți dramaturgia, aceasta, spre cîntea ei, ori de cîte ori i-a așezat făptura sub reflectoare, a făcut-o cu solemnități baladești. De la comedia tragică a lui Mihail Sorbul *Praznicul calicilor* (1909) la drama lui Paul Cornel Chitic *Cronica personală a lui Laonic*, jucată în 1969, de la trilogia *Țepeș* (1973) a lui Mircea

Lerian la piesa *Moartea lui Vlad Țepeș* (1976) de Dan Tărchilă, domnitorul este prezentat cu însușirile clasice ale stirpei sale basarabe. Marin Sorescu a propus două ipostaze dramaturgice ale vremii lui Țepeș (*Răceala*, *A treia țepă*), în registru eroi-comic, de mare finețe stilistică.

În piesa de care ne vom ocupa, dramaturgul Dan Tărchilă, urmînd modele consacrate de drame istorice naționale, înfățișează un Vlad Țepeș epopeic, un voievod cu nimic mai prejos, prin gîndire și faptă, decît iluștrii săi contemporani Matei Corvin și Ștefan cel Mare.

Faptele cronicii îndreptătesc o astfel de tratare scenică, în maniera portretului de erou național. Ca o ciudățenie a fixărilor istoriografice, principala sursă pentru exegeza scenică dramaturgică de azi o citeșc în *Expunerile istorice* ale cronicărilor bizantini Laonic Chalcocondil. Este de mirare, într-adevăr, ca cel mai bogat izvor narativ pentru o domnie pămînteană să fie unul străin. În jurul lui s-au așezat, apoi, umflate de întîmplări înfricoșătoare, *Narațiunile germane*, stimulate, încă de prin 1462, de sașii brașoveni, și *Povestirile slavone*, compuse între 1431—1436, anecdotic pe firul realității. Sigur, o puzderie de relatări de cancelarie sau de pagini docte au sporit, încă din timpul vieții lui Vlad Țepeș, fama acestuia : printre ele, un loc privilegiat îl are *Historia de Bellis Gothorum* a legatului papal Nicolae de Modrusa, care l-a văzut pe voievod captiv la Buda ; temeinicia observațiilor acestuia l-a determinat pe Dan Tărchilă să facă din el un personaj. Prelatul, în piesa sa.

În față cu un bogat material documentar, din care se poate separa adevărul de mistificare, Dan Tărchilă a scris o piesă didactică, în maniera teatrului-cronică. Dintre cele trei domnii ale lui Țepeș (octombrie 1448 ; 22 august 1456 — noiembrie 1462 ; circa 8 noiembrie—decembrie 1476), el alege anii cei mai dramatice, cu-

*) Dan Tărchilă, *Moartea lui Vlad Țepeș*.

prinși în arcul de timp dintre 1461 (primul conflict însemnat cu Poarta, pricinuit de faimoasa deșurare a complotului urzit de Hamza Pașa) și decembrie 1476 (cînd, învăluit în mister, eroul se sfîrșește din viață pe un cîmp înzăpezit din preajma Snagovului).

Așadar, în șase scene ale părții întii, drama narează fidel cîteva definitorii împrejurări de viață eroică; în partea a doua, se poate identifica un singur episod atestat documentar, în rest ficțiunea creatoare întregind cadrul.

Într-o iute secvență plasată în 1461, la Dunăre, ni se dezvăluie priceperea de războinic a eroului, concretizată în nimicirea pilcului de oaste trimis de sultan să-l atragă în capcană. Domnitorul „Kazîclu” („cel cu inima neagră”) potrivește în țepi, după rang, pe fătarnicii osmanlii. Fapta e relatată cu mîndrie într-o scrisoare către Matei Corvin, prieten nestatornic, care nu-l ajută pe Țepeș, în 1462, să-și păstreze tronul uzurpat de fratele său Radu cel Frumos. Teatrul înfățișează doar o trecătoare în munți unde voievodul și credincioșii săi, cîteva, așteaptă, chinuitor, ajutor crăiesc, pentru ca să reintre în Tirgoviștea arsă de Mohamed al II-lea. Trecuseră cîteva luni de la strălucita victorie din 16—17 iunie 1462 împotriva turcilor! Cronicarul Laonic și episcopul Nicolae de Modrusa povestesc odiseea montană a lui Vlad.

Tot prin intermediul celor doi croniciari, dar și al *Povestirilor slavone*, dramaturgul reconstituie arestarea lui Țepeș și captivitatea sa de 14 ani în fortăreața Budei, pe temeiul unui fals ticluit în mediul negustoresc brașovean — o scrisoare de supunere către Mohamed al II-lea. Mihai Viteazul își va pierde viața, pe Cîmpia Turzii, tot în urma unui fals episod!

Atît de gravă era acuzația, încît Matei Corvin trimite copii latinești ale scrisorii (posteritatea o cunoaște doar dintr-o asemenea copie) papei și suveranilor aliați; doar Senatul venețian s-a îndoit de autenticitatea ei. (Ca o curiozitate a istoriei, să notăm că eliberarea tirzie a lui Țepeș s-a datorat și impasului militar în care s-a aflat Veneția în 1475, cînd ienicerii, nimicindu-i ostașii, strigau: „la Roma!”).

Într-o fină scenă de explicații, Matias Corvin mărturisește captivului înaltele rațiuni ale întemnițării — avea nevoie de acest pretext, ca să nu acorde ajutorul armat convenit aliatului său prin tratate — căci, în împrejurările create, aceasta ar fi dus la declanșarea unei ofensive otomane căreia creștinătatea nu i-ar fi putut ține piept. O ipoteză a dramaturgului avîndu-și sursa, poate, în studiile lui Iorga, seducătoare pentru modul cum luminează înlănțuirea faptelor isto-

rice: destinul unui voievod român influențează viitorul Europei!

Cînd rațiunile politice vor cere eliberarea lui Țepeș din fortăreața regatului maghiar, la originile lor aflăm tot fapta unui român: biruința lui Ștefan cel Mare la Vaslui (1475). Coaliția antiotomană are nevoie de Țepeș în luptele plănuite, mai ales după înfricoșatele bule papale emise din Cetatea Eternă, căreia nu mult i-a lipsit să împărtășească soarta Constantinopolului.

Dan Tărchilă n-a atins gingașa chestiune a raporturilor lui Vlad Țepeș cu Ștefan cel Mare. Doar într-o scenă finală, cei doi se arată norodului. Într-adevăr, e de mirare cum Vlad, care își ajutase vărul, în primăvara lui 1457, să urce în scaunul Moldovei, este părăsit vreme de un deceniu și jumătate în mîinile Corvinului, și abia atunci cînd motive militare o cer, Ștefan intervine în favoarea eliberării și spulberă el însuși oastea lui Laiotă Basarab, domnul din Țării Românești. Controversele dintre istorici, pe această temă, nu s-au stins încă.

Luna ultimei domnii a lui Vlad Țepeș (8 nov.—dec. 1476) este investigată dramaturgic la București, oraș legat de numele domnitorului prin întia atestare documentară a cetății, din 20 septembrie 1459. Întîmplările imaginate se petrec la Curte, în sala tronului, cu personaje de ficțiune. Un singur episod pornește dintr-un act tipărit de Nicolae Iorga în colecția sa *Acte și fragmente cu privire la istoria românilor*, vol. III, 1897, anume întîlnirea dintre Țepeș și Ștefan. Această întîlnire ar părea forțat sărbătorească (în piesă), căci un om din popor îi invită pe voievozi să jure mulțimii frăția lor de arme. Iată însă documentul tipărit de N. Iorga: „Și a voit poporul ca amîndoi voievozii să-și jure între ei dragoste și alianță, astfel că întreaga acea țară s-a asigurat că turcul nu-i va mai face griji”.

Speranță neîmplinită... Abia plecat Ștefan, și Laiotă Basarab, cu sprijin turcesc, dar ajutat și de trădarea boierească, ocupă țara. Cum a sfîrșit-o viteazul, iarăși nu se știe precis. Prologul și epilogul dramei adoptă ipoteza cea mai răspîndită: a fost măcelărit de ieniceri în preajma cîtoriei sale, mănăstirea Snagov, unde arheologul Dinu Rosetti a crezut cu tărie că i-a descoperit mormîntul.

Uneori și iconografia își are importanța ei, ca sursă inspiratoare pentru literatură. În conștiința românească, s-au impus următoarele „chipuri” ale marelui domn: întiiul și cel mai cunoscut, este vitraliul din castelul tirolez Ambras; în tipăriturile germane de epocă sînt de asemenea cîteva portrete — reproduse și ele copios în cărțile noastre —, reluînd, din alte unghiuri, trăsăturile picturii ti-

roleze ; în fine, tabloul lui Theodor Aman *Vlad Țepeș primind solii turci*, în care voievodul are zveltețea și energia celor aleși să cirmuiască. Costumul de curte valahă strînge un trup bine legat. Pe cap, cuca domnească. Figura, cu barbă atent rotunjită, exprimă o bărbăție senină. Nimic din fizionomia lui Dracula, încremenită în Tirolul iubitor de fabulos... Un domn român — nimic mai mult, dar nici mai puțin. Acesta este chipul lui Vlad Țepeș care a stat sub privirile scriitorului Dan Tărchilă.

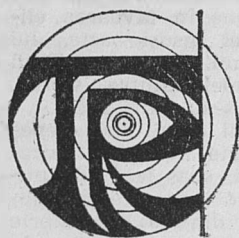
Ionuț NICULESCU

Repere

- Dan Tărchilă, *Trei piese istorice. Seria „Teatru comentat”, Editura*

„Eminescu”, 1977.

- *Istoria poporului român, sub redacția lui Andrei Oțetea, Editura Științifică și Enciclopedică, 1970.*
- *Nicolae Stoicescu, Vlad Țepeș, Editura Academiei R.S.R., 1976.*
- *Ioan Bogdan, Vlad Țepeș și narațiunile germane și rusești asupra lui, București, 1896.*
- *Ștefan Andreescu, Vlad Țepeș (Dracula). Între legendă și adevăr istoric, Editura „Minerva”, 1976.*
- *Al. Piru, Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977.*



Privire spre noi înșine

Dunărea revărsată de Radu Tudoran, difuzată recent la radio în adaptarea lui Valeriu Sârbu, abordează o temă întotdeauna dramatică, cu bogate semnificații și revelatoare cristalizări în plan uman — aceea a începuturilor ; începuturile unei opere, ale unei vieți, ale oricărei edificări de ordin material sau spiritual. În cazul de față, acest hotărîtor moment al începutului vizează primii pași ai industriei socialiste românești. E vorba de opera eroică de construcție desfășurată în țara noastră cu mai bine de trei decenii și jumătate în urmă, dar, în primul rînd, — și, firește, asupra acestui aspect stăruie atenția autorului — despre opera, eroică și ea, esențială, de construire a unei conștiințe, a unei noi mentalități, a definirii poziției față de societate, față de timp, față de sine însuși. Înfruntarea între atitudini, între idei, este dură, categorică, pentru că dure sînt condițiile în care se desfășoară, pentru că opțiunile trebuie să fie categorice, fundamentale.

Semnată de Titel Constantinescu, montarea radiofonică are meritul de „a face ordine” într-un text destul de stufos, de a reține și a aduce în prim-plan ideile într-adevăr importante, chiar dacă nu reușește întotdeauna să estompeze unele neîmpliniri — declarativismul, de exemplu, identificabil nu rareori în replicile personajelor.

Distribuția judicios alcătuită, armonios dirijată, a reunit pe : Ion Marinescu, Corrado Negreanu, Valeria Seciu, Valentin Uritescu, Ion Pavlescu ș.a.

Din cu totul alt unghi, în cu totul altă manieră, o problematică vizînd conștiința omului contemporan ne este propusă și de scenariul radiofonic **Un mesaj din univers** de Ion Bucher. Utilizînd limbajul genului, cu tot mai mulți adepți între cititori, al literaturii de anticipație, textul îndeamnă la o privire matură, responsabilă, asupra lumii în care trăim, asupra lumii pe care o pregătăm. O privire către noi înșine, de fapt (dar nu în trecut, ci în prezent și mai cu seamă în viitor), o evaluare a îndatoririlor pe care le avem față de umanitate, față de ziua ei de mâine. Întrebările eroului piesei — ființă aparținînd unei civilizații extraterestre — urmăresc definirea unor noțiuni ce pentru noi par a avea limpezimea fără echivoc a axiomelor. Întrebările lui ar trebui să ni le punem, însă, cu gravitate, fiecare dintre noi. Ce înseamnă iubire, solidaritate, progres în epoca noastră, ce ne reunește și ce ne dezbină, ce trebuie apărut și ce trebuie părăsit din experiența umanității, înălțătoare și tragică totodată, sînt doar cîteva dintre nenumăratele întrebări — cu posibile răspunsuri ce se țin din alte întrebări — pe care textul ni le propune ca temă de meditație.

O asprime nu lipsită de căldură, sobrietate îmblînzită prin binevenite momente de respiro, de natură afectivă, constituie tonalitatea lecturii regizorale semnate de Eugen Todoran, ca și a interpretării de reală forță expresivă, datorată actorilor : Ion Caramitru, George Constantin, Mircea Albulescu, Mariana Mihuț, Victor Rebengiuc.

Cristina DUMITRESCU

1944-1985



1951

Primesc de la Constanța ațișul celei dintii premiere a noului Teatru de stat ; seamănă cu un manifest : „Tovarăși și cetățeni ai orașului Constanța ; ca o nouă realizare a clasei muncitoare sub conducerea Partidului Muncitoresc Român în lupta pentru culturalizarea maselor, a luat ființă în orașul nostru Teatrul de Stat, cu un colectiv artistic și tehnic adecvat de la Teatrul Național din București și alte teatre de stat din țară. În cinstea zilei de 1 Mai și a celei de-a 30-a aniversări a partidului nostru teatrul și-a deschis prima stagiune reprezentînd comedia O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale. Pentru o nouă premieră, colectivul pregătește piesa Vocea Americii de B. Lavreniev“.

★

Euripide e de părere că firea nu așază pe trupurile oamenilor nici un semn după care să-l recunoaștem, printre ceilalți muritori, pe netrebnic.
...Dar cînd deschide gura...

1955

Examenе la Institut. Se produc actorii claselor prof. Radu Beligan, lector Sorana Coroamă (Steaua Sevillei) și prof Mihail Raicu, lector Ion Talianu (Viforul).

Se evidențiază tinerii Ion Vilcu, Boris Olinescu și Gheorghe Gheorghe (Mogîrdici). Spectacolele clasei de regie (supravegheate de asistenții Petre Sava Băleanu, Horea Popescu și alții) sînt îngrijite, rotunde, interesante (Mireasa desculță, Steaua fără nume).

Ion Talianu îmi spune că intenționează să se retragă din profesorat, dar nu-mi mărturisește motivul. Sorana Coroamă mă informează, discret, că spectacolul i se datorează ei „într-o foarte mare măsură“. Petre Sava Băleanu mi se plînge că piesele nu sînt alese de ei, regizorii tineri, ci de șeful de catedră.

În genere, însă, examenul e mulțumitor.

1959

Cu Al. Ciugaru :

— Au fost vreodată imixtiuni de-ale poliției la cupletele pe care le spuneai, acelea politice ?

(Mă uit în „Condică“ unde, pe un text intitulat Salomeea, parodie de C. Orendi, este ștampila „Comisiei de control a spectacolelor“ și apostila : „Se aprobă cu condiția de a se elimina și diminua vulgaritățile scenei cu Salomeea precum și orice parodie a personalității religioase a Sfîntului Ion Botezătorul“.)

— Tănase era uneori chemat, ca responsabil.

— Dar ale dumitale, de la cinematograful ?



— Ale mele nu prea. Eu m-am ferit cit am putut de vulgarități și pornografii.

— Dar în ce privește aluziile politice? O serie de cuplete aveau aluzii politice. Nu te-au necăjit?

— Nu, asta nu.

— Ți-ai agonisit ceva din lefurile acelea, pînă prin 1942—1943?

— Cu cită economie am putut face, mi-am ridicat casa asta în 1937, cu împrumuturi de la bănci, cu dobinzi, cu ce am putut agonisi, cu mari economii — cite le-am putut face. Vechiul proprietar nu mă înghițea.

— Cîți ani de teatru ai acum, stimate Al. Giugaru?

— Am 42 de ani de carieră. Apreciat sînt, succese am făcut, și peste hotare, și în țară, destule, și voi mai face. N-am nimic pe suflet care să mă discrediteze omneva. Tata n-a avut cine știe ce meserie, a fost ungător de vagoane. Nu știa carte. Cînd auzea de teatru, avea o curea, și-o lua din cui... Voia să mă fac șef de gară, cu chipiu roșu, visul lui. După ce, mai tirziu, m-a văzut jucînd, a plîns. A povestit la Huși că băiatul lui e cel mai mare om din lume. Întreba: „De ce batăia din palme?...“ „Le place, spun bis“. „Lui Sandi îi spun? Ce vorbești?“

— Ce repeți acum?

— Deocamdată, nu mi s-a propus nimic. Fac filmul *Telegrame*. Aș fi vrut să joc, poate și în mod demonstrativ, *Burghezul gentilom*. Am văzut filmul francezilor. Am văzut că se înghesuie mulți de-ai noștri să joace rolul, n-am nimic contra. I-am spus și lui Baranga: dacă vor fi șapte „burghezi“, pune-mă al 8-lea. Dar să vă spun ce a fost cu întrecerea socialistă. Era vorba să joc un *Titircă*, în O noapte furtunoasă; una cu *Rovînescu*, una cu mine. Eu mă duc la cabinetul medical, mi se zice: „Ți-ai luat tensiunea?“ „Ce-i aia?“ „Mi-a luat-o: 21. Îmi spune: „Ce vrei să faci dumneata? Ești om deștept, ai interes să te cureți? Du-te imediat la *Buzias*, faci băi acolo, te astîmperi, că nu merge altfel, vezi-ți de treabă“.

Bine, domnule. Mă trimite la băi pentru prima oară în viața mea. Era doctorul *Hortolomei*, și el de la mine, de la Huși. Pînă atunci, neam de neamul meu nu fusese la băi. Și plec eu cu *Vasile Lăzărescu*. M-am dus, am stat la hotel, am făcut băi. La *București* se scria la gazetă că se repetă de zor pentru premiera *Caragiale*, deschiderea stagiunii, O noapte furtunoasă, în rolurile principale *Calboreanu*, *Rovînescu*. Eu, să crăp, și mai multe nu. Imediat dau telegramă la *București*: „Răspundeți dacă mai joc acest rol“. Pentru că eu învățam — și mă asculta *Lăzărescu*. Primesc telegramă: „Ai să-l joci“. Dau și telefon: „Care este distribuția?“

Viu la *București*, mă prezint la repetiție. Mă pune *Sică Alexandrescu* să stau în lojă: spune: acum repetă *Calboreanu*, pe urmă *Rovînescu*, pe urmă tu. Era aproape de premieră. Se ridică deci cortina, începe *Calboreanu* — în locul lui *Niki* era *Nae Făgădaru*. Mă uit la ei și zic: „Dacă asta e *Teatrul Național*, e bine...“ Vine și *Rovînescu*. Mă rog. Vine și rîndul meu. *Calboreanu* zice tare: „Asta e, domnule, de ce m-ați băgat pe mine în rol?“

A doua zi vine *Zaharia Stancu*. Repetiție generală cu public. Începe *Calboreanu*, se poticnește într-un loc, jos cortina. Se ridică iar cortina, apare *Rovînescu*. Iarăși jos cortina.

În fine, se fine un consiliu, unde *Calboreanu* spune: „Măcar să ne dați satisfacția că am repetat, să începem noi spectacolul“. *Zaharia Stancu* zice: „Pe cine va găsi cu cale directorul de scenă să înceapă acest spectacol, acela va începe, și sigur că veți juca toți“. Zice și *Sică*: „Veți avea un număr egal de spectacole“. Am început eu... dă-i, dă-i. Pe urmă, mă pomnesc cu un „Act de întrecere socialistă“. Îi spun lui *Făgădaru*: „Să ne întrecem, că-i nîncm. Semnează!“ Nu știam că e chiar „întrecere socialistă“. Vine *Calboreanu* la mine: „Dragă *Alexandre*, n-am cerut eu rolul...“ „Nu știu, *Ghiță*, mi-ai trimis un act de întrecere socialistă... să ne întrecem!“

Și azi, cînd îl văd, îi spun: „Nu-mi trimiți act de întrecere socialistă?“ Eu nu sînt ăla care să port dușmănie cuiva. N-am de ce să mă tem. Fiecare își are al lui; cum zice *Caragiale*, „fiștecare după cum devine...“ Eu nu joc ce joacă *Ghiță Calboreanu*, *Calboreanu* nu va juca niciodată ce joc eu.

— Te-o satisfăcut piesele românești mai noi în care ai avut roluri?

— În ultima vreme am jucat amorezi. Și m-a criticat unul, sau una, *Mindra*, într-o gazetă — că eu nu puteam fi un personaj care să mă iubească o fată. Dar l-am întrebat și pe tovarășul *Mihai Beniuc* — că despre

În Valea Cucului e vorba — cunoaște textul omul care a scris articolul? Fiindcă uite care e situația ce reiese din text: mama fetei îi spune personajului meu „porc bătrîn, mi-ai luat fata, am dat-o după tine cu toate că ești bătrîn“. Și mai departe: „Să-ți fie rușine, că ai fecior mare...“ Deci puteam să fiu iubit nu pentru vîrstă, ci pentru situația mea. Aveam pămînt. Parcă eu mă duceam la dînsa numai pentru amor? Și în afară de asta, poate că fata mă și plăcea.

— Piesele care se scriu azi se apropie de necesitățile unui teatru nou?

— Cred că se apropie, dar putem să așteptăm și altele. N-ai văzut că ce scrie Baranga are succes? Mielul turbat, Rețeta fericirii... Mihai Beniuc, dacă a prins gust de teatru, sînt sigur că o să trîntească una și mai grozavă. Nici asta n-a fost rea. Și jucată bine. Mai bună distribuție nu putea să aibă. Toți ne-am dat silința. Dovadă că Bîrlîc a avut și el un rol care nu cred să se mai întîlnească, el nu joacă chestii d-astea. A interpretat frumos și reușit. Eu am jucat cu toată dragostea și cred că nu se putea reda mai mult. În unele locuri mi s-a spus că m-am apropiat oarecum de roluri din Caragiale. Dar este spre Caragiale finalul, și în afară de asta eu n-aveam nici un fel de accent în rol. Nu puteam eu de la mine să bag accente dacă autorul nu le prevăzuse. Eu sînt un actor conștiincios, care respectă ceea ce e scris. Dacă îmi dă voie autorul pun și ce cred eu. Cum am făcut și la Mielul turbat, după care Baranga le-a tipărit spunînd că sînt foarte bune...

— Dar am sărit peste vreo patruzeci de ani...

— Știi ce? Ia condica asta, în care am început să-mi scriu memoriile și scoate de aici ce crezi... Acu', hai să mai ciocnim un pahar...

Ciocnim.

— Iau și condica. Dar vreau să-mi povestești dumneata mai departe.

— Mă rog... Însă să ne și odihnim oleacă...

1963

Se desparte definitiv de noi Radu Stanca, la numai 42 de ani. Era un regizor interesant, un dramaturg (necunoscut de public), un gînditor teatral. De cîte ori am avut ocazia să discutăm, l-am ascultat cu încîntare formulînd idei originale; i-am cerut, de cîteva ori, să le expună în „Contemporanul“ — și a făcut-o. Am avut rezerve la unele dintre spectacolele sale, dar m-a surprins întotdeauna prin inventivitatea metaforizării. Era un spirit ales. Între 1949—1961 a lucrat la Sibiu. De doi ani îndoace se afla la Cluj. A montat aici — suferînd fiind — Unchiul Vanea și D-ale carnavalului.

★

Premieră pe țară la Naționalul din Cluj: o piesă de Eugen Barbu, Să nu-ți faci prăvălie cu scară. I se oferă o distribuție de lux, în frunte cu Silvia Ghelan.

★

Studioul Institutului prezintă două piese de Brecht: Mutter Courage și Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită. Studenta care o interpretează pe Anu Fierling (profesorul ei e Al. Finți) mă impresionează puternic prin glasul timbrat, postura tragică, energie. Se numește Eugenia Dragomirescu. Parcă ar fi actrița de cînd lumea... Interpretul lui Arturo Ui, foarte nervos, cu ochii scăpărători, mlădios cu o trestie, sigur pe el, se numește Ștefan Iordache.

★

Alt debutant (în dramaturgie): criticul muzical Ionel Hristea. Apare pe așiful Teatrului „Bulandra“ cu piesa O singură viață în regia lui Lucian Pintilie. În rolul principal, Octavian Cotescu; alături de el, Nastasia Șova (Ica Matache), George Măruțză, Mircea Albulescu, Nelly Sterian. Dar impresia generală nu e prea puternică.

Nu cred că va avea succes de public.

— Ce zici? — mă chestionează, amical, autorul.

— Sînt convins că vei mai scrie piese.

— Deci pe asta să n-o punem la socoteală?

— Ba da. Doar că e cam monotonă.

— Actorii nu i-am făcut eu.

— Dar nici ei nu te pot face dramaturg.

Convenim s-o mai văd o dată „după premieră, să se mai așeze“.

CARTEA DE TEATRU

MIHAI BERECHET :

„9 caiete...” fermecătoare *

Cunoscut publicului ca om de teatru și film, actor dar în special regizor, Mihai Berechet redebutează matur (la 57 de ani) înscriindu-și numele, de data aceasta, nu pe genericul unui film, și nici pe afișul unui spectacol teatral, ci pe coperta (albastră) a celor „9 caiete albastre”, o carte apărută la Editura Muzicală. E vorba de un jurnal, așa cum o spune și textul tipărit pe coperta a patra: „De ce «9 caiete albastre»? Pentru că am cumpărat 9 caiete de la librărie, pentru că le-am scris timp de 9 vacanțe, aici și aiurea”. Nu știm care au fost cele „9 vacanțe”, întrucât cartea este datată 9 iulie 1977—9 august 1981. Patru ani, calendaristic, dar poate autorul și-a luat pe an câte două vacanțe și un sfert. Lăsînd gluma deoparte, în urma cărora a fost elaborată cartea, în forma definitivă, timp de patru ani? Nu sînt întrebări gratuite, cînd e vorba de un jurnal cu aspect memorialistic, și cu atît mai mult cu cît el oferă o surpriză, atît prin conținut cît și prin stil. S-o spunem din capul locului, ne-am fi așteptat ca acest „jurnal” să se circumscrie total teatrului. Potrivit acestei prejudecăți, deschizi cartea lui Mihai Berechet și dai peste ce te aștepti mai puțin: o strălucitoare demonstrație că teatrul a răpit literaturii un scriitor, nu virtual, ci gata format. Aceasta se vede încă de la prima pagină: „Cînd m-am născut, adică într-o noapte de noiembrie, noapte ploioasă, stăpînul țării era un copil de cinci ani, părăsit de bezmeticul de taică-său, care îl lăsase pe mîna unui Consiliu din care făceau parte bărboși, mustăcioși, cu gulere tari, și care Consiliu se afla sub privegherea buni-

* Mihai Berechet. „Nouă caiete albastre”, Editura Muzicală, 1983.

că-și, îmbrăcată în doliu mov cu inimioară albă pe frunte și cu perle la gît — bărbatul ei murind de curînd la Sinaia în duhurile unui cancer rău mirositor. Tot atunci, Lindbergh, aviatorul american blond și cu părul creț, trecuse Atlanticul, iar Uniunea Sovietică își sărbătorea 10 ani de la Revoluție în primul plan cincinal”. În acest stil fermecător, Mihai Berechet și-a compus întreg volumul, care se află la granița dintre jurnal și memorii. El ne coboară și ne urcă pe firele unei genealogii caracterizate atît de scrupulos și cu atîta talent, de parcă ar fi vorba de o ficțiune literară, și nu de o autobiografie; cu aceeași fluentă, desfășoară o monografie sociologică din familia studiilor „La vie quotidienne dans”... Unde? În Brăila românească, așezată în context european, căci orașul, port fiind, avea și atunci un ritm de viață și o dimensiune culturală de anvergură continentală. Cum era „la vie quotidienne”, în Brăila acelei vremi, bineînțeles în viziunea lui Mihai Berechet? O feerie multinațională, cu centrul în „Strada Regală”, populată de bijutieri, blănari, cofetari, de negustori de tot felul, francezi, nemți, evrei, turci, greci și armeni, cu cinematografe și spectacole de revistă și, bineînțeles, cu promenade de-a lungul cheiului.

Din punct de vedere biografic, autorul a traversat o perioadă istorică dintre cele mai zbuciumate; ecurile istoriei pătrund în viața lui particulară, și i-o tulbură. Memoriile sale sînt simpatice și prin sugestia de sărbătoare fără sfîrșit, de spectacol al unui veac văzut mai ales pe latura pleziristă și triumfătoare. Căci Mihai Berechet intră în categoria celor a căror viață e nu un continuu act de eroism, ci un triumf. El are o copilărie fabuloasă, intră la două facultăți deodată (teatru și drept), cunoaște pe mulți dintre monștrii sacri, ajunge să joace alături de ei și să lucreze cu ei. Viața îi oferă de toate: o căsnicie calmă, un socru celebru, lipsurile materiale nu-l ating, satisfacții profesionale însemnate și călătorii în toată lumea, chiar și în Lumea Nouă, prieteni interesanți și prietenii lungi și profitabile intelectual (Mihai Berechet are, se pare, cultul prieteniei). Un acut simț al observației sociale și morale produce notații foarte intere-

sante, imbogățite prin amănuntul caracteristic. Și, totuși, parcă acestui jurnal memorialistic îi lipsește ceva ca să fie pe de-a-ntregul literatură, și anume „drama“. Brăila lui Mihai Berechet e altceva decît Brăila lui Panait Istrati, care a pornit către Europa exact în anii

cînd se năștea și autorul „caietelor“; dacă la Panait Istrati biografia este de natura dramei, la Mihai Berechet ea pare un vodevil. Dar unul de cea mai bună calitate.

Mariana BRĂESCU

VIORICA DINESCU :

Teatrul de umbre turc

Studiul Vioricăi Dinescu încearcă o familiarizare a cititorului român cu specificul teatrului de umbre turc, domeniu puțin cunoscut publicului nostru.

Materialul, foarte bogat, este structurat în cinci capitole construite pe baza unor comparații și interferențe între teatrul turc și teatrul altor culturi, avîndu-se în vedere și rîspîndirea acestui gen de spectacol de umbre pe alte meridiane ale lumii. Privită astfel, cartea pare că se scrie singură. Acest fapt se datorează structurii circulare a conținutului : se pleacă de la esența acestei mobilități de teatru (tehnica spectacolului, personaje, tipuri etnice, trăsături dominante), se face un scurt istoric, se trece la o descriere detaliată a evoluției jocului (începînd cu secolul al XVI-lea și pînă în secolul XX), ajungîndu-se în final la o interferență între dramaturgia turcă și cea de păpuși românească sau chiar între teatrul de umbre turc și cel cult românesc. Viorică Dinescu reușește, astfel, să convingă cititorul român, nefamiliarizat cu respectivul domeniu, de complexitatea teatrului de umbre, de importanța și influența lui în dramaturgia universală. Asimilarea unor mituri și simboluri reprezintă o mărturie a con-

tactului dintre cultura turcă și cultura unor civilizații străvechi. Se remarcă faptul că teatrul de acest tip își are originile tematice în realitatea socială a timpului, constituind o amplă frescă a vieții din diferite perioade istorice. Specificul dramaturgic derivă nu numai din realizarea scenică proprie teatrului de umbre, determinată și de anumite constrîngerii culturale specifice, ci și din dialogul complicat care relevă o anumită semiotică a jocurilor de cuvinte. Sursele comicului sînt, deci, numeroase : comicul oferit de polisemantismul cuvintelor, de echivocul verbal, de folosirea unor nume proprii sau de confuzia de sens între cuvinte. Unele dintre aceste surse apar și în teatrul nostru cult (la Caragiale sau în opera lui Anton Pann).

Autoarea acordă importanță confluenței dintre teatrul de păpuși românesc și cel de umbre turc, precizînd că acest fenomen a fost remarcat la început de Lazăr Șăineanu iar mai tîrziu de Tudor Vianu.

Cartea de față vine să completeze ceea ce s-a scris pînă acum în acest domeniu, aducînd o viziune clară, nouă, asupra subiectului.

Bibliografia prezentată reflectă preocupări vechi ale unor critici de seamă privind sursele, dezvoltarea și importanța acestui tip de spectacol. Credem că lucrarea aduce o serie de informații bogate, interesante și o recomandăm tuturor iubitorilor de cultură ca pe o carte de referință (în cazul în care se mai găsește în librării ? !).

Elvira MEDAR

(Continuare de la p. 65)

diență, însumînd, în mai puțin de doi ani, aproape 200 de reprezentații. Fără să-l considerăm drept reprezentativ pentru stilul instituției constănțene, am avut bucuria de a vedea încă o dată, într-o confruntare internațională, cum actorii izbutesc, prin temperament și măiestrie, să anime o sală de specialiști,

stîrnind reptate aplauze la scenă deschisă. Succesul a și fost răsplătit, dealtfel, cu cea mai înaltă distincție acordată colectivelor-oaspeți : Premiul I și Medalia de aur pentru cea mai bună interpretare acțiunii Aneta Forna-Christu, un talent remarcat și în alte festivaluri internaționale.



In memoriam

Ștefan Iordănescu

Se spune că soarta creației actoricești este una dintre cele mai paradoxale : strălucește ca soarele și se risipește ca fumul.

De aceea teroarea cea mai mare încercată de un actor este părăsirea scenei, alunecarea în condiția privată — i se pare atunci că marea strălucire va deveni fum. Urmează împărăția tăcerii, în care doar amintirile sălășluiesc fără grai, ca duhurile inviate ale scenei după ce a amuțit ultima replică, a murit ultimul sunet de fagot, după ce s-au stins luminile și au plecat mașiniștii și teatrul și-a închis vremelnițe, a somn, ploapele.

De fapt un actor nu părăsește niciodată scena. Doar făptura lui fizică pleacă, de la un timp, din teatru. „Cealaltă“ ființă îi rămîne acolo, impregnată în fiecare bucățică din scîndura miracolelor, care i-a fost, de-a lungul unei vieți de artist, discretă și fidelă tovarășă de tristeți și bucurii.

Artistul emerit Ștefan Iordănescu, „MAESTRUL“, a dăruit scenei peste 60 de ani din viața sa. Răstimp în care a pătruns în profunzimile cele mai tainice a sute de personaje. O lume de oameni : viteji și lași, duioși și reci, îndrăzneți și prudenți, spontani și calculați, cumpătați și lacomi, duioși și meschini. Cine a mai consacrat atîta meditație sufletului omenesc ?

Trandafirii roșii, Patima roșie, Micii burghezi, Egor Bulciiov și alții, Azilul de noapte, Avarul, Fizicienii, O scrisoare pierdută, Suflete tari — niște titluri, citeva din sutele care, innodate cap la cap, au făcut o carieră de artist. Începută în 1924, la Teatrul Național din Craiova, după ce primul din cei opt fii ai negustorului Iordănescu din București absolvise Conservatorul de muzică și arte dramatice, clasa prof. N. Soreanu, apoi Petre Sturdza. Mentor de suflet : Ion Maiorescu.

I-a avut colegi de generație de G. Storin, N. Maximilian, N. Bălățeanu, Tony Bulandra, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Filotti, Dem Moruzan, Constantin Ramadan, Victor Ion Popa. O galerie de monștri sacri.

Prin anii '40, se afla actor, la Teatrul lui Victor Ion Popa „Muncă și lumină“, apoi, prin anii '44, ca director și actor, pune bazele Teatrului de Vest din Oradea (azi Teatrul de Stat), mai apoi, prin 1950—57 îl găsim la Brăila, la Galați, pe urmă la Baia Mare. În 1962 vine la Timișoara și rămîne aici. Aici primește titlul de artist emerit, aici are două mari intilniri profesionale : Dan Nasta și Marietta Sadova.

Aici joacă Egor Buliciov, aici cîntă Barbu Lăutaru... Aici... de 22 de ani pe scena aceasta.

În ce puține cuvinte poate fi exprimată o viață de artist ce și-a risipit cu atîta generozitate harul, făcînd să vibreze, de jale ori de înălțare, sute de seri la rînd, stalul și balcoanele, a făcut să vuiască scena de furtuna nestăvilită a patimilor omenești.

Sobrietatea jocului, o sinceritate reală, reținute de o mare forță emoțională, simplitate și tact selectiv al valorilor exprimate, cumpănire, acută conștiință a limitelor, sentimentul răspunderii față de artă și față de spectator — toate acestea, la un loc, au însemnat artistul amerit Ștefan Iordănescu.

A murit la 22 decembrie 1984.

„De fapt un actor nu părăsește niciodată scena. Doar făptura lui fizică pleacă, de la un timp, din teatru. „Cealaltă“ ființă îi rămîne acolo, impregnată în cei cîțiva metri pătrați de scindură, care i-a fost, de-a lungul unei vieți de artist, discretă și fidelă tovarășă de tristeți și bucurii.

Mariana VOICU



In memoriam

Ion Maximilian

S-a făcut amintire un regizor pentru care teatrul a constituit cea mai intimă formă de dialog cu viața. Și, dacă mă gîndesc bine, toate popasurile — deloc puține — ale vieții lui au fost legate de teatru, el căuta mereu, și cred că pornea la fiecare drum nou cu speranța de a lua totul de la capăt... A fost un student extraordinar, căruia unii din marii regizori ai lumii — profesorii lui — îi prevedeau un destin strălucit, dar el, „Max“, nu știa că pentru realizarea acestuia nu ajuns întotdeauna numai previziunile profesorilor tăi. Era poate singurul lucru pe care nu-l știa, pentru că meseria de teatru, pe care o purta — moștenire de familie — parcă și-n globulele roșii ale singelului său, o cunoștea bine și o practica serios, temeinic, fără riscuri de avarii... Era un om fermecător, un uriaș sensibil, un convorbitor de cursă lungă, spiritual și fără obsesia clipei care trece...

El s-a cheltuit generos — parcă-mi vine să spun risipitor... —, și în fiecare teatru în care a lucrat, la Timișoara, la Galați, la Constanța, la Ploiești, a lăsat o urmă de profesionist de teatru și de coleg și de prieten. El și-a mai amestecat uneori teatrul și cu viața, și n-a mai știut care-i unul și care-i cealaltă... Era prea deștept și nu putea să nu vadă ceea ce în jurul lui vedea toată lumea, că „Max“ risipește în stînga și-n dreapta carul cu speranțe și cu talent cu care a pornit la drum, dar asta era „piesa“ vieții lui, pe care o scria singur și o regiza fără să-i pese de nimeni...

Mi-aduc aminte, într-o vară, cînd, pe o ploaie torențială, întorcîndu-se de la Mamaia, Wartburgul condus de fratele lui a derapat pe șosea rostogolindu-se pe cîmp și oprindu-se cu roțile spre cer, „Max“ a fost primul care și-a revenit din clipa cumplită de halucinație și l-a întrebat pe cel de la volan cu un calm și cu o liniște de neimaginat :

— N-ai mers cumva prea repede, Puișor ?

Și iată, acum, în această clipă tristă ca o lacrimă rece, parcă-mi vine și mie, nu știu cum, să-l întreb pe Ion Maximilian — cum să-l mai întreb ? — dacă n-a mers cumva prea repede...

Aurel STORIN



In memoriam

Ioan Massoff

În somptuoasa liniște a Bibliotecii Academiei, în depozitele Arhivelor Statului, în muzee și colecții particulare, popasurile sale s-au numărat în decenii. Pretutindeni unde trecutul scenei naționale era viu în mărturii, el stringea, cu scris mărunt și rotunjit, în caiete școlare, o cronică amănunțită și vastă, trecută tiparului în opt volume: *Teatrul românesc — privire istorică* (editate în anii 1961—1981).

Întreaga operă istoriografică a lui Ioan Massoff se așază în jurul acestei monumentale înfăptuiri. Căci, de la debutul din „Rampa” (1924), de la interviurile „despre ei și despre alții” cu oameni însemnați ai culturii (strinse în volum în 1973), până la biografiile actricești Matei Millo și timpul său (1939), *Viața lui Tânase*, *Viața lui Tony Bulandra* (1947), I. D. Ionescu de la „Junion” (1965), *Tenorul Ioan Băjenaru și vremea lui* (1970), *Petre Liciu și vremea lui* (1971), *Ion Iancovescu* (1979) etc., faptele sale de condei erau adinci sondeaje în epoci teatrale ce-l pasionau și care urmau să capete, în istoria sa, perspective decisive pentru explicarea afirmării și consolidării artei teatrale românești.

Secretar literar al Teatrului Național din București — vreme de patru decenii! —, a schițat, întâiul, istoria gloriosului așezămint (1937); l-a urmat pe poetul național în peregrinările „cărucelor cu paiate” — Eminescu și teatrul (1964); a scris romane, schițe vesele din lumea culiselor; a lăsat în gazete mii de articole, și plănua — după ce a încheiat cu greu un volum de evocări prin porirete celebre — un roman. Debutase ca romancier, în 1934 (*Fard*).

Nu s-a cruțat defel, avea școala aspră a gazetăriei antebelice. Scrisul i-a fost binefacere chiar în grea suferință. Cu condeiul și cărțile sale a răzbit prin ani, demn, cu mare iubire pentru oameni. Evocatorul altor slujitori ai Thaliei, cel care a luminat fiecăruia partea lui de însemnătate sub reflectoare, vorbea tot mai des, în promenadele noastre de împătimiți bucureșteni, despre A. Davila și Paul Gusty, mentorii tinereții sale. Îi chema în memorie, mulțumindu-le și la adinca senectute pentru cit îl școliseră în vremea întâiului zbor.

Ioan Massoff, vă mulțumește, la rindu-i, ucenicul domniei-voastre,

Ionuț NICULESCU

(Continuare de la p. 79)

mită factură, față de care, spre deosebire de Goethe, Davila s-a arătat sensibil. Se știe că, la premiera absolută a piesei, Goethe a fragmentat-o, prin două pauze, în trei părți. Ceea ce a dus la insuccesul atât de dureros pentru autor.

Și Davila a simțit nevoia de a interveni în actul care, deși foarte bine construit, este cam lung. Piesa lui Kleist e în versuri. (Tot în versuri avea s-o publice, în 1957, Ion Marin Sadoveanu, cunoscut până astăzi ca întâiul ei traducător în românește.) Drept care, Davila optează pentru o versiune în proză, mai aptă să contribuie la reliefarea comicului de replică și de situație. Ca atare, unele replici se prezintă într-o abia per-

ceptibilă comprimare. Păstrînd întreg sensul spusei personajelor, dar exprimîndu-l ceva mai concis, Davila a întocmit o versiune mai convenabilă unei dezvoltări scenice.

Post-scriptum-ul scrisorii către Corneliu Moldoveanu precizează: „Pentru acest spectacol nu vei avea de făcut nici un decor”. Nu credem că Davila se gîndea să-i propună directorului de atunci al Teatrului Național un spectacol în decouri vechi, ci că îl vedea realizat în scena nudă, formulă teatrală nouă, și de mare interes în epocă.

Cu această contribuție la consolidarea repertoriului teatrelor noastre, A. Davila ne apare ca un scriitor mai multilateral, mai bogat în intenții.

■ VALERIU MOISESCU

În teatru (poate că și în viață), e de preferat o mare cădere unui mărunț succes. Căderi spectaculoase se înregistrează însă din ce în ce mai rar. Pentru aceasta sînt necesare o serie de condiții preliminare, și în primul rînd o amplitudine a pășirii în gol, dublată nu de inconștiență, ci de o pasiune fără limite, a unei personalități pregătite nu numai să înfrunte riscul, dar și să-l ignore.

Prăbușirea unui alpinist de pe un vîrf de munte pe unde nu a mai căleat încă picior de om are alte consecințe și alte semnificații decît căderea unui copil abia ieșit din țarc, care, în strădania de a face primii pași fără să se țină de ceva, își pierde echilibrul, spre a întîlni, surprins, realitatea unui covor.

O mare cădere a fost, la vremea sa, **Macbeth** cu măști în viziunea lui Ion Sava, care, în același timp, a rămas un moment de referință în istoria teatrului românesc. Ulterior, această capodoperă și-a dovedit în continuare „generozitatea“, prilejuind căderi și altora.

Întotdeauna s-au comentat, mai mult sau mai puțin, marile succese ale teatrului — printre ele făcîndu-și loc chiar și spectacolele mediocre, dar o istorie analitică a marilor căderi ar constitui un studiu fundamental, de o indiscutabilă utilitate teoretică și practică.

Poate că, cercetînd îndeaproape eșecurile, optica omului de teatru asupra noțiunii de succes s-ar modifica întrucîtva!

Un bun spectator de teatru este întotdeauna, în felul său, un critic; ceea ce nu înseamnă că un critic de teatru este întotdeauna un bun spectator.

Într-o discuție pe străzile Budapestei, după vizionarea spectacolului **Familia Tót** de Örkény István, regretatul interpret al Maiorului, excelentul actor Latinovics Zoltán, referindu-se la fragilitatea unor piese de circumstanță, la labilitatea criteriilor și la eficiența actului teatral, a formulat, într-o singură frază, pe cît de plastic pe atît de categoric, un adevăr: „Nu se poate trage cu un glonț ruginit, pornit dintr-o pușcă împrumutată de la un muzeu de antichități, avînd drept scop atingerea concomitentă a douăzeci de ținte, și alea — mișcătoare“.

Atitudinea regizorului față de textul unei piese care urmează a deveni spectacol oscilează deseori între apropiere și distanțare, siguranță și nesiguranță, brutalitate și tandrețe.

Oricum, în cele din urmă abordarea unui text dramatic nu se poate face fără atracție, fără dragoste, fără pasiune.

Dar... dragostea față de o piesă, ca și față de o femeie, nu înseamnă a-i atribui o serie de date inexistente și a o transforma într-un stimulent al excitației și exercitării tuturor fanteziilor și obsesiilor personale. Dragostea adevărată nu transformă subiectul în obiect și textul, în pretext.

Dragostea regizorului pentru text înseamnă a-l pune în valoare, prin ceea ce conține, nu prin ceea ce ar putea să conțină, prin ceea ce este, nu prin ceea ce ar putea fi.

Vocația regizorului constă în a înțelege o operă și nu în a o silui. În teatru, ca și în viață, între dragoste și viol nu se poate pune semnul egalității!

Motto : „În orice împrejurare, hotărîtor rămîne doar criteriul selectiv al valorii“.

Adrian Marino

Una dintre cele mai semnificative cronici apărute în ultima vreme, sub prestigioasa semnătură a lui Valentin Silvestru, o cronică clasică, atît prin structura cît și prin stilul ei, este cronică domniei-sale la spectacolul Despot-Vodă de la Teatrul Național („România literară, nr. 6/1985, p. 16). Firește, nu ne-am oprit la ea doar ca să-l elogiem pe Valentin Silvestru pentru comentarea unui singur spectacol, cînd atît de bogata sa activitate și atît de importanta sa operă, de critic și animator teatral, merită de mult și cu prisosință elogiile breslei. Dacă ne-am oprit totuși la această cronică și nu la altele, poate mai incitante sub aspect polemic, am făcut-o pentru frapanta capacitate a acesteia de a pune în lumină un model de cronică teatrală, în impunerea căruia Valentin Silvestru are merite prea puțin analizate pînă acum. Pentru că, trebuie să ne grăbim a adăuga, nu este vorba numai de un model literar, de scriere a cronicii teatrale, ci și de un model de gîndire teatrală, de un superior concept de critică dramatică, exercitîndu-se în baza unei estetici teatrale, urmărit cu consecvență în toate aspectele particulare ale gîndirii și acțiunii critice.

Numai dacă vom realiza cu obiectivitate cît datează critica teatrală românească actuală acestui concept și acestui model critic (a se vedea, la polul opus, precaritatea nu o dată penibilă a unor intervenții din afară, în cîmpul criticii teatrale specializate!), vom avea și adeverata măsură a contribuției lui Valentin Silvestru în acest domeniu, cel puțin în ultimii douăzeci și cinci de ani. Or, tocmai impu-

nerea acestui model îl situează astăzi pe Valentin Silvestru printre clasicii moderni ai criticii teatrale, care, oricît ar părea de ciudat, au făcut școală. Căci proliferarea modelului nu exclude, ci implică delimitările critice față de el, și, după cum în copierea sau mimarea unor idiosincrasii, umori sau fixații critice, nu trebuie căutați decît eventualii epigoni ai criticului, în preluarea critică a metodei — cu nuanțarea diverselor ei aspecte

CRONICA CRONICII TEATRALE

Bogăția informației și voluptatea rigorii

legate în special de adecvarea la spiritul operei sau de organicitatea viziunii regizorale — pot fi găsiți continuatorii ei autentici.

Cît despre atracția modelului critic, ea se explică în primul rînd prin preeminența acordată valorii, ca și prin relativa părăsire a impresionismului critic în favoarea unui spirit științific, aducînd, odată cu superioritatea unei concepții teoretice, rigoarea și intransigența metodei, la nivelul structurii, iar la nivel stilistic, claritatea și precizia expresiei, epitetul caracterizant, dătător de pitoresc și culoare, neexcluzînd sobrietatea de ansamblu a discursului critic, tinzînd spre integralitate.

Cronica teatrală se pronunță astfel asupra valorii și importanței operei literare, situînd-o în ansamblul creației unui autor, într-o direcție literară sau chiar în contextul mai larg al celorlalte literaturi, cu care opera poate avea afinități de structură literară sau de substanță problematice. În cazul operei clasice (vezi cronică la Despot-Vodă, de la care am pornit), ne sînt furnizate informații utile și sugestive privind receptarea ei în epocă, prin intermediul spectacolului de la premieră, ne este reamintit destinul ei literar și scenic, prin interpretările oferite de istoriografia literară, cît și de spectacolele succesive pe care scrierea le-a prilejuit pînă la actuala reprezentare. Ea este văzută ca operă scenică de sine stătătoare, transfigurînd în limbaj propriu un univers problematic actualizat prin conotații specifice. Analiza reprezentăției implică, la rîndul ei, aprecierea tuturor compartimentelor scenice — de la interpretarea fiecărui actor în parte la scenografia și de la ecleraj la coloana sonoră —, spectacolul fiind notat apoi în funcție de caracterul integrator al viziunii regizorale, căreia i se solicită nu numai originalitate, ci și coerență, logică, consecvență stilistică și elevație spirituală. La rîndul lui, spectacolul poate fi situat în ansamblul creației unui regizor sau în ansamblul politicii teatrale a instituției care l-a produs, fără a fi uitată, atunci cînd e cazul, importanța lui în viața teatrală a țării.

Dincolo de bogăția informației, modelul propune, în ultimă instanță, o metodologie critică aplicată, cu voluptatea rigorii, obiectului ei.

MYOSYTIIS

PREZENȚE TEATRALE ROMÂNEȘTI
PESTE HOTARE

ROMEO PROFIT : Păpușarii constănțeni la Zagreb
și Varna p. 65

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Ileana Sandu, George Custură . . . p. 66

★

La masa rotundă : Soli ai Teatrului din Louisville
(S.U.A.) p. 68

N. STEINHARDT : Suveniruri contemporane . . . p. 73

CLAUDIA DIMIU : A. Davila traducind din Heinrich
von Kleist p. 79

ADRIANA POPESCU : *Dramaturgi români contempo-*
rani de la A la Z : George Călinescu . . . p. 80

I. N. : „Rampa“, acum 50 de ani p. 83

IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între docu-*
ment și ficțiune : Vlad Țepeș p. 81

TEATRUL RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU : Privire spre noi înșine p. 86

★

VALENTIN SILVESTRU : Jurnal de critic (1944—
1985) p. 87

CARTEA DE TEATRU

MARIANA BRĂESCU : „9 caiete...“ fermecătoare de
Mihai Berechet p. 90

ELVIRA MEDAR : „Teatrul de umbre turc“ de Vio-
rica Dinescu p. 91

IN MEMORIAM

MARIANA VOICU : Ștefan Iordănescu p. 92

AUREL STORIN : Ion Maximilian p. 93

IONUȚ NICULESCU : Ioan Massoff p. 94

★

VALERIU MOISESCU : Însemnări contradictorii . . p. 95

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTYS : Bogăția informației și voluptatea rigorii p. 96

Foto : Ileana Muncaciu

REDACTIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7
Tel. : 14 35 58 ; 15 36 04
interior 173





VIRGIL OGĂȘANU

www.ziuaconstanta.ro